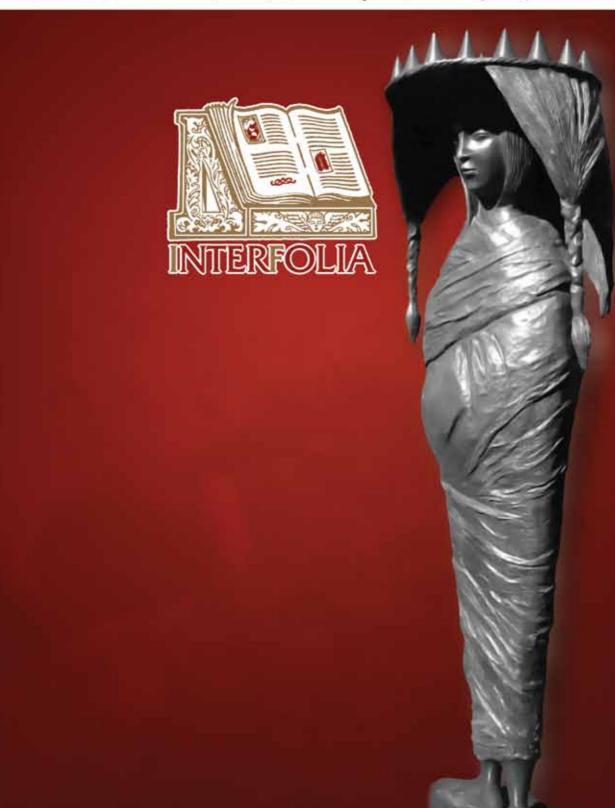
Universidad Autónoma de Nuevo León

CAPILLA ALFONSINA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA. AÑO 3. NÚMERO 10, SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 2011







Una publicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León

Jesús Ancer Rodríguez **Rector**

Rogelio G. Garza Rivera Secretario General

Ubaldo Ortiz Méndez Secretario Académico

Minerva Margarita Villarreal Directora de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria

Nancy Cárdenas Pérez Martha Beatriz Ramos Tristán **Editoras Responsables**

Víctor Barrera Enderle Diana Garza Islas Carlos Lejaim Gómez Alma Ramírez Colaboradores

Darío Aboytes Ramírez Carlos Palomo Figueroa **Diseño Editorial**

En portada: Composición a partir de *Sin título*, de Leonora Carrington, bronce, 95 x 33 cm, 2007.

Interfolia, Año 3, Número 10, Septiembrediciembre 2011. Fecha de publicación: 5 de diciembre de 2011. Revista tetramestral, editada y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Capilla Alfon-sina Biblioteca Universitaria. Domicilio de la publicación: Avenida Universidad s/n, Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México, C.P. 66451. Teléfono: +52 8183294015. Fax: +52 8183294045. Impresa por: Imprenta Universitaria de la <u>Universidad</u> Autónoma de Nuevo León, Ciudad Universitaria s/n, C.P. 66451, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México. Fecha de terminación de impresión: 28 de noviembre de 2011. Tiraje: 3,000 ejemplares. Distribuido por: Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, Avenida Universidad s/n, Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México, C.P. 66451.

Número de reserva de derechos al uso exclusivo del título Interfolia otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2009-061217131900-102, de fecha 12 de junio de 2009. Número de certificado de licitud de título y contenido: 14,952, de fecha 7 de septiembre de 2010, concedido ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. ISSN en trámite. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial en trámite en

Las opiniones y contenidos expresados en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores.

Prohibida su reproducción total o parcial, en cualquier forma o medio, del contenido editorial de este número.

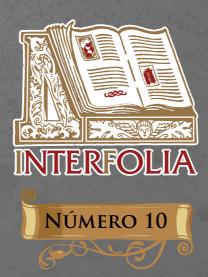
Impreso en México Todos los derechos reservados ® Copyright 2011

interfolia.cabu@gmail.com

EDITORIAL	7
₹№GRATA COMPAÑÍA Juan Ramón Jiménez José Gorostiza Pedro Salinas	9
ESCORTESÍA Diálogo de mi ingenio y mi conciencia Alfonso Reyes	12
& GAJO DE CIELO He entrado a región delgada Rafael Cadenas	16
<i>Sé</i> Rafael Cadenas	17
ANCORAJES Configurar la memoria César Morado Macías	18
Palabras leídas por Jaime Labastida al recibir el Premio Casa Universitaria del Libro de la UANL al Mérito Editorial Jaime Labastida	20
El intelectual se desplaza: Alfonso Reyes, viajero cultural Conversación con Beatriz Colombi Víctor Barrera Enderle	24
Diario alfonsino, radiografía de Reyes. Conversación con Adolfo Castañón Carlos Lejaim Gómez	28
Rafael Cadenas: poeta del silencio Mirtha Rivero	32
Tomas Tranströmer, águila y topo a la vez Manuel García Verdecia	36
Aquí pasé treinta años de vida Charla con Juan Ángel de León González, extrabajador de Capilla Alfonsina Alma Ramírez	44
EL ORO DE LOS TIGRES La ciudad, de Constantino Cavafis Aproximación de José Emilio Pacheco	48
¿⊌CALENDARIO José Alvarado, un artista de la prosa José Luis Martínez S.	50
<i>La Universidad</i> José Alvarado	56
Pedro Páramo: <i>el proceso de la memoria</i> Federico Campbell	60
& BRIZNAS Rimbaud, el vidente.	66
LA EXPERIENCIA LITERARIA Lecciones orales de historia de Nuevo León	66
Alberto Barrera Enderle RETRATOS REALES E IMAGINARIOS	67
El despertar de la otra razón (sor Juana Inés de la Cruz) Víctor Barrera Enderle	70

PRIMERAS LETRAS La huella de Brecht en México José Israel Martínez López	73
**MAL DE LIBROS El personaje Alma Ramírez	80
ENTRE LIBROS Adquisiciones recientes de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria	84
ĕ ⊌ OJOS DE REYES Caleidoscopio	88







EDITORIAL

Esta entrega de *Interfolia* abre, dentro de su sección "Cortesía", con una breve, pero contundente pieza estilística de Alfonso Reyes: "Diálogo de mi ingenio y mi conciencia (pesadilla)": bellísima reflexión, a medio camino entre el ensayo y la creación, sobre el desdoblamiento y la exploración de uno mismo. En el mismo tenor alfonsino, conversa Adolfo Castañón con Carlos Lejaim Gómez sobre la reciente edición de los *Diarios* de Reyes. El gran poeta venezolano Rafael Cadenas nos entrega un par de gemas de su vasta obra: "He entrado a región delgada" y "Sé"; un poco más adelante, Cadenas conversa con Mirtha Rivero sobre su poética.

De José Emilio Pachecho se incluye su admirable versión al español de "Ciudad", del poeta griego Constantino Cavafis, y de Arthur Rimbaud, un fragmento de la carta a Paul Demeny, fechada el 15 de mayo de 1871; en ella Rimbaud habla sobre la índole del poeta: la forma como éste se constituye en creador.

Se presentan en esta edición dos ensayos sobre creadores de primer nivel: el escritor cubano Manuel García Verdecia habla del premio Nobel Tomas Tranströmer; Federico Campbell ofrece una renovada lectura sobre *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

El oficio de editor, el porvenir de los libros y el papel que la lectura desempeña en nuestras sociedades son temas abordados en el discurso que Jaime Labastida dio al recibir el premio al mérito editorial, otorgado por la Casa Universitaria del Libro, y el cual reproducimos íntegramente aquí. Por su parte, el historiador César Morado Macías, habla, al recibir la medalla a la Investigación Histórica "Israel Cavazos", de la configuración de la memoria.

En la sección "La experiencia literaria", el historiador Alberto Barrera Enderle reflexiona sobre *Lecciones orales de historia de Nuevo León* (1871), de José Eleuterio González *Gonzalitos* y nos explica cómo este antiguo libro se convierte en el soporte de la historiografía nuevoleonesa. Y rastreando la historia y los recuerdos de la Capilla Alfonsina, Alma Ramírez entrevista a Juan Ángel de León González, ex trabajador de nuestra biblioteca; por su parte, Víctor Barrera Enderle entrevista a la investigadora argentina Beatriz Colombi a propósito del seminario "Reyes viajero".

José Alvarado es el invitado de honor de esta edición de *Interfolia*; celebrando su centenario, el periodista José Luis Martínez S., director del suplemento cultural "Laberinto", del diario *Milenio*, nos da una completa semblanza del

escritor de Lampazos, quien fuera uno de nuestros más destacados rectores. Alma Ramírez, en la sección "Mal de libros", nos comenta la novela de Alvarado *El personaje*. Y como homenaje particular, *Interfolia* incluye el ensayo "Universidad", que Alvarado escribió en 1931, un par de años antes de la creación de nuestra Máxima Casa de Estudios, donde expone sus ideas de lo que una institución de este tipo debería ser. En "Ojos de Reyes", se reproducen algunas de la obras de la exposición *Caleidoscopio*, y una breve nota descriptiva a cargo de Martha Ramos.

Minerva Margarita Villarreal

Directora de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria

GRATA COMPAÑÍA

TA REPORTOR ROYER

THINKSON ROMAN SIMONE

JUNE ROMAN SIMONE

THAT WE.

Juan Ramón Jiménez. Eternidades.

Verso (1916-1917).

Madrid, Tipografía-Litografía Artística de Ángel Alcoy, 1918.

Dedicatoria:

'A'Alfonso Reyes un verdadero amigo y admirador Juan Ramón Jiménez. Madrid, 1918.

"A mi prinsime Aeginese Roya". Sher Romin Simonez Threit, mayo, MM.

Juan Ramón Jiménez. Piedra y cielo. Verso (1917-1918). Madrid, Imprenta de Fortanet, 1919.

Dedicatoria: 'A mi queridísimo Alfonso Reyes. Juan Ramón Jiménez, Madrid, mayo, 1919.

到份是 9

Pedro Salinas. *Fábula y signo.* Madrid, Editorial Plutarco, 1931.

Dedicatoria:
A Alfonso Reyes
al poeta, al amigo
en el recuerdo de
P. Salinas

A Alfmon Reges
al prese. I somep.
en il remedo de

A Alfonso Reyes. Emberdalle.

Dan latina

2. jmis. 1924.

Pedro Salinas. *Presagios.* Biblioteca de Índice 7. Madrid, Editorial Rivadeneyra, 1924.

Dedicatoria:

A Alfonso Reyes, inolvidable, nunca olvidado, de un amigo. Pedro Salinas 20. junio. 1924 Para alfono Royes, smartin admirable, genarmi w. Lore. José Gorostiza. *Canciones para cantar en las barcas*.

México, Editorial Cultura, 1925.

Dedicatoria:

Para Alfonso Reyes, maestro admirable, gran amigo. José.

MUERTE SIN FIN

a alfonso Reyes con uni admiración of amistad. Josefons Tuna

José Gorostiza. *Muerte sin fin (Poesía)*. México, Ediciones R. Loera y Chávez, 1939.

Dedicatoria:
A Alfonso Reyes
con mi admiración y amistad.
José Gorostiza

CORTESÍA

DIÁLOGO DE MI INGENIO Y MI CONCIENCIA (PESADILLA)*

ALFONSO REYES

Era yo mismo; pero más esbelto y adelgazado: sutil. En el rostro estaban marcadas las rayas de la risa. Las miradas picaban como puntas agudas. La voz se atiplaba, llena de firmeza; y el andar parecía volar.

Al lado de esta extraña visión, y como arrastrado por ella, también me acercaba yo mismo; pero, esta vez, torpe y obeso, bajo, lento. La mirada perdía fijeza y se disipaba, fatigada. El rostro se hacía ancho y vulgar; gruesa y bronca el habla, honda y tenebrosísima.

Y el último y definitivo yo mismo, el que yo no veía ni casi sentía, pero que, en poridad, me explicaba las apariciones del sueño, me dijo así:

—Aquél es tu ingenio; ésta, tu conciencia. Entre ambos se reparten tu alma; y así, no es raro que en medio de las risas llores, y en mitad del llanto sonrías...

Iba a continuar cuando, súbitamente, y con una voz de clarín,

- -Todo soy yo ímpetu -comenzó mi ingenio; y
- —Toda soy yo derrota —salmodió mi conciencia, como desde abajo de la tierra.
- —A mí las flores y los cascabeles —gritaba mi ingenio, danzando—; a mí las coronas y los frutos llenos de miel. A mí todos los perfumes de Arabia; a mí todo el oro de la tierra; a mí la risa varonil, la sana soledad y la vida libre de los viajeros. Por mí hay una bandera de gala en la cumbre de la Creación. Por mí pasa mi dueño horas amables; y, en la charla de los amigos y dentro de la sala abrigada, el día es igual a la noche, la noche es igual al día, y las horas arden en el hilo azul del tabaco, o se diluyen, como los terrones de azúcar, en las tazas del té.
- —A mí los cardos, para mí las esquilas fúnebres —gemía, en sordina, mi conciencia—; para mí el sabor de la ceniza, y la brasa ardiente sobre los labios de la sed. A mí el amor, y las bocas que se destiñen con los besos; y los ojos fulgurantes en la oscuridad, y los relámpagos de carne desnuda, y el grito y la fiebre y los puñales. A mí todo el hierro de la tierra, y la sombra de los árboles que envenenan. A mí todo el llanto del duelo y todo el sudor de la fatiga. Para

mí el mal sueño de la posada extranjera, y el rápido ensillar de los caballos y la fuga trágica en el frío del amanecer. Por mí flota una mortaja en trizas sobre la cumbre de la Creación. Por mí pasa mi dueño horas crueles; y en el diálogo eterno de los que se entienden y de los que se adivinan, el amor se enfría y apaga, mientras crece la antorcha helada de la inteligencia, que consume sin calentar.

Y mi tercer yo me dijo entonces:

-Cuando crees en la seriedad de tu vida, tu conciencia se te adelanta como un obrero que se acerca al taller, la frente estoica y con los brazos desnudos. Tu ingenio entonces, que supera en talla a tu conciencia, si ésta lo supera en vigor, tu ingenio —que es un elegante desdeñoso— se asomará sobre el hombro del pobre obrero, y le hará un guiño, una muequecilla imperceptible: bastante para que la vida te parezca al punto un hormiguero miserable, digno de aplastarlo con los pies. Mas, si te dispones a reír, tu conciencia te lo impedirá. Y así vivirás en un estropearse de tus lágrimas con tus risas -cuando no te asiles en los libros. Porque los libros son, como la libertad, el refugio de los pecadores. Y vivirás para ir satisfaciendo a cada uno de estos lobos hambrientos: tu ingenio, tu conciencia. Y ellos se disputarán el señorío de tu alma. A este punto llegaba yo en la exégesis de mí mismo, cuando sucedió algo que, aun en la vigilia, me conmueve y me turba. Y fue notar lo que hasta

Grabado de Albrecht Dürer, 1507.

entonces no había notado: que mi ingenio era un hombre, y mi conciencia era una mujer: y mi ingenio la galanteaba, y ella se le rendía, llorando. Y me sublevé y empecé a gritar:

—¡Oh, frívolo, insensato! ¿Qué sabes tú de sus lágrimas? ¿Qué entiendes tú de sus dolores? Tú que sólo eres la sonrisa del conocimiento; tú que sólo eres la opinión del espíritu sobre la materia, ¿qué engendrarás en sus entrañas fecundas? Y tú, necia, vulgar y supersticiosa, que crees en duendes y en endriagos, ¿qué sabes tú de sus sonrisas? ¿Qué entenderás tú de sus alegrías terribles? Tú que sólo eres la amargura de la voluntad; tú que sólo eres la desesperación de la materia ante el espíritu, y el rayo de la duda en los ojos del barro, ¿qué aprovecharás de sus inefables semillas? Pues ¿qué imposible maridaje es éste? ¿Qué monstruo de dos cabezas ofrecéis a mi sublevado albedrío?...

Pero me detuve temblando. Aquellos dos fantasmas, el varón dotado de alas y la hembra armada de cuchillo, se reproducían en numerosa prole de gnomos, que todos se parecían a mí. Cuando abrí los ojos, sobresaltado, tratando de descifrar las sombras, me llegaron todavía palabras del sueño. Y oí claramente que mi ingenio decía a mi conciencia, significando el entusiasmo ético que ella, vagamente, le despertaba:

—Tu cuello, como la torre de David, edificada para ensañamientos: mil escudos cuelgan de ella: todos de valientes. (*Cant. Cant.* IV, 4).

Y que mi conciencia requebraba a mi ingenio, significando la borrachera vital que él, vagamente, le infundía:

—Tus ojos, bermejos del vino; tus dientes, blancos de leche. (Cant. Cant. XLIX, 12). 1

La tentación de san Antonio, grabado de Martin Schongauer, circa 1470-1475.

¹ En la "Carta a dos amigos", recogida en alguna serie de mis *Simpatías y diferencias*, me atreví a observar que esta página juvenil anuncia, por caminos independientes, la parábola de Paul Claudel *Animus et anima*, primeramente publicada en la *Nouvelle Revue Française*, París, octubre de 1925. (Referencia a Lucrecio, a la *Psychomachia* de Prudencio, y a Jung.)





Pajo de cielo

HE ENTRADO A REGIÓN DELGADA

He entrado a región delgada.

Todo lo que canta se reúne a mis pies como banderas que el tiempo inclina. Aquí el mundo es una estación amanecida sobre corales.

Ésta es la morada donde se depositan los signos de las aguas,

el légamo de los navíos, los mendrugos cargados de relámpagos.

Éste es el huerto de las especias clamorosas, la temporada de arcilla que el océano erige.

Ésta es la fruta de un piélago muerto, la columna desesperada del hambre. Ésta es la salobre campana de verdor que el fuego crucifica, la tierra donde una tribu oscura embalsama un clavel.

Ésta es la tinta trémula del día, la rosa al rojo vivo inscrita en los anales de la selva.

SÉ Rafael Cadenas Sé que si no llego a ser nadie * Poema tomado de Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995), de Rafael Cadenas, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

ANCORAJES

CONFIGURAR LA MEMORIA* CÉSAR MORADO MACÍAS

Muy buenas noches tengan todos ustedes. Con el permiso de los integrantes del presídium me permito realizar tres breves comentarios. El primero de ellos para agradecer al Consejo Directivo del Colegio de Cronistas e Historiadores de Nuevo León A. C., presidido por Carlos González Rodríguez, cronista de San Pedro Garza García, por haberme elegido como recipiendario de la Medalla a la Investigación Histórica "Israel Cavazos Garza" en 2011. Cuando los reconocimientos se reciben al final de una trayectoria profesional se justifican plenamente por la evidencia de la tarea realizada; cuando se reciben a mediana edad deben ser asumidos únicamente como un voto de confianza, como una promesa de que en el futuro se pueda corresponder cabalmente a esta entrega: sólo bajo esta consideración es que acepto esta presea.

En segundo término, lo que sí debemos reconocer ahora es a todas las personas que han pavimentado el camino para que el ejercicio de historiador en Monterrey sea una tarea más llevadera y más encomiable. A título personal debo agradecer por todo lo que han hecho Israel Cavazos, Mario Cerutti, Leticia Martínez, Carlos González, Héctor Jaime Treviño, Celso Garza, entre muchos otros, por posicionar a la historia y a la crónica regional, por darle un lugar en la cuidad.

* Discurso de agradecimiento de César Morado Macías como recipiendario de la Medalla a la Investigación Histórica "Israel Cavazos Garza", otorgada por el Colegio de Cronistas e Historiadores de Nuevo León, A. C., en un evento celebrado el 13 de mayo de 2011 en el Museo de Historia Mexicana de Monterrey.

Composición a partir de un plano de Monterrey de 1765, de *Atlas de Monterrey*, y de una fotografía de El Obispado a finales del s. XVIII, de la Colección Antonio Alanís Canales, tomados de *La enciclopedia de Monterrey*, tomos 1 y 3, Monterrey, Grupo Editorial Milenio, 2008.

En tercer lugar, decir que celebramos la realización de eventos culturales aun en tiempos de guerra como los que atravesamos. Hace unos días, en un foro convocado por la Universidad Autónoma de Nuevo León acerca del rol del historiador y del cronista en la coyuntura actual concluíamos que nuestro trabajo es recordar cosas que no debemos olvidar. La peor enfermedad para un historiador es el Alzheimer: una sociedad con Alzheimer. Nuestro trabajo es configurar el archivo, procurar que no se pierda la memoria.

Hasta hace algún tiempo, a la entrada del Archivo General de Nuevo León se leía la frase: "Aquí se guarda la memoria del Estado para que no se pierdan con el tiempo los hechos de los hombres". Así, como en Europa, hoy nuestros colegas están recuperando los testimonios de las víctimas de sus guerras; nos corresponde configurar y rescatar los archivos de las víctimas inocentes de la guerra actual. Hasta los más deshumanizados rescatan los cuerpos de los suyos para que no caigan en manos del enemigo; nosotros también montamos guardia sobre los cuerpos muertos: la historia en esencia es una actividad necrófila. En general las ciencias sociales instituyen la muerte para poder crear su objeto: para recordar cosas que no debemos olvidar.

Hacemos votos porque la sociedad civil y, dentro de ella, los historiadores y cronistas sigamos reconociendo a quienes escriben libros. Lo hacemos porque sabemos que los libros detienen balas y porque creemos que al final ganarán la batalla.

Buenas noches, muchas gracias.

amino o



MENSAJE LEÍDO POR JAIME LABASTIDA EN LA RECEPCIÓN DEL PREMIO CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO DE LA UANL AL MÉRITO EDITORIAL*

JAIME LABASTIDA



Fotografía de Teresa de Jesús Martínez Herrera.

He dedicado mi vida entera, permítanme decirlo con cierto dejo de melancolía pero sin ningún orgullo, a las palabras. A las palabras dichas, por una parte, o sea, a las palabras *aladas* —así las llamaba Homero, ya que van por el aire—y a las palabras que se guardan, como los frutos secos, en las hojas de los libros. Converso con los vivos y con los muertos. Las palabras de los muertos están vivas: suenan en mi cráneo con un sonido puro, con un sonido largo que ningún otro sonido es capaz de apagar, como si las dijera un ser humano vivo, de cuya voz nunca puedo escapar y con el que intento sostener un diálogo, vivo también: los muertos, llenos de amor, me interrogan, me ayudan a ver en la tiniebla, me arrojan al abismo.

¿Por qué se reconoce, hoy, mi trabajo editorial? ¿Qué mérito posee? Siempre he visto mi labor editorial como un deber, un deber grato, sin duda. Trabajo, pues, por deber, pero ese esfuerzo me satisface o, por decirlo con palabras que han caído en desuso —¿vienen de la saga del Cid y antes las



^{*} El evento se llevó a cabo el 27 de mayo de 2011 en la Casa Universitaria del Libro en el marco de la Feria Universitaria del Libro UANI eer.

decía el pueblo?—, ese trabajo *me place*, quiero decir, me acomoda, me queda bien, está en su lugar. Disfruto cuando tengo en las manos un libro bien hecho, con diseño adecuado, tipografía luminosa y abierta, con un olor a tinta fresca en papeles sin manchas y sin ácidos. Que ese trabajo, que *me*

place, que ese trabajo que hago por deber, reciba ahora el reconocimiento de una universidad a la que admiro y quiero, con la que he hecho coediciones y en la que he impartido conferencias y cátedras, es motivo de gratitud. Pero también me arroja al rostro una serie de preguntas.

¿Qué se premia? ¿Qué se reconoce? ¿El deber cumplido? Cumplir con el deber; ¿es ya un mérito? En un país en el que parece que algunos jóvenes y no pocos adultos rehúyen el cumplimiento de su deber, en un país en el que parece que se practicara como deporte nacional la trapacería, la indolencia, la ausencia de responsabilidades cívicas y morales, cumplir con el deber, insisto en la pregunta, ¿es ya un mérito?

El editor cumple una tarea cultural: pone en manos del lector palabras hechas por otros, es un gozne entre autor y lector, intenta conservar para los hombres de hoy, y acaso para los de mañana, unas cuantas palabras. Esas palabras, es verdad, tal vez contribuyan a crear la sensibilidad y la inteligencia de un pueblo. Quisiera decirlo de modo mejor: en tanto que el hombre es animal de palabras —y, al mismo tiempo y por la misma razón, animal de silencios—, entender y amar las palabras lo eleva por encima del horizonte bestial del que está hecho y del que está obligado a separarse.

Causa alarma advertir el desastre de nuestra educación. Es un hecho sin duda alguna gravísimo que nuestros educandos no puedan sobrepasar niveles elementales de lectura y de comprensión en matemáticas. ¿Por qué esa alarma? Todos, en menor o mayor escala, somos responsables de la catástrofe. Este resultado ha sido el efecto, diré que nunca



conscientemente buscado, de años enteros de una pésima teoría y una no menos nociva práctica educativa. Se ha intentado —y el desastre está a la vista de todos— llenar de contenidos superfluos la mente de los niños. En lugar de dotar a los jóvenes de instrumentos necesarios para desarrollar su sensibilidad y su inteligencia, se ha puesto el acento en la memoria y en sistemas de evaluación que carecen de sentido.

Desde Sócrates sabemos —o deberíamos saber— que ni la ciencia ni la filosofía ni la poesía ni la virtud pueden ser enseñadas; que la pregunta es más importante que la respuesta; que la duda es preferible a la certeza; que la crítica es superior a la confianza; que sólo la incertidumbre genera conocimientos nuevos; que el mal uso de la memoria aplasta la inteligencia y la capacidad de creación. Sólo aquello que inventamos es en verdad relevante. Repetir lo ya sabido conduce al estancamiento. La duda es creadora. Ninguna utopía podrá pisar jamás el terreno de la realidad: si lo hace, producirá reinos de hielo y de terror, un paraíso estéril e inmóvil.

¿Se han preguntado ustedes por qué hemos producido este desastre? ¿Por qué los niños no leen? ¿Por qué *no saben* leer? ¿Por qué *no saben* escribir? Me pregunto, y lo pregunto a ustedes: nuestros niños, ¿aman las palabras? ¿Tienen amor por el español, por nuestra lengua? ¿Podremos avanzar sin amar la lengua en la que nos expresamos y que nos expresa?

En México se consume un libro per cápita al año, en tanto que en España

se consumen de ocho a diez. En Inglaterra, Francia y Alemania esa cifra supera los catorce libros por habitante al año. ¿Qué hacer?

¿Cruzar los brazos? El mercado potencial del libro en México es muy grande. Pero no podremos avanzar si no tomamos medidas radicales. Una de esas medidas radicales consistiría en reducir el número de

materias que los niños llevan en la educación básica, y en la preparatoria, hasta que sólo queden cuatro o cinco, las fundamentales; en su-

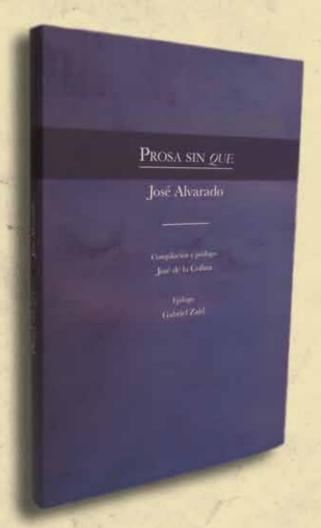
primir horas de enseñanza oral de materias inútiles para sustituirlas por horas vacas, perdonen la expresión, horas vacías dedicadas a la lectura —en voz alta y en voz baja. Si hacemos esto, acaso en pocos años tendre-

Si hacemos esto, acaso en pocos años tendremos, en verdad, un país de lectores, un país de personas libres, inteligentes, creadoras.

Expreso a ustedes toda mi gratitud.

Prosa sin *que*

de José Alvarado



A la venta en:

Capilla Alfonsina
Casa del Libro
Librería Universitaria









EL INTELECTUAL SE DESPLAZA: ALFONSO REYES, VIAJERO CULTURAL CONVERSACIÓN CON BEATRIZ COLOMBI*

VÍCTOR BARRERA ENDERLE

El intelectual latinoamericano, personaje siempre complejo, y que ahora atraviesa por una fuerte crisis existencial, surge de una coyuntura muy peculiar: el nacimiento de los estados nacionales luego de las independencias políticas del siglo XIX. Su génesis se dio median-

te el contraste entre la complicada y diversa realidad local y la herencia cultural —clásica y moderna— de Occidente. Encontrar el equilibrio entre esos dos elementos fue su tarea principal. Pero antes, en su etapa de formación, tuvo que realizar algunos *ritos* de iniciación. El prime-

ro: aprender cabalmente todo el repertorio de la cultura y luchar para que ésta tuviera un lugar importante en los recientes Estados latinoamericanos. El segundo: viajar a las metrópolis para completar la formación. El viaje fue el factor determinante. Estos desplazamientos lo pusieron en contacto directo con los lugares desde donde se producía el capital simbólico: los valores estéticos, los modelos literarios, las ideologías políticas, y un largo etcétera. La experiencia de esta travesía ayudó a configurar la peculiar

* Beatriz Colombi es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana y profesora de la Cátedra de Literatura Latinoamericana I en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad.

identidad del intelectual latinoamericano, su original forma de ser occidental; los viajes también fueron definitivos para conocer el continente propio. Durante los siglos XIX y XX, los intelectuales latinoamericanos establecieron redes comunicativas a lo largo y ancho de nuestras naciones: intercambiaron libros, ideas y proyectos. Nuestra identidad cultural debe muchísimo a esos viajes.

Estos desplazamientos fueron el tema central del seminario "Alfonso Reyes, viajero cultural", impartido por la catedrática argentina Beatriz Colombi en la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria los días 8, 9 y 10 de noviembre, evento por el cual unieron esfuerzos la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey y la Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Colombi, experta en el tema del viaje intelectual en América Latina, se ocupó de los desplazamientos físicos y literarios de Alfonso Reyes: su paso por Francia, España, Argentina y Brasil y las huellas de esos traslados en su escritura. A lo largo de su periplo viajero (de 1913 a 1939), Reyes estableció vínculos literarios e intelectuales entre México, América Latina y Europa.

¿Cómo defines el viaje intelectual?

Para mí el "viaje intelectual" o "viaje cultural" es un modo de designar al desplazamiento de los escritores, desplazamiento que puede obedecer a muy distintas causas, como la expatriación, el exilio, la migración, la diáspora, la diplomacia, el viaje convencional. Me interesa ver cómo estas experiencias de desplazamiento y extranjería, tan frecuentes en la historia latinoamericana, han incidido en la conformación de nuestra cultura. El intelectual "fuera de casa" tiene la desventaja de "descolocarse" en su campo propio (las figuras extraterritoriales son generalmente resistidas por las historias literarias nacionales, con escasas excepciones), pero tiene la gran ventaja que les da la mirada externa y la distancia. Suelen ser grandes innovadores, como Martí o Darío. En la literatura latinoamericana son tan abundantes; Lezama Lima, en *La expresión americana*, hablaba de los "desterrados románticos" como Fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez, e inclusive coloca aquí a Martí. Podríamos pensar también en Heredia, Sarmiento, entre tantos otros, y en el siglo XX figuras de la talla de Vallejo, Cortázar, y por supuesto, Alfonso Reyes

¿Cómo explicarías la faceta de Alfonso Reyes como viajero intelectual? Alfonso Reyes tiene un texto titulado "Americanería andante", donde se ocupa de figuras, inclusive menores, pero que incidieron con sus desplazamientos en el destino americano. Y también sugiere en "Teoría de la antología"



que es necesario hacer una antología "del destierro y vuelta a la patria", convocando a pensar este tema tan actual en nuestros días. Alfonso Reyes es una figura paradigmática del "viajero intelectual" o "viajero cultural",

ya que pasó gran parte de su vida inmerso en otras culturas, como exiliado, como migrante, como diplomático, como viajero. Y donde estuvo se integró, como dice Borges en su poema "In memoriam": "Supo bien aquel arte que ninguno/ Supo del todo, ni Simbad ni Ulises,/ Que es pasar de un país a otros países/ Y estar integramente en cada uno". En efecto, Reyes trazó relaciones profundas, intelectuales y afectivas, en cada uno de estos espacios —España, Francia, Argentina, Brasil— y construyó redes intelectuales con los escritores más destacados de cada país, sostenidas en la amistad literaria y la correspondencia epistolar. Tuvo un sentido de la "amistad literaria" como diálogo y sociabilidad de los intelectuales —con Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Victoria Ocampo, para sólo citar algunos americanos— cuya importancia para la cultura latinoamericana está siendo justamente valorada. Pero además del viajero constructor de redes intelectuales, me interesa el viaje como motivo y relato que atraviesa su prosa y su poesía. Y también me interesa la reflexión sobre el "estar aquí" y "estar allá" al mismo tiempo propio del sujeto desplazado. Pensemos que Reyes escribe "Visión de Anáhuac" en Madrid, o la "Oración del 9 de febrero" en Buenos Aires.

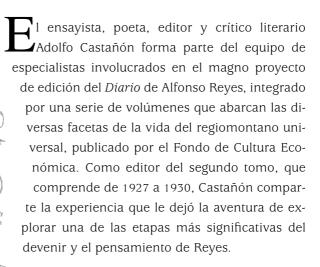
Con todos los avances tecnológicos, con la hegemonía de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y de los medios de comunicación, ¿cómo son ahora o podrían ser los viajes intelectuales?

Preguntarse esto es muy pertinente, porque las TIC han afectado profundamente nuestra relación con el mundo. Los viajes fueron el modo privilegiado de "conocer" por vía experimental desde el siglo XVI. En el ámbito de los estudios del viaje, antropólogos como Marc Augé hablan del "viaje imposible", aludiendo justamente al cierre de un ciclo, porque ya no hay territorios vírgenes y la globalización ha homogenizado el mundo. No obstante, creo que resistimos a este planteo, porque seguimos viajando y seguimos creyendo en la importancia del intercambio intelectual personal y presencial. La literatura ya pensó el viaje inmóvil —el *Viaje alrededor de mi cuarto* de Xavier de Maistre es ejemplar en este sentido— y es una fantasía hecha realidad cada vez que nos sentamos frente al computador. Lo virtual potencia y multiplica estos vínculos en mails, blogs, redes sociales, pero no creo que llegue a sustituirlos.



DIARIO ALFONSINO, RADIOGRAFÍA DE REYES. CONVERSACIÓN CON ADOLFO CASTAÑÓN

CARLOS LEJAIM GÓMEZ



Tomando en cuenta que el período del Diario alfonsino que usted trabajó es de los más abundantes y valiosos, ¿qué nueva luz arroja sobre la fecundidad literaria de Alfonso Reyes?

Desde julio de 1924 Alfonso Reyes se entrega a la escritura de su Diario en forma siste-

mática. A los treinta y tres años de edad hacía más de una década que había perdido a su padre y partido hacia Europa; una década desde que había perdido su empleo como diplomático de baja categoría en París y se había visto obligado a salir hacia España para ganarse la vida con la pluma, sosteniendo sillas en el aire —como se dice por ahí— con palillos de dientes. En los años madrileños, Reyes trabaja y escribe, asimila su duelo y se da cuenta cabalmente de quién es, de qué prodigiosas fuerzas concurren dentro de sí y a su alrededor.

El tramo del *Diario* que se inicia en 1927 y abarca hasta 1930 es la primera estancia en Argentina, cuando revela esa autoconciencia, y tal es precisamente el rasgo principal no sólo de este tramo, sino del documento en general. A lo largo de sus apasionantes páginas se presenta una yuxtaposición de contingencia y trascendencia, documento y monumento, conciencia de sí y conciencia del otro, oficio de vivir y hacer en constante autobservación. Ese darse cuenta de sí mismo a lo largo de muchos años no sólo de su obra,

sino del ambiente y las atmósferas circundantes, ese clasificar y organizar lo vivido y convivido, ese ir poniendo en orden la *vividura* es lo más admirable y, diría yo, estremecedor, del documento de que se habla: el *Diario*, que es, en sí, ya no el ajuar con que se desposa la prometida, sino su dote intransferible, un tesoro que guarda para sí a lo largo de su vida, y que ahora nos es dado como herencia.

Según Javier Wimer, durante su estancia en Argentina, Alfonso Reyes reafirma ciertas ideas sobre la personalidad de los argentinos, a saber: la debilidad histórica de la tradición nacional ante la fuerza de las corrientes migratorias, la obsesión por el convencionalismo y la confusión de la realidad con el deseo. Estas actitudes, de acuerdo con Wimer, terminarían amargando sus últimos días en Argentina. ¿El Diario de Alfonso Reyes confirma u ofrece otra visión sobre la concepción que el poeta tenía de la personalidad argentina?

A los datos y razonamientos de Javier Wimer habría que añadir otros, como el hecho de que aquella sociedad, hecha en parte de patricios y terratenientes, y en parte de emigrados y emigrantes, era una sociedad jerárquica, disciplinaria, a donde habían ido a asentarse militares, hacendados e industriales acaudalados. Alfonso Reyes llegó a Argentina —recordémoslo— como el embajador de un país que acaba de pasar por una revolución armada que duró más de una década y cuyas instituciones estaban, por así decir, en vías de normalización. Cabe preguntarse hasta qué punto aquella flamante revolución era o podía ser bien vista por los al-



bierno como el del general Álvaro Obregón, que se planteaba como liberal o, aun, de *izquierda*; en qué medida la ulterior persecución religiosa de los católicos en México no imprimió un matiz negativo a la actuación del joven, brillante embajador, quien se sabía —y eso queda manifiesto en el *Diario*— dos veces embajador: por las leyes del mundo político y diplomático; y por las de la humanidad: las letras y la poesía, en su condición de escritor respetado dentro y fuera de su país. Hay que decir que muchas de las iniciativas que pudo organizar don Alfonso Reyes en Argentina se debieron a que lo había precedido varios años antes su mentor y maestro Pedro Henríquez Ureña, quien participaría activamente en los actos organizados por la Asociación de Amigos del Arte.

En Buenos Aires, Alfonso Reyes conoció a Jorge Luis Borges y a los jóvenes que lo ayudaron tanto con la revista *Libra*—instrumento cuasiunipersonal, augurio de *Monterrey. Correo literario*— como con los *Cuadernos del Plata*. Lo que más enfrió a Reyes fue la discordia, la falta de compañerismo entre los escritores y artistas, los desaires dictados por las sombras del extremismo y, hay que decirlo, del clasismo y hasta del racismo. Reyes se dio cuenta —y así lo registra el *Diario*— de que los jóvenes de aquel país estaban marcados, en mayor o menor medida, por una cultura de la sospecha y de la intriga de vuelo gallináceo. Así sale con alivio hacia la nueva encomienda en Río.

Pero, en medio de todo, se le vio escribir y escribir textos que fue publicando en el momento o que fue publicando a lo largo de muchos años, incluso póstumamente, como las *Transacciones con Teodoro Malio*, donde aparece el simpático ensayo "Las palabras del golf", que sólo se publicó después de su muerte —acaecida en diciembre de 1959— en el tomo XXI de las *Obras completas*, que estuvieron a cargo del nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez.

¿Qué dificultades filológicas se le presentaron en la preparación del tomo II del Diario alfonsino?

Las dificultades filológicas fueron mucho menores que las que se presentaron en el primer tomo. Si bien el material de este tramo —1927 a 1930— ya había sido publicado por la Universidad de Guanajuato en 1969, el manuscrito denuncia que muchos períodos se omitieron en esa primera edición. Se tuvo que hacer un cotejo minucioso para

restituir los lapsos omitidos, cuyo contenido concernía principalmente a cuestiones monetarias, pues en algún momento el *Diario* también funcionó como libreta para la contabilidad personal. En rigor, los desafíos filológicos fueron mucho menores en comparación con los encarados por don Alfonso Rangel Guerra para el tramo anterior.

¿Qué papel jugó José Luis Martínez, uno de los críticos de la literatura mexicana más importantes del siglo XX, en la edición del Diario?

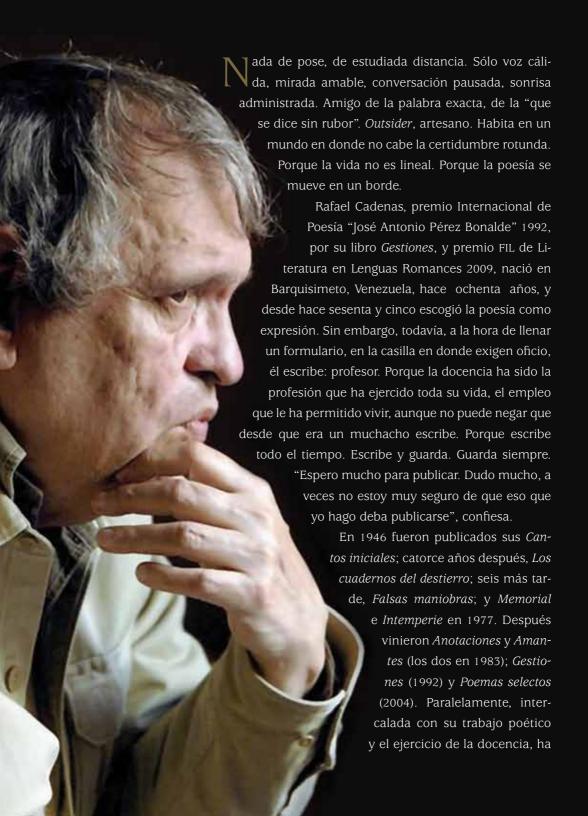
Don José Luis Martínez y doña Alicia Reyes fueron los animadores más constantes tanto como los lectores más atentos de los diarios. Me imagino que la decisión que llevó a armar el brillante equipo, del cual me honra formar parte, fue tomada por ambos. Don José Luis leyó el *Diario* muchas veces; tuve el privilegio de entregarle un borrador meses antes de que falleciera y de recibir sus observaciones en las reuniones en su casa de Rousseau número 53 que tenían no poco de jubiloso. La primera transcripción del *Diario*, que luego el equipo convino en dejar de lado para hacer una nueva, la hizo su secretaria del Fondo de Cultura Económica, doña Guadalupe Ramírez, cuando empezaba a estar encinta; ahora, su hija tiene más de veinte años.

Esto habla de la perseverancia de don José Luis en este proyecto que ahora empieza a ver la luz. Debo añadir por mi parte que, además de su ayuda, conté con la asistencia y colaboración de Lourdes Borbolla, mi asistente especializada en la obra de don Alfonso; Juan Antonio Rosado Zacarías y Marcela Solís Quiroga, su esposa; y Ana Marimón, la hija del poeta y periodista Antonio Marimón. Trabajamos intensamente en los años 2003, 2004 y 2005. El texto se anotó prolijamente y se tuvo que prescindir de no

pocas acotaciones. Una de las ideas rectoras o de las políticas de anotación fue la de tratar que, en la medida de lo posible, se diese continuamente referencia a la obra de Alfonso Reyes y, eventualmente, a alguno de los epistolarios. En lo personal, siento que este proyecto ha representado para mí una gran lección, no sólo por el esfuerzo de adentrarse a fondo en este autor, sino también por las opiniones, pareceres, perspectivas y ventanas que en cada momento fueron abriendo para mí tanto los otros editores como los asistentes que, quizá desde el trasmundo, eligió con generosidad para mí el duende traviéso que aconsejaba a don Alfonso y que quizá, a veces me atrevo a pensarlo, aconseja al mío.

RAFAEL CADENAS: POETA DEL SILENCIO

MIRTHA RIVERO



tenido una fecunda obra ensayística que gira en torno al lenguaje y a la literatura.

Esta entrevista fue realizada en 1992, hace veinte años, pero, desde entonces a la fecha, Rafael Cadenas ha sido el mismo de siempre: amigo de la exactitud, de la palabra precisa, pero sobre todo, ha sido el poeta del silencio: "En la poesía hay una síntesis que está llena de silencio", afirma.

Usted dijo una vez que no celebra ninguno de sus libros, ¿eso tiene algo que ver con sus dudas a la hora de publicar?

No, eso que dije fue para aclarar un poco a un periodista que me preguntó cuál libro prefería de los que había publicado, y la respuesta que le di fue en ese sentido: le hablé de mis libros preferidos, *Memorial y Amante*, porque cómo va a celebrar uno sus propios poemas. En todo caso que lo celebren los demás, pero uno no.

¿Y qué celebra Rafael Cadenas? Todo, menos yo.

No quiere llamarse poeta; ¿le es difícil, le parece demasiado?

Me resulta incómodo el calificativo *poeta*. En un doble sentido: en el sentido de que es una palabra grande y en el sentido de que la palabra es hoy utilizada como un saludo; así como alguien dice: *mira*, *chico* o *joven*, *por favor*; dicen: *mira*, *poeta*, *ven acá*. Por un lado es una palabra ambiciosa y por el otro es un término muy corriente.

Dice que poeta es una palabra grande y en otras oportunidades ha expresado que la "poesía es algo grande". A este respecto, ¿cómo se considera usted?; ¿cómo se siente?

Lo que yo he dicho es que nunca he vivido de la poesía, sino de mi trabajo como profesor. Tengo muchísimos años dando clases en colegios y liceos, y después en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela.

No ha vivido de la poesía; ¿ha vivido para la poesía?

Tampoco me atrevería a decir eso. Simplemente vivo para muchas cosas. Ahora, ¿por qué la poesía y no otro género? Yo no sabría contestar eso. Lo cierto es que ésa ha sido mi forma de expresión por excelencia.

Tengo que insistir: ha hablado de la poesía como algo grande... Es importante señalar eso, porque mucha gente ve la poesía como algo que no tiene mayor trascendencia, y ocurre que es algo serio, algo fuerte, incluso algo necesario. Pero la idea corriente que se tiene sobre la poesía es la de una especie de adorno, cuando para mí es algo profundo, complejo, significativo. Algo que puede influir en la gente.

"El único jurado es el tiempo"

Rafael Cadenas insiste en lo grande que es la poesía y lo hace para destacar su importancia, pero, al mismo tiempo, advierte que su relación con ella "no es entrega total". No puede serlo. Es una relación crítica, y por eso llama a estar atento y habla de "vigilancia aguda". Porque desconfía de la confección, defiende la sencillez, rechaza la clave, el ocultamiento: "Tal vez cierta oscuridad sea inherente a la poesía; pero *cierta oscuridad*, no cierre en aras de quién sabe qué extravío".

Se escuda en la palabra precisa, la que llega sin estridencia, sin pompa, pero que al mismo tiempo promueve complicidades. La palabra que desnuda, que deja huella. "No hago diferencia entre vida, realidad, misterio, religión, ser, alma, poesía. Son palabras para designar lo indesignable. Lo poético es la vivencia de todo eso, el sentir lo que esas palabras tratan de decir", dice.

¿Rafael Cadenas hubiese existido sin la poesía?

Lo que uno es, es un hecho. Cómo podría contestar eso. Uno siente que existe eso que comúnmente se llama vocación. A mí, por ejemplo, me gusta dar clases. ¿Por qué ocurre eso? Se trata de algo misterioso. Yo no podría ser abogado, no podría ser médico, no podría ser ingeniero. Es como si toda persona fuera descartando posibilidades y se queda con la que le corresponde. De pronto, una persona siente que su *llamado* —y con *llamado* quiero decir vocación— es que debe ser médico. Eso tiene que ver con algo que se denomina arquetipo. Es como si uno estuviera determinado desde que nace. Como una inclinación natural.

Y en Cadenas la poesía, es evidente, es algo que nació con él, que *vino* con él. Como su don de gente, como su mansedumbre, como su tono suave. En él la humildad no pide permiso, se instaló hace tiempo en ese cuerpo alto y ¿fuerte? Quizá fue allá en su natal Barquisimeto cuando comenzó a leer las tiras cómicas y los libros de aventuras, o más tarde cuando conversaba con su paisano y también escritor, Salvador Garmendia: "Yo no me siento superior a ningún poeta; al contrario, me siento pobre frente a ellos", menciona Cadenas.

Sin embargo, en Venezuela lo reconocen como el poeta mayor. No, en Venezuela hay muy buenos poetas. Además, en el fondo, el único jurado es el tiempo. ¿Qué es lo que queda de lo que uno escribe? Uno nunca lo sabe.

No puede negar que se le reconoce como uno de los mejores poetas venezolanos. ¿Y dentro de diez años será así? ¿Dentro de veinte, cincuenta?...

Mientras llega ese dictamen que traerán los años, la obra de Rafael Cadenas habla antes del tiempo. Habla para los demás, habla por y para los que no estarán dentro de medio siglo. Sigue hablando por los que leyéndolo, se leen.

Hace algún tiempo solía dividirme en innumerables personas. Fui sucesivamente, y sin que una cosa estorbara a la otra, santo, viajero, equilibrista. Para complacer a los otros y a mí, he conservado una imagen doble. He estado aquí y en otros lugares. He criado espectros enfermizos. Cada vez que tenía un momento de reposo, me asaltaban las imágenes de mis transformaciones, llevándome al aislamiento. La multiplicidad se lanzaba contra mí. Yo la conjuraba. Era el desfile de los habitantes desunidos, las sombras de ninguna región. Ocurría al final que las cosas no eran lo que yo había creído. Sobre todo, me ha faltado entre los fantasmas aquel que camina sin yo verlo. Tal vez el secreto de lo apacible esté allí, entre líneas, como un resplandor innominado, y mi soberbia injustificada ceda el paso a una gran paz, una alegría sobria, una rectitud inmediata. Hasta entonces.



TOMAS TRANSTRÖMER, ÁGUILA Y TOPO A LA VEZ

Manuel García Verdecia

Este año, la Academia de Estocolmo prefirió otorgar su premio Nobel al poeta Tomas Tranströmer, de Suecia. La elección mueve a dos consideraciones inmediatas. La primera es la satisfacción y gratitud porque la poesía vuelva al estrado de primacía tras quince años de omisión, pues la última poeta reconocida fue la polaca Wislawa Szymborska. En tiempos cuando todo se vuelve más bajamente prosaico, es conveniente hacer un alto para convocarnos a todos al misterio de la belleza por la poesía. La segunda observación se enfila hacia el asombro que ha causado en muchos oír este nombre. Y no hablo del público común, sino del especializado, pues hay numerosos amigos poetas que, al anunciarse el premio, oyeron mencionar al poeta por primera vez.

Es cierto que, desgraciadamente, el hecho de escribir desde una lengua con un restringido número de hablantes vuelve un tanto inaccesible al escritor. El sueco es un idioma que hablan nueve millones de personas y no es común que fuera del país haya los especialistas necesarios como para acometer las debidas traducciones. Esto entorpece y retarda el modo en que la obra se abre paso hacia otros ámbitos lingüísticos. Además, la poesía tiene una interrelación sustantiva y misteriosa con la palabra. Cada palabra escogida por el autor ya es en sí una metáfora. Al emplearla la preña de tal intencionalidad y tal experiencia humana que la vuelve a crear. Esto se torna prácticamente inalcanzable al leer el poema en una traducción.

Si bien es verdad que uno nunca accede al último reducto de sentido de un poema, cuando se trata de una traducción esto se hace más incierto. Uno está leyendo al traductor y —lo sé por mi experiencia con otras lenguas— hay un notable porcentaje de eficacia expresiva que se pierde, aun en los mejores traductores, por no aludir a la legión de *tradittori* que nos embaucan. El premio, pienso, hará percatarse a muchos de que, en conceptos de alcances estéticos, no hay lengua ni tradición menor si quien se instala en ella tiene la visión y el afán creativos que le permiten saltar esa barrera e instalarse en la dimensión más amplia de lo esencial humano.

La poesía de Tranströmer tiene la delicadeza y variedad de matices de los campos helados al llegar la primavera. De hecho, sus poemas están frecuentados por hielo y por grandes espacios deshabitados donde rige la naturaleza a su albedrío. El poeta es ciudadano de un país donde la media de temperatura anual es de quince grados centígrados, donde la mayoría de la actividad



humana se aglomera en la zona meridional, cerca del mar, y la población ralea a razón de unos veintidós humanos por kilómetro cuadrado, con vastas extensiones deshabitadas hacia el norte. Entre hielos y brumas, desde las alturas al norte, de musgos y líquenes que ceden al abedul, el sauce, el pino, y en el sur menos frío, a las hayas y robles, acontece el mundo que cada día habla al poeta. Tal lo describe en un poema:

Como dragón caído en algún pantano entre neblina y vaho, está nuestra tierra costera vestida de bosque de pino. Allá lejos: dos vapores que gritan desde un sueño

en la bruma.1

Ese componente de *neblina*, *vaho*, *bruma*, es importante para acercarse al poeta. El poema es un territorio donde las certidumbres son engañosas y sólo la mayor cercanía puede conferirnos alguna seguridad. Entonces se entiende esta transparencia, esta nitidez de imágenes que elabora el poeta para enfrentarnos con el espacio donde el hombre se cumple.

El tema de la obra poética de este autor se centra en la confrontación del hombre con su entorno natural, a partir de lo cual trata de entender y actuar consecuentemente. Sus poemas recurren a sitios, espacios, situaciones en la intemperie. Los estados naturales, el clima, las estaciones, son motivos sistemáticos. El mundo es un escenario versátil, poderoso, mutante, que nunca acabamos de conocer. La historia, en los pocos momentos en que se asoma al escenario, parece ser un simple dato, pequeño como un hombre ante la vastedad, pues es lo natural lo que prevalece y se extiende. De modo que el ser humano es una suerte de visitante incidental.

He estado caminando por largo tiempo por los helados campos de Östergotland. No he visto ni una sola persona. En otras partes del mundo hay gente que nace, vive y muere en una multitud perpetua.

Un sentimiento de soledad recorre su obra como un ave en alto vuelo. No porque el hombre quiera o busque estar solo, sino porque le resulta imposible

¹ *Nota Bene*: Los poemas de Tomas Tranströmer incluidos en este ensayo han sido tomados de los libros *Paavo Haavikko and Tomas Tranströmer. Selected Poems*. Traducción de Robin Fulton. Inglaterra, Penguin, 1974, y *Deshielo a mediodía*. Traducción de Roberto Mascaró. Madrid, Nórdica, 2011. Las traducciones al español de los poemas en inglés son mías. (*N. del A.*).

llenar esos espacios, conectarse en la necesaria compañía. Esto se siente físicamente pero alcanza irradiaciones colaterales en su espíritu.

El tren se ha detenido en medio de la llanura. A lo lejos puntos de luz de un pueblo que parpadean al horizonte fríamente.

El ser humano crea ciertas herramientas para adaptarse y ser del modo más gentil en ese mundo que generalmente lo desconoce y lo somete. Son complementos, puentes entre lo animado humano y lo animado natural (pues todo palpita y actúa), protocolos que hacen posible la coexistencia.

El ómnibus se arrastra por la tarde de invierno.

[...]

Pocos pasajeros: unos viejos otros muy jóvenes. Si se detuviera y apagara sus luces el mundo se borraría.

Así, de fallar ese mecanismo de relación, el mundo desaparece para el ser. Si bien el hombre no logra amansar el entorno huraño y esquivo, al menos puede establecer gestos de cercanía y pertenencia. El ser humano no puede escapar del entorno que lo enmarca y le confiere un contenido sutil.

En febrero la vida se quedó quieta. Las aves volaron de mala gana y la mente rozó con el paisaje como un bote roza con el puente donde está amarrado.

La mente vuela también a su pesar, pero sólo para golpearse de nuevo contra el omnipresente paisaje. Éste le da un color, un aroma, una disposición. El individuo está atado a su paisaje y desde ahí tiene que hallar su modo de ser. Al parecer, incluso no hay tiempo, sino espacio, o el tiempo es la persistente dilatación del espacio.

Pentecostés de piedras. Y con lenguas crujientes... La ciudad ingrávida en el espacio del mediodía. Sepultura en luz hirviente. El tambor que acalla los palpitantes puños de la eternidad cautiva.



Pasos del caballo con la venda en los ojos. Los palpitantes puños de la eternidad cautiva.

Los que duermen cuelgan como péndulos en el reloj del tirano. El águila planea, muerta, en las cascadas que fluyen del sol. Y resonando en el tiempo —como el ataúd de Lázaro— el ombligo que late, de la eternidad cautiva.

No es fortuito que en muchos poemas, como en el anterior, no haya otra voz que la que entona el poema. Se desubjetiviza el texto, como si se buscara que los propios lugares y espacios hablaran.

A lo largo de sus poemas bate el gélido viento de la soledad. Da la impresión de que el mundo se basta a sí solo. No necesita del hombre, por lo que éste es siempre un advenedizo. Sin embargo, no hay un sentimiento de aflicción o nostalgia, más bien de aceptación de tal condición. A veces, el hombre busca una compañía que no está a su lado. Así el agricultor, "un murmullo de voces detrás del labrador. No mira hacia atrás. Los campos están vacíos", o los amantes que "permanecen cercanos a la muchedumbre,/ en espera, una multitud cuyos rostros carecen de expresión". O como ese marino que ha vencido temporalmente la nada y debe buscar compañía entre quienes no están:

Allá, el único sobreviviente puede sentarse ante la estufa boreal y escuchar la melodía de los muertos de frío.

El hombre sólo puede aferrarse y ser desde su yo y su aquí, pues todo lo demás es incierto, lo niega y lo aplasta.

Éste no es otro sitio que "aquí" y eso que era "Yo" es sólo una palabra.

Cuando lo que nos rodea es inmenso y desconocido, cuando no parece que pase el tiempo ni varíe el espacio, hay una única coordenada de certidumbre: yo-aquí. En otros poemas —como en "Oklahoma", "Aguacero sobre el interior", etcétera— es el poeta quien viene de un país distinto y entonces siente la extrañeza del mundo.

Entre ustedes, el mal y el bien tienen caras reales. Entre nosotros, es mayormente una lucha entre raíces, cifras y tonos de luz. Otra vez el individuo está fijado por su entorno. Al salir de él todo se le vuelve incomprensible y azaroso. El hombre es nada ante la inmensidad que lo enmarca. Sus sentidos son escasos para llegar más allá. Sin embargo, la maravillosa naturaleza ha procreado en su mente el mayor de los recursos. La imagen es la posibilidad de conectar partes para entender el todo. Es el medio para acceder a lo ilimitado.

Se sienta de espaldas al cuadro con el campo de maíz. Y todo está sin respuesta y vehemente como cuando suena el teléfono en lo oscuro. Pero el cuadro tras él —un paisaje que brinda paz aunque el grano sea una tormenta dorada.

La realidad humana resulta siempre inmensamente pequeña, decididamente frágil. Tal vez por eso, el poema se convierta en un sitio de resistencia, un modo de extensión y prevalecimiento del ser.

Fantástico es sentir cómo crece mi poema mientras me achico yo mismo.

Este crecimiento del poema en proporción inversa al sujeto hay que entenderlo no como eliminación de éste, sino como cambio de plano y de énfasis, para dejar que sean los significados alcanzados mediante la poesía los que se extiendan ante el sujeto. Crece el poema porque crece lo que se vislumbra de lo circundante, acrecentando las demarcaciones del sujeto. De aquí que Tranströmer conceptúe el poema como "un sueño en la vigilia". O sea, una realidad subjetiva que irrumpe en la multiplicidad que nos envuelve para abrirnos nuevas fronteras y un cumplimiento de opciones más allá de las tangibles.

El hombre conoce sus desventajas por estar en el mundo y percibir sus formas. Su ser físico lo aprisiona y demarca. Así que deben propiciarse las formas para ir más allá en lo inmenso y en lo minúsculo. El poeta cuenta con las potencialidades que su facultad le brinda.

Mas el escritor está a medio camino de su imagen, allí viaja, a la vez águila y topo.

Entre el cero y el infinito, la nada y el todo, lo humano y lo natural, lo tangible y lo intangible, debe afanarse el poeta. Por eso tiene que aunar las facultades de esa criatura de las alturas y de la otra de los subterráneos.

Quizá sea por esto que Tranströmer cuida tan bien la elaboración de las imágenes poéticas. Las suyas tienen el pulimento y la sutil variedad de matices de los cristales de hielo. Esto es algo que lo distingue. Sus imágenes derivan del entorno que lo contiene, pero están tensadas de significación porque el poeta sabe cuáles son las que de modo más vívido y convincente transmiten ese diálogo hombre-entorno. Son muy gráficas. El poeta expone con implacable precisión los muy diversos elementos que rodean y sostienen la vida. Su función es hacernos ver, más allá de la bruma y el frío, la abigarrada vitalidad del mundo para que podamos entender.

Además de sus imágenes, de hombre que pasa largas horas contemplando su espacio, en silencio, dejando hablar al mundo, emplea con inusitada eficiencia un recurso que, no por frecuente, deja de ponernos ante eficaces asociaciones: el símil. Hay una fuerza que perennemente conecta cosas, seres, actos. El símil sirve para que notemos que existen equivalencias, que la vida se cumple con semejanzas también, no sólo con oposiciones. Hay un infatigable deseo de encontrar esos puntos de contacto y relación que unen la ingente variedad del mundo. Sabe que sólo por la relación podemos acercarnos a lo otro, ser en lo distante y distinto. Así muchos de sus poemas obran por el modo en que unas imágenes se asocian con otras causando un efecto de tejido sutil que organiza y conecta. La ingeniosa yuxtaposición es más importante al leer sus poemas que los nexos explícitos. El contraste, que emplea ingeniosamente, es también una forma de vinculación.

No resulta entonces sorprendente que el poeta guste de practicar el viejo arte asiático del haiku. Esta forma se produce por el hallazgo de las imágenes más precisas que, en su conjunción, produzcan una imagen otra, con un sentido inédito. El haiku es síntesis pura de imágenes. Contrastes que se producen sin mayor intervención del sujeto lírico.

Pinos rajados en el mismo pantano. Siempre y siempre.

O:

Blanca y negra, terca urraca, en zigzag va por el campo.

Es mirada que elige, depura y junta, para que la perspicacia del oyente derive nuevas sensaciones y percepciones.



La poesía de Tomas Tranströmer es una delicada y sensible exposición de un mundo no por distante y desconocido menos cercano a los constantes afanes y sueños de todo hombre. El poeta está allí para explorar y recoger las evidencias que nos brinda en sus contundentes imágenes. Es un gozo poder participar así de esa extraña y versátil realidad que nos ensancha el alma. Sus versos nos hacen comprender que la imagen es la puerta al sueño invisible de la multitudinaria existencia. Para lograrlo no se puede andar con los ojos miopes del hombre ordinario; debe tenerse la visión portentosa de los dotados. Ésa es la mirada del poeta, águila y topo a la vez. La belleza que transmite lo corrobora, nos enriquece y aproxima. Demos gracias en buena hora.



AQUÍ PASÉ TREINTA AÑOS DE VIDA Charla con Juan Ángel de León González, extrabajador de Capilla Alfonsina

ALMA RAMÍREZ

demás de riqueza bibliográfica, la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria es también rica en capital humano. Ejemplo de ello es Juan Ángel de León González, exempleado de nuestra biblioteca y uno de los pioneros de la actual sede del acervo alfonsino inaugurada en 1980, quien desde el año pasado disfruta de su retiro luego de tres décadas de trabajo. Durante el tiempo que formó parte del personal de la Capilla, se desempeñó con disciplina en las áreas de intendencia, vigilancia, hemeroteca y paquetería. Con la publicación de esta breve charla, la Capilla Alfonsina hace un reconocimiento a su dedicación y entrega laboral.

¿Dónde y cuándo nació? Nací en General Bravo, el 5 de enero de 1950.

¿Cómo llegó a Monterrey?

Mi papá estaba aquí, y a mí me crió una hermana de él porque murió mi mamá. Yo me quedé en Bravo y él se vino a trabajar. Yo era el más chiquillo de cuatro hombres y dos mujeres.

¿Cuántos años tenía usted cuando llegó a Monterrey? Veintitrés o veinticinco años.



¿Cuando llegó a Monterrey, cuál fue su primer trabajo? Mi papá estaba trabajando en la colonia Sierra Madre, entonces entré a tra-

¿La colonia Sierra Madre está en San Pedro Garza García? Sí, la que está en Los tubos¹. Es una colonia privada.

¿Y qué hacía?

bajar con él como en 1975.

Era vigilante, velador, como unos cuatro años. En julio de 1980 entré aquí.

¿A la Capilla?

Sí, pero allá en la biblioteca Alfonso Reyes. Yo metí papelería para entrar a trabajar a la *Uni*. Aquí todavía no se abría al público; aquí se inauguró en 1980 pero ya había gente trabajando; no me acuerdo cuántos compañeros.

¿Ya estaba el acervo bibliográfico en el edificio?

No. Cuando ya nos cambiamos de la biblioteca Alfonso Reyes entonces se empezó a trabajar aquí.

Recapitulando: usted llegó a trabajar como velador a la colonia Sierra Madre, ahí estuvo cinco años; luego a la Universidad, ¿cómo llegó aquí?
Gracias a mi hermano. Él trabajaba en la Facultad de Contaduría Pública y Administración. Él nomás me llevó y me dijo: Necesitas esto y esto de papelería. Luego me hablaron.

¹ Se refiere al monumento *La alianza*, conocido popularmente como Los tubos, ubicado en el cruce de la avenida Gómez Morín y calzada Del Valle, en San Pedro Garza García.



¿Dónde estaba la biblioteca Alfonso Reyes?

En lo que era Prensa [de Gobierno]², entre Correos y el Palacio de Gobierno; calles Washington y 5 de Mayo. En ese espacio, en 1981, entró lo que es Prensa, pero ahí estaba la biblioteca Alfonso Reyes.

¿Cuánto tiempo estuvo ahí la biblioteca?

Como le digo, yo entré en 1980. Esa biblioteca, según compañeros que estaban ahí, había estado en varias partes y luego la trajeron acá. Era lunes cuando entré y el viernes salíamos de vacaciones de Semana Santa. Entonces llegó la orden como a las dos de la tarde: Tienen ocho días para desalojar todo. Pero sólo eran cuatro días.

Entonces, ¿desde el 80 se muda la biblioteca a su espacio actual? Así es.

¿Y qué hacía usted en la biblioteca?

Era intendente y estuve hasta 1986 como tal. Luego me cambiaron. El licenciado Porfirio [Tamez Solís]³ metió vigilantes para la puerta: estábamos tres y tres, luego dos: uno en la mañana y uno en la tarde.

Entonces usted empezó como intendente y luego fue vigilante.

Así es. De vigilante estuve de 1986 a 2011. En Sala Hemeroteca estuve un poquito, en paquetería también.

² El 20 de noviembre de 1957 fue inaugurada la Biblioteca Universitaria "Alfonso Reyes", ubicada detrás del Palacio de Gobierno, en el sótano de la Plaza de la República. En 1980 fue trasladada al recinto actual, ubicado frente al edificio de Rectoría, en Ciudad Universitaria, e inaugurada el 13 de noviembre de ese año y rebautizado como Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria. (*N. de la E.*).

³ Exdirector de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria. Actualmente es director general de bibliotecas de la UANL. (*N. de la E.*).



Cuando usted comienzó a trabajar aquí, ¿quién era el director? El doctor Porfirio Tamez.

¿Qué es lo que se lleva de casi una vida de trabajo en la Capilla Alfonsina? Aquí pasé treinta años de vida. Tengo muy bonitas experiencias, sobre todo con mis compañeros de trabajo. También eventos donde me tocó ver, por ejemplo, al presidente Echeverría.

¿Qué piensa hacer ahora? Voy a buscar trabajo.

¿Tiene nietos? Sí, la parejita.

*Ya van a tener abuelo de tiempo completo...*Sí, más rato; uno tiene cinco años, y otro cuatro.

¿Qué consejo daría a sus sucesores? Que se porten bien con los estudiantes, que le echen ganas.

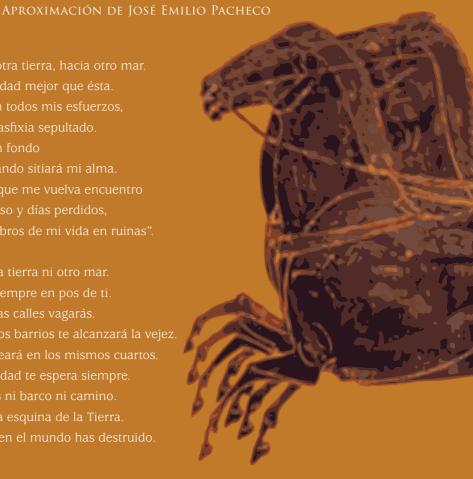


EL ORO DE LOS TIGRES

La ciudad* CONSTANTINO CAVAFIS

Dices: "Iré a otra tierra, hacia otro mar. El marasmo sin fondo no sé hasta cuándo sitiará mi alma. incesante fracaso y días perdidos, tan sólo escombros de mi vida en ruinas".

No hallarás otra tierra ni otro mar. Por esas mismas calles vagarás. Así pues, tu ciudad te espera siempre. No encontrarás ni barco ni camino. Cuando existe en el mundo has destruido.





CALENDARIO

JOSÉ ALVARADO, UN ARTISTA DE LA PROSA* JOSÉ LUIS MARTÍNEZ S.

66 Hace cien años nació José Alvarado, un artista de la prosa que escribía en los periódicos", recordó Gabriel Zaid en el número de junio de la revista *Letras Libres*, donde, a manera de homenaje, reprodujo el texto "Las escaleras", publicado por Alvarado en octubre de 1959 en *Diorama de la Cultura*, suplemento del periódico *Excélsior*. "Las escaleras", advierte el autor de *El secreto de la fama*, "es un ensayo escrito sin la palabra *que*. Y, lo más notable de todo: sin que se note...".

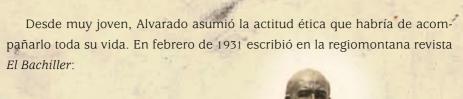
El artículo de Gabriel Zaid llamó la atención de José de la Colina, quien le comentó que él tenía una colección de textos donde Alvarado prescindía de esa palabra ineludible para la mayoría de los escritores; y así, con la complicidad de Minerva Margarita Villarreal, directora de la Capilla Alfonsina en Monterrey, comenzó a fraguarse la publicación de *Prosa sin que*, veintidós muestras de una escritura espléndida que se complementa con un ensayo fotográfico sobre la vida del maestro y periodista a quien Octavio Paz, su amigo y compañero de aventuras editoriales, dedicó el poema "Nocturno de San Ildefonso".

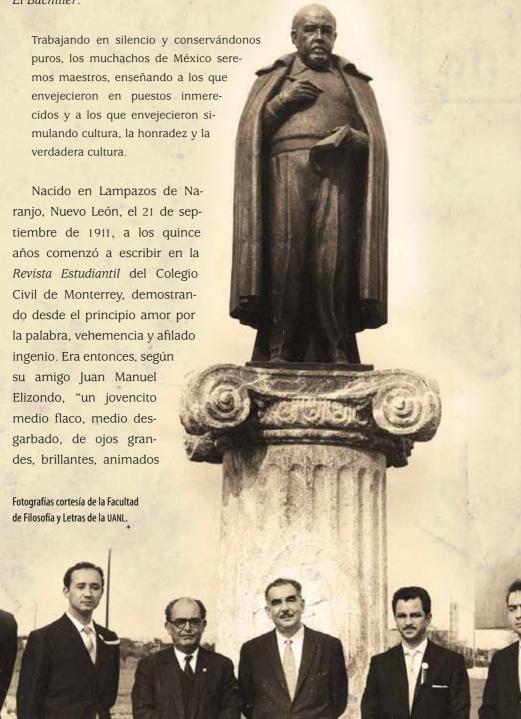
Poetas olvidados, actrices trágicas, escritores notables, personajes legendarios, asombros y nostalgias coinciden en este libro con prólogo de José de la Colina y epílogo de Gabriel Zaid, quienes, como Alvarado, enaltecen a la prensa mexicana con sus colaboraciones.

José Alvarado escribió con idéntico rigor literatura y periodismo. La prisa con que debía escribir sus artículos para periódicos y revistas nunca lo hizo caer en el descuido, en la prosa desaliñada o el lugar común. Para él no había temas menores ni asunto que no mereciera su atención, y en su trabajo periodístico se ocupó de la política, la filosofía, la literatura, la vida urbana, los personajes populares y de muchas otras cosas; lo hizo con conocimiento y, cuando fue necesario, con ejemplar valentía.

^{*} Palabras leídas por el periodista mexicano José Luis Martínez S., director del suplemento cultural *Laberinto*, del periodico *Milenio*, en la presentación del libro *Prosa sin que*, de José Alvarado, realizada el 16 de noviembre de 2011 en la Capilla Alfonsina de la UANL para conmemorar los cien años del natalicio, cumplidos el 21 de septiembre, de quien fuera escritor, periodista, académico y rector de la UANL de 1961 a 1963.







de gran curiosidad". En esa publicación escribió cuentos y crónicas de teatro y cine, abordó la vida cotidiana y su prosa —afirma José Guadalupe Martínez en la introducción de *Alvarado*, *el joven*— quedó marcada por el asombro.

En 1931, con Elizondo y Raúl Rangel, asistió al Congreso Nacional de Estudiantes realizado en Toluca, Estado de México, durante el cual se propuso la creación de la Universidad del Norte en la ciudad de Monterrey, idea de la que surgió la actual Universidad Autónoma de Nuevo León, de la que, por breve tiempo, sería rector en 1961.

Alvarado llegó a principios de los treinta a la capital del país con fama de reportero combativo y acucioso en publicaciones estudiantiles de Monterrey. Se instaló en el barrio universitario y con algunos de sus paisanos —Elizondo y Rangel entre ellos— vivió las noches de una ciudad donde coincidían la diversión y la cultura, conoció nuevos amigos y el ambiente bohemio requerido por un espíritu como el suyo, ávido de aventuras y enemigo de la solemnidad.

De día o de noche [dice Elizondo] concurrían a la zona universitaria, además de los estudiantes, intelectuales, artistas, maestros de renombre y políticos de todas las tendencias. Con frecuencia encontrábamos en el café o en las calles a David Alfaro Siqueiros, a Luis Arenal, o bien a Salvador Novo haciendo rueda con Alejandro Gómez Arias y Manuel Moreno Sánchez. Renato Leduc nunca faltaba por las mañanas. En cafés y cantinas se discutía de todo: de literatura, de pintura, de teatro, de política nacional e internacional.

Esa atmósfera marcó el rumbo intelectual de Alvarado. En el periodismo se inició como corrector de pruebas en *El Nacional* y fue fundador, con Octavio Paz, de la revista *Barandal* (1931); escribió cuentos *—Memorias de un espejo* (1953)— y la novela corta *El personaje* (1955); pero nunca se consideró literato,



sino periodista. Un periodista valiente y severo en sus juicios. Basta asomarse a los artículos que publicó en la revista *Siempre!* o en los periódicos *El Popular*, *El Día*, *El Nacional* y *Excélsior* para conocer sus inquietudes y pugnas contra la injusticia y las malas artes en la política; pero, asimismo, para saber de su gusto por la vida y el respeto por la amistad, para atisbar la obra de un autor que al abordar cualquier tema lo alza a gran altura, como cuando el 12 de marzo de 1968, al celebrar en *El Día* el retorno a los escenarios de María Douglas —texto incluido en *Prosa sin que*—, recordó en tono casi poético el intempestivo retiro de la actriz años atrás:

María Douglas [escribió Alvarado], porque ella quiso, no despertó una mañana para el teatro. Renunció a los aplausos, desdeñó la notoriedad y abandonó la escena. De todos modos había sido María Douglas la más grande trágica de la escena de su tiempo. Su voz, esa voz, sólo la dejaba escuchar por teléfono; escondió su cabellera y destinó su alma a las más nobles formas de la simpatía. María Douglas ya no estaba en la escena mexicana. Quien la vio no la olvidó nunca, quien la oyó mantuvo siempre el recuerdo de su voz.

Leer a José Alvarado, sus crónicas del teatro de revista, de la inopia de las tiples, del momento cuando —gracias a la radio— Agustín Lara nació a la fama y se alejó para siempre de los bares de mala muerte, es recordar o conocer una época privilegiada —aunque llena de contrastes— en la vida de la Ciudad de México. Nada escapa a su atención y en sus artículos existe una amplia galería de personajes como el *Chiflaquedito*, vendedor de carnitas en la calzada de Los Misterios:



Nadie como él [advierte Alvarado] para despachar los bofes, riñoncitos, hígados y trompa; nadie tampoco para cortarlos con su cuchillo redondo y presentarlos sabiamente aderezados con yerbabuena, cilantro y perejil —lo que se llama jardín— más cebolla picada y salsa de chile pasilla.

A José Alvarado le gustaba viajar. Visitó Helsinski, Leningrado y Moscú; fue a China en el ferrocarril transiberiano y muchas veces se detuvo en París. También viajó por Praga, Estambul, Alejandría, Jerusalén, Roma y Madrid; estuvo en San Francisco, Nueva York, Los Ángeles, Buenos Aires, Lima, Santiago, Río de Janeiro y, desde luego, recorrió toda la República Mexicana. De sus viajes dejó numerosos testimonios, porque muchos de ellos los realizó como reportero, revelando su condición de cronista excepcional.

Debo a este oficio [escribió en uno de sus artículos] momentos de suprema belleza y gracias a la profesión, escogida desde mi adolescencia y todavía con los libros bajo el brazo, he podido recorrer la mitad del mundo y tener entre mis amigos a hombres de todas las razas y de un gran número de lenguas. Ser periodista me ha permitido realizar algunos de los mejores sueños de mi juventud y conocer a varios de los seres superiores de mi tiempo.

Podría decirse que el magisterio, en el más amplio sentido de la palabra, fue la vocación de José Alvarado. Lo ejerció en la escritura, pero también en las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria, en San Ildefonso, donde fue profesor de filosofía y ética, las disciplinas que persiguió y lo persiguieron tenazmente toda la vida.



Renato Leduc, Pedro Ocampo, Enrique Ramírez y Ramírez, Alejandro Gómez Arias, Andrés Henestrosa, Octavio Paz fueron algunos de sus muchos amigos. A todos sedujo con su inteligencia y vitalidad, a todos entristeció con su muerte, el 23 de septiembre de 1974.

El día que José Alvarado murió llovía en Monterrey, recuerda su amigo Juan Manuel Elizondo. Federico Cantú le llamó por teléfono para contarle la tragedia: Pepe había caído desde lo más alto de la escalera de su casa en la Ciudad de México. Estaba en el hospital de Xoco, con la cabeza destrozada y la vida pendiente de un hilo. A las doce de la noche le volvieron a llamar. Era Eduardo Livas. Le dijo que Alvarado acababa de morir y que partirían al día siguiente a las siete de la mañana a la capital del país para estar presentes en los funerales. Quedó de pasar por él a las seis. En la mañana seguía lloviendo intensa, pertinazmente. Los vuelos estaban suspendidos. Quisieron alquilar una avioneta. El administrador del aeropuerto les preguntó el motivo de su angustia. Le dieron la noticia, y él exclamó: "¡Cómo! ¿Murió Pepe Alvarado?". Les pidió que esperaran y en unos minutos volvió acompañado del administrador general, quien les dijo: "Sentimos mucho lo ocurrido con el señor Alvarado. Acabamos de ordenar la salida de un avión". Llegó el avión y los amigos estuvieron a tiempo para despedir a ese personaje de leyenda, a ese periodista excepcional que alguna vez escribió: "El periódico diario es como las estrellas de la mañana. Brilla intensamente cada día, y se apaga; pero renace otro día, con el mismo fulgor. Y, mientras viva, quiero parecerme a las estrellas".



La Universidad

JOSÉ ALVARADO

A hora se trata de hacer la universidad. Pero debe pensarse que se trata, no de satisfacer una cursi vanidad provinciana, sino de hacer algo que hace falta. Nada importaría que "el decoro de la ciudad" lo requiriera. Lo fundamental es que la situación de la comarca lo exige, para contar con una firme barrera espiritual que detenga la peligrosa emigración escolar a Norteamérica y que organice las labores de la cultura y de la investigación científica en este importante sector mexicano.

Por eso, porque viene precisamente a desempeñar funciones necesarias y urgentes, y no a servir para que se diga que Monterrey tiene universidad, necesita ser *efectivamente* una universidad y no cualquier otra cosa con ese rótulo.

Desde luego, en ningún lugar del mundo se llama *universidad* a un conjunto de escuelas —preparatorias y profesionales— bajo una sola dirección. Tampoco se llama así a las escuelas reunidas en un edificio común. Universidad connota mucho más. Esto da risa explicarlo, pero todavía hay muchos que no lo saben.

Una universidad requiere, cuando menos, una escuela para estudio de la cultura, estudios superiores desinteresados, más inmediata aplicación práctica, para enseñar y difundir los altos temas de la cultura universal y crear los propios valores culturales; en resumen, una escuela como las que en muchos lugares se llaman de filosofía y letras.

También requiere varios centros de investigación científica desinteresada. En Monterrey, especial investigación de las ciencias que tengan más conexiones con la técnica industrial y con las cuestiones económicas.

Además, necesita una sala de reuniones libres, para discutir todos los problemas sociales y políticos del país y del mundo, para crear la orientación social y política y establecer así contacto directo con el pueblo en la enseñanza constante del civismo. Porque no se trata de establecer una universidad aristócrata.

Por último, las escuelas profesionales y técnicas y la preparatoria correspondiente. Entre esas escuelas, Monterrey necesita contar con escuelas para la enseñanza de las técnicas de las industrias regionales y alguna para el estudio de la técnica económica.

La universidad, además, debe ser autónoma y su gobierno debe ejercerse por medio de consejos de alumnos y profesores en cada escuela



y por medio del Consejo Universitario con representación estudiantil directa de toda la institución. El rector debe nombrarse por el sistema de ternas que el Consejo Universitario envíe al gobernador del estado. Debe existir en ella la *docencia libre* para la libre concurrencia de tesis y además de *libre asistencia* de los alumnos.

Éstas son en lo general, y más o menos aplicables, las orientaciones de los movimientos de reforma universitaria en América y Europa.

Y si no se ha de hacer una universidad así, es decir, una verdadera universidad, todo lo que se haga con ese nombre, será en lugar de beneficio, un estorbo para lo que después pueda hacerse a derechas.

Y si las cosas han de hacerse bien, es necesario primero corregir las enormes deficiencias de las escuelas preparatoria y profesionales, las únicas existentes, después de hacer las que faltan y por último crear todas las instituciones universitarias que se necesitan.



sino las funciones de un organismo de cultura e investigación, aunque se le llame de otro modo.

Así, la primera obra que debe hacerse si se quiere formar una verdadera universidad, es empezar por corregir las escuelas existentes y la primera que necesita de grandes reformas en su organización es el Colegio Civil.

La organización constitutiva del Colegio Civil requiere ya una completa renovación. Es necesario en primer lugar cambiar la forma de gobierno que es anticuada y que ya no basta a sus necesidades, sobre todo a las necesidades de sus estudiantes. Se necesita organizar la autoridad bajo la forma de una academia de alumnos y profesores compuesta de representantes directos de los estudiantes y de los maestros con iguales derechos de voz y voto para introducir a los primeros en el gobierno y en la responsabilidad de su causa.

Y es necesario también acabar con ese absurdo sistema disciplinario que estaría bien para un colegio militar o para un *kindergarten*, pero no para una preparatoria que se respete. Y existe la necesidad de dar más oportunidad a



los estudiantes para la disensión de temas de la cátedra evitando que se entronicen eternamente en los centros, opiniones y sistemas tan viejos y *tan rectificados* como el positivismo de Comte que *hace más de 30 años* que se enseña en el mundo culto sólo como episodio histórico del desarrollo filosófico pero no como sistema único e imperante como se hace en las clases de lógica del Colegio Civil.

Faltan además algunos cursos libres sobre temas particulares de la cultura y sobre las tesis contemporáneas económicas, sociales e históricas.

Alguna vez habrá más tiempo y más espacio para decir algo más. Por ahora basta hacer notar que estas reformas son fundamentales y que sin ellas antes, para nada sirve hablar de la universidad.

Publicado en Rumbo, número 6, diciembre de 1931.



PEDRO PÁRAMO: EL PROCESO DE LA MEMORIA

FEDERICO CAMPBELL

El El 24 de diciembre de 1999 el suplemento *Babelia* del diario *El País* consultó a diecisiete críticos literarios cuáles podrían ser los diez mejores libros escritos en español durante el transcurso del siglo XX. Sin la pretensión de estatuir un carácter jerárquico ni mucho menos un canon, los especialistas citaron ochenta y tres obras pertenecientes a cuarenta y tres autores de España y de América Latina. Una de las conclusiones del periódico madrileño fue

que dos de los grandes autores que no recibieron el Premio Nobel de Literatura aparecen como los más citados por obras escritas a mediados de la centuria: Juan Rulfo por *Pedro Páramo* (1955) y Jorge Luis Borges por *El Aleph* (1949) y *Ficciones* (1944). La obra en la que más coincidieron los consultados (doce veces) fue *Pedro Páramo*, del mexicano Juan Rulfo.



Y no es lo menos misterioso que ese punto de referencia deslumbre por su literalidad. Por encima de los símbolos y las interpretaciones de todo tipo que se le atribuyen, su obra sigue empeñada en expresar sólo lo más inmediato de la realidad: a pesar del poder de la crítica, todavía no hay nadie que le haga decir a *Pedro Páramo* otra cosa de lo que literalmente dice.²

Desde su primera traducción a un idioma extranjero, la que hizo Mariana Frenk de *Pedro Páramo* al alemán en 1958, la obra de Rulfo fue saludada como "una nueva y poderosa voz en la orquesta de la literatura universal de nuestro tiempo". A partir de entonces, las versiones en otras lenguas se acercan a la treintena y al promediar el siglo el autor mexicano más conocido en el mundo, con el mayor número de estudios impresos sobre su obra y citas en internet, es Juan Rulfo.

Lysander Kemp lo tradujo al inglés; Francisca Perujo, al italiano; Roger Lescot y Gabriel Iaculli, al francés; Jean Lechner, al holandés; Tarja Roinila, al finlandés; Radoje Tatič, al serbocroata; Alenka Bole Vrabec, al esloveno; y Akira Sugiyama, al japonés.

El incipit de Pedro Páramo se lee así en otros países:

En alemán:

Ich kam nach Comala, weil man mir gesagt hatte, dass mein Vater hier lebe, ein gewisser Pedro Páramo.

En inglés:

I came to Comala because they told me that my father, a certain Pedro Páramo, was living here.

En italiano:

Sono venuto a Comala, perché mi avevano detto che qui abitaba mio padre, un certo Pedro Páramo.

En francés:

Je suis venu à Comala parce qu'on m'a dit qu'ici vivait mon père, un certain Pedro Páramo.

Uno de los indicios más interesantes de su repercusión en el mundo es la que ha tenido *Pedro Páramo* en un pueblo de mentalidad budista. Las traducciones al japonés de *El llano en llamas* (1990) y *Pedro Páramo* (1992) que hizo

² María Esther Ibarra. "Once narradores unánimes. Juan Rulfo, estrella polar, figura clave, culminación, cumbre, caso único...", en la sección Cultura de *Proceso*. México, 21 de abril, 1980, p. 42. (*N. de la E.*).



Akira Sugiyama fueron recibidas con la naturalidad propia de una cultura que entiende el karma como una condena por la cual uno queda flotando alma en pena mientras tenga algún pendiente en esta vida.

También está la historia de la vida y de la muerte enlazadas, sin una barrera entre una y otra. Esa mentalidad tiene raíces en el mundo campesino mexicano, pero también existe en Japón y puede relacionarse con el budismo e igualmente con el teatro *noh*, donde las vidas pasadas están siempre presentes, actuando en la vida de hoy.

La ficción de la memoria

Ficción, en latín, viene de *fictum*, que quiere decir mentira. Y uno de los principios de la creación literaria, según Juan Rulfo, es la invención, la imaginación, el otro nombre de la memoria. "Todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación"³.

Leonardo Sciascia lo entendía muy bien:

Así sucede con los recuerdos lejanos: se asimilan a los sueños y, como los sueños, sin quererlo ni saberlo, acabamos restaurándolos, añadiéndoles algo, creando o recreando los nexos perdidos o desdibujados, en un orden y una consecuencialidad que —a diferencia de los sueños— no podían dejar de tener.

No tuvo que esperar Frederick Barlett las certezas de la neurobiología moderna para darse cuenta, en 1932, de que el proceso de la memoria supone una reconstrucción imaginativa que modifica la materia recordada. El factor añadido que, según insinuaba Marcel Proust, impone la memoria a la experiencia real, es el que transfigura la realidad de la infancia y le inventa otra categoría: la que puede organizarse en la creación literaria. Si para Marcel Proust la solicitud deliberada de la memoria es muy racional, convencional y chata, sólo la invocación no controlada, profunda, surgida de lo más íntimo, puede expresar la total calidad de la experiencia infantil, en toda su inocencia, su asombro, su terror.

"Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz", dice la madre al hijo en *Pedro Páramo*⁴. En la oscuridad de los ojos cerrados puede surgir esa voz, la voz de la memoria irrefrenable, la voz de los padres y los ancestros, las voces primeras

que fueron dando al escritor en ciernes una primigenia y cambiante composición de lugar.

Juan Rulfo relaciona, recrea, recategoriza, generaliza, reconstruye esos caminos de las tinieblas y esa voz: "Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver", dice Juan Preciado, que imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de su madre. "Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre." Unos ojos de sesenta años, los de la madre, resucitan en la renovada mirada de venticuatro años, la del hijo, que va reinventando el mundo de los muertos que reposan latentes en el cementerio oscuro de la memoria.

El río de las secuencias de *Pedro Páramo* se va reinventando —desde la sabiduría de quien tiene un instinto de la estructura fragmentada— con las piezas perfectamente puestas para establecer e insinuar sutilmente lo que vendrá después, a la manera fraccionada en que opera la memoria: no en secuencia cronológica, sino en el orden de la invención que transfigura el pasado y las voces de la infancia no lineal ni progresivamente, sino en cuerpos de nubes inconexas y equívocas, en celaje. Y siempre, desde la primera hasta la última página, el contexto es la memoria, tanto como la emoción.

Entre la aparición primera de Abundio Martínez y la última, en la que el mismo Abundio, medio hermano de Juan Preciado, mata a cuchilladas a su padre Pedro Páramo, se tiende una estructura dramática clásica: la del planteamiento y el clímax final aristotélicos en un espacio fracturado. Lo que queda comprendido entre los dos extremos —la oquedad de la elipsis, el blanco activo que separa las unidades narrativas— constituye los cimientos de un armazón desdoblado en el que cada uno de los componentes del rompecabezas embona en su justo lugar.

¿Dónde está el punto de vista? En todas partes y en ninguna. ¿Dónde está el tiempo? No en un transcurrir horizontal, de izquierda a derecha, sino en una provincia de simultaneidad como la que aparentan los sueños, en una frontera difusa, sin territorialidad demarcada, donde discurre el flujo de la memoria intermitente. El orden de las secuencias promueve otro decir, otro significado, en medio de un tiempo inasible, en una temporalidad inhumana que no se puede medir. Si el orden de los factores no altera el producto, el orden de las palabras sí altera el sentido, porque "el arte literario", decía Arreola, "se reduce a la ordenación de las palabras" que, bien acomodadas, provocan otro efecto de conjunto.

⁵ *Ibid.*, p. 8. (*N. de la E.*).

⁶ Loc. cit. (N. de la E.).

⁷ En Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Secretaría de Educación Pública/Ediciones del Ermitaño, 1986, p. 443. (*N. de la E.*).

Desde que lo conoció en el Centro Mexicano de Escritores en 1953, Salvador Elizondo tuvo una polémica con él. Elizondo decía que Rulfo inventa el lenguaje y Rulfo insistía en que ése es el lenguaje que se habla normalmente en el sur de Jalisco.

su modestia es demasiada para un artista, porque es imposible que las gentes hablen naturalmente con una afinación literaria tan marcada que no se nota. Yo he estado en Jalisco y nunca he oído hablar a nadie como en los cuentos de Rulfo, lo que pasa es que él trata la esencia de ese lenguaje y puede transcribirla a la escritura, que es el problema más difícil que existe, el de transcribir una habla a un lenguaje literario escrito y que conserve su condición de habla [...]⁸

El narrador implícito es la gente, la voz colectiva del sur de Jalisco. Pero esa habla, que ha dejado una huella perenne en la memoria del autor, pasa por una transmutación que conserva el tono y la cadencia, las pausas y los silencios, para reinventarse como literatura.

Aquí la memoria opera como una suerte de elemento transformador de la verdad, como una esencia intangible que cambia los hechos, los deforma, hace de ellos una materia con la que se construyen mentiras ocultando verdades para hacer de la historia un texto que se puede extraviar entre los folios de la amnesia.

Las palabras de la infancia, que emanan primero de la madre y luego de los demás, se disuelven en la bioquímica de la mente y nos ofrecen un escenario primitivo. Con el paso del tiempo establecen su domicilio en alguna parte del lóbulo frontal y se agitan con la vecindad límbica del cerebro, pero no vuelven idénticas al entreverarse con otros pensamientos y otras emociones. El proceso creador en la literatura podría obrar de esa manera. Las voces que Rulfo escuchó de niño retornaron transfiguradas en el adulto que sabía escuchar cantos gregorianos, misas, réquiems, y se fundieron en su metabolismo literario. En una entrevista Rulfo dijo:

Conservé intacto en la memoria el medio en que vivía. La atmósfera en que se desarrolló mi infancia, el aire, la luz, el color del cielo, el sabor de la tierra [...] Lo que la memoria me devuelve son esas sensaciones, no me devuelve hechos.

Más que reproducir, la memoria inventa, recategoriza, reclasifica. No repite; reorganiza. Siempre dentro de un cuadro emocional, el abandono, los cambios y las separaciones de la vida, encienden la



⁸ María Esther Ibarra, op. cit., p. 44. (N. de la E.).

⁹ Eric Nepomuceno, *Rulfo: conversaciones con un gigante silencioso*, en *Sábado*, número 241, supl. de *unomásuno*. México, 19 de junio,1982, pp. 1–3. (*N. de la E.*).

memoria: el lugar de los muertos que están vivos. Las muertes intermedias —el niño que fuimos y se desvaneció en nosotros, las amistades fugaces, los desencuentros del deseo— equivalen a las grandes discontinuidades de la vida, que en Juan Rulfo se identificarían con la pérdida del paraíso infantil y de su padre.

Vino hasta su memoria la muerte de su padre [...] Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara. 10

Padre y memoria reactúan juntos. Y de este modo, escribe Oliver Sacks, "lo que pretendemos es tender un puente, reconciliar o integrar las discontinuidades, mediante la memoria, y más allá, mediante el mito y el arte. Todos, en definitiva, somos exiliados del pasado".

Para Luis Mateo Díez, "la imaginación no es otra cosa que la memoria fermentada"; "la maceración de la experiencia"¹¹. En ella pervive "ese humus que salva del olvido lo que merece perpetuarse en la escritura mientras se macera, que rescata lo más significativo de lo que vivimos y recordamos para poder nutrir la fabulación"¹².

Pedro Páramo es una novela cargada de vida y verdad. Los cuerpos muertos copulan, se desmoronan o empolvan como en una suerte de erotismo post mortem: palpitación de falos, olores vagina-

les, efluvios de la lubricación primordial. Un mundo de muertos lleno de vida: rencores, remordimientos, pasiones, venganzas, deseos, una memoria ni dormida ni despierta.

"Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?".¹³

¹⁰ *Ibid.*, p. 85. (*N. de la E.*).

¹¹ Sic, en discurso de entrada de Luis Mateo Díez, como miembro de número, en la Real Academia Española de la Lengua, en 1942. (*N. de la E.*).

¹² Ibidem. (N. de la E.).

¹³ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 126. (N. de la E.).

BRIZNASEL VIDENTE

De Arthur Rimbaud a Paul Demeny¹

Charleville, 15 mayo 1871

El primer objeto de estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio y entero conocimiento; éste busca su alma, la inspecciona, la pone a prueba, se la aprende. Una vez sabida, debe cultivarla [...]

El Poeta se hace *vidente* por medio de un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*. Él busca por sí mismo y agota en sí mismo todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura, todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaescencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que se convierte, entre todos, en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, jy en el supremo Sabio! ¡Porque alcanza *lo desconocido*! ¡Puesto que ha cultivado su alma, ya rica, más que ningún otro! Alcanza lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabara perdiendo la comprensión

innombrables [...]

Hallar una lengua [...]

Esa lengua será del alma para el alma —resumiéndolo todo: perfumes, sonidos, colores...—, del pensamiento
enganchando el pensamiento y tirando de él. Si el poeta
definiera qué cantidad de lo desconocido se despierta, en
su época, dentro del alma universal, ¡conseguiría dar algo
más que la fórmula de su pensamiento, que la notación de su marcha hacia el Progreso!

de sus visiones, ¡no dejaría por ello de haberlas visto! Que el Poeta reviente en su salto persiguiendo cosas inauditas e



Trotamundos sobre un océano de niebla, de Caspar David Friedrich, 1818.

¹ Fragmentos de una carta de Rimbaud al también poeta Paul Demeny, tomado de Arthur Rimbaud. *Iluminaciones (Illuminacion sequidas de Cartas del vidente*, Traducción y notas de Juan Abeleira. Edición pillingue. Madrid. Hiperión, 2008, pp. 113, 115, 121.

LA EXPERIENCIA LITERARIA

Lecciones orales de historia de Nuevo León

Alberto Barrera-Enderle

El convulsivo decenio nuevoleonés de 1854 a 1864 provocó y atestiguó el origen y desarrollo del interés geográfico e historiográfico de la región. Los constantes roces y las confrontaciones abiertas y directas que el gobierno de Nuevo León tuvo en estos diez años con los gobiernos conservadores y liberales de la Ciudad de México provocaron la necesidad de un respaldo historiográfico que justificara la postura política fuertemente regionalista de Santiago Vidaurri, de su conductor ideológico, Manuel García Rejón, y de algunos miembros de la élite local. Nunca antes en la historia de Nuevo León ni en el gobierno de Santiago Vidaurri la disciplina histórica gozó importancia: durante su gobierno fue publicada por primera vez una revista sobre la historia de la región. En cada celebración cívica y en cada fiesta patria, realizadas en la plaza principal de la capital nuevoleonesa, se ofrecieron lecciones orales de historia de Nuevo León y del país a la multitud popular, para recrear el pasado conforme a los intereses del gobierno estatal. El propósito era claro: demostrar la peculiaridad de Nuevo León, explicar que su condición diferente del resto del país le permitía tener ciertos beneficios en su relación con el gobierno federal. Es por ello que la historia se volvió un tema importante en estos años: fue explotada políticamente por Vidaurri y sus ideólogos.

Aunque en el periodo antes mencionado el interés histórico creció y se fortaleció, fue con José Eleuterio González que la historia de Nuevo León encontró su mayor auge y gozó de un desarrollo metodológico notable entre 1867 y 1881. Fue con su obra que los temas propuestos por las generaciones posteriores de cronistas se delinearon. Podríamos incluso decir que con *Gonzalitos* la historia de Nuevo León pasa de la pluma de los políticos e ideólogos a la de los intelectuales. Sin duda, podemos considerar al jalisciense por nacimiento pero nuevoleonés por adopción, José Eleuterio González, *Gonzalitos*, como el padre de la historiografía nuevoleonesa. *Gonzalitos* fue el primero que se preocupó por historiar el pasado de la región de forma sistemática, es decir, con rigor metodológico, y por recopilar documentos. Si bien es cierto que su metodología podría ser fácilmente criticada en la actualidad, debemos resaltar el legado de su obra, porque cimentó las bases del estudio histórico de Nuevo León que habría de escribirse desde entonces.

Dentro del rico acervo que ostenta la Capilla Alfonsina de la UANL se encuentran las obras completas de Gonzalitos; entre ellas debemos rescatar Lecciones orales de historia de Nuevo León (1881), que reúne temas anteriormente tratados por él en escritos como Colección de noticias y documentos para la historia del Estado de Nuevo León (1867); Algunos apuntes y datos estadísticos que pueden servir de base para formar una estadística del Estado de Nuevo León (1875) y Apuntes para la historia eclesiástica de las Provincias que formaron el Obispado de Linares (1877); y cuestiones de la historia del Nuevo Reino de León nunca antes abordadas por él: la fundación a finales del siglo XVI hasta la consumación de la Independencia mexicana. El título de la obra obedece a dos factores: primero, a que este libro tuvo su origen en las largas charlas que Gonzalitos solía tener con sus compañeros de viaje, a los que, con el fin de vencer el tedio de los días de recosegundo, porque la obra no fue escrita con su puño y letra, ya que para entonces escribiente. Aunque esto podría sugerir que Gonzalitos se basó exclusivamente en sus recuerdos de lecturas, lo cierto fue que recurrió a documentos y fuentes escritas, las cuales cita y en algunos casos transcribe literalmente, lo que denota el oficio de historiador ya bien arraigado en su quehacer intelectual. Si bien aún así podrían criticarle algunas limitantes metodológicas, como su falta de rigor a la hora de examinar las fuentes, la importancia de esta obra para la historia de

Nuevo León es incalculable

La crítica poscolonialista podría descalificar *Lecciones orales* porque están escritas y estructuradas desde el punto de vista del colonizador, de la presencia española y su descendencia y de las instituciones coloniales; pero en 1881 difícilmente alguien hubiera escrito algo diferente. A pesar de esto, el elemento nativo no pasa desapercibido para *Gonzalitos*, quien constantemente consulta los documentos sobre la presencia indígena, y trata en lo posible de establecer los orígenes de los diversos grupos sociales que habitaban la región y de narrar cómo algunos de ellos llegaron de otras regiones aun más septentrionales, huyendo de los españoles o de otros grupos nativos.

Pero el aspecto principal de *Lecciones orales* es que presenta algunos de los temas fundamentales que hoy siguen siendo analizados por los historiadores contemporáneos. *Gonzalitos* ofrece pruebas contundentes de la peculiaridad de la condición fronteriza del Nuevo Reino de León. Sus descripciones sobre las fundaciones de nuevas villas y pueblos sugieren la gran diferencia que había entre una zona de frontera y el resto de la Nueva España: los pobladores fueron sujetos y agentes de la corona; lejos de ser



simples súbditos del rey de España, actuaban en nombre de éste, y a cambio obtuvieron ciertas concesiones y beneficios. Este asunto es esencial para entender los trastornos que en el último tercio del siglo XVIII generaron en la región las reformas borbónicas y la creación de la Comandancia General de las Provincias Internas de Oriente, entre ellas el Nuevo Reino de León: por un interés imperial, la corona perjudicó los intereses locales de los habitantes al establecer un gobierno militar, que despojó a la élite local de muchos de sus beneficios políticos y económicos y despertó el malestar en la región, que explotaría durante los convulsivos años de 1808 a 1821 que vivió la Monarquía española.

Otro tema es el del trastorno de la vida común debido al frecuente estado de guerra que prevaleció en la región a partir de la segunda mitad del siglo XVIII con la invasión de ciertos grupos seminómadas, como lipanes, comanches y mezcaleros. *Gonzalitos* deja en claro que la amenaza constante de éstos, desde finales del siglo XVIII, modificaría profundamente las costumbres y estilos de vida de los habitantes del septentrión de la Nueva España. Este hilo temático fue explorado por Isidro Vizcaya hace algunas décadas, y actualmente por historiadores nacionales y extranjeros como Cuauhtémoc Velasco Ávila, Marta Rodríguez, Pekka Hämmäläinen y Brian DeLay.

Lecciones orales también ofrece un repaso a los orígenes de Nuevo León: desde la llegada de los españoles, los diversos intentos de fundación de la ciudad de Monterrey, los problemas para instalar ayuntamientos, entre otros. Aunque la obra está estructurada conforme a la labor de cada gobernante, *Gonzalitos* está muy lejos de atender solamente los aspectos políticos e institucionales. Describe, además, los procesos de evangelización misionera con los grupos nativos, la instauración y colonización de nuevos pueblos, así como las comunicaciones y el desarrollo material. A lo largo de la obra, deja en evidencia el desarrollo de la colonización que el Nuevo Reino de León experimentó por su condición fronteriza y examina aquellos factores que unían a la región con el resto del virreinato, pese a lo tenues que habían sido estos puntos de conexión como la economía, los caminos y el servicio postal.

Una de las limitantes de la obra son sus observaciones sobre la Independencia; *Gonzalitos* justifica el dedicar sólo unas cuantas páginas por haber estudiado ésta en un libro anterior. No obstante, incorpora algunos documentos históricos de gran valía para la investigación. Esta limitante es mínima y no impide que *Lecciones orales de historia de Nuevo León* pueda incluso valorarse como la consolidación de la obra histórica de *Gonzalitos*, que constituye, a su vez, un meritorio aporte a la historiografía nuevoleonesa y que marca la pauta a alumnos suyos como Hermenegildo Dávila. Sin duda, *Lecciones orales* es una obra obligada para todo aquel interesado en la historia de Nuevo León.



EL DESPERTAR DE LA OTRA RAZÓN (SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ)

VÍCTOR BARRERA ENDERLE

abía pensado, siguiendo una contradictoria rutina semiacadémica, llamar a este breve trabajo "Literatura y mujer". Pero el título era en realidad complicado y me obligaba una explicación, o, mejor, un cuestionamiento. ¿Por qué la conjunción sonaba aquí como un añadido forzoso y, además, problemático? ¿Acaso alguien habla de hombres y literatura? Hace algún tiempo, en un congreso de literatura hispanoamericana y española celebrado en Rosario, Argentina, hubo una mesa de trabajo titulada Mujeres que escriben. Yo participé en otra mesa llamada Teoría literaria, donde por cierto, las mujeres han hecho aportes enormes; pero si alguien hubiese querido revisar el trabajo crítico de Rosario Castellanos por ejemplo, habría tenido que formar parte invariablemente de la primera mesa. Era aquello un absurdo. En Mujeres que escriben participaron dos grandes amigas mías. Una trabajó a Alfonsina Storni y la otra a sor Juana Inés de la Cruz, dos períodos literarios diferentes, dos escrituras totalmente distintas. Ellas estaban atónitas —y con razón: cómo era posible que, en un congreso convocado para describir el estado actual de la literatura escrita en español, los organizadores se basaran en criterios tan estrechos, como si las mujeres que escriben fueran una excepción, un caso anómalo en la literatura. "En todo caso —propusieron mis amigas— titulen la mesa dedicada a Cervantes como Mancos que escriben". Es evidente, en este caso, la necesidad de reflexionar a partir de lo individual para transformar nuestra visión de lo general. Precisamos un punto de partida, y ése es, para la literatura latinoamericana, sor Juana Inés de la Cruz.

Confieso que siempre me ha llamado la atención la riqueza significativa de la obra de sor Juana. Frecuentemente regreso a sus escritos y cada vez encuentro una veta nueva, un potencial latente. Me percato de que estas consultas pueden resultar algo extravagantes, principalmente si las miramos desde fuera. Un lector tradicional presume con orgullo sus relecturas de Shakespeare, de Montaigne, de Pope o de Cervantes; incluso puede escribir tratados de lectura o de crítica sin mencionar ninguna otra fuente, ni siquiera a los griegos o latinos. Pero volver a sor Juana, una monja colonial recluida en un oscuro convento de la Ciudad de México, ¿no resulta algo extraño?, ¿qué esperamos

encontrar? El hecho no deja de tener importancia si consideramos el contexto de su escritura. Era difícil, casi imposible, escribir y leer de manera libre en eso días. ¿Cómo escapar de la gramática escolástica; cómo mirar más allá de la excluyente teología colonial? Ante tales cercos, no es de extrañar la marcada homogeneidad de nuestras letras coloniales, exentas del uso de la ficción y sometidas a la racionalidad estrecha de la escolástica. Y, sin embargo, la obra de sor Juana —que *técnicamente* no desbordó esos límites—, única y vasta, marcó la más grande y singular excepción.

No creo equivocarme cuando considero la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) como uno de los grandes textos fundacionales de nuestra literatura, al lado de *Comentarios reales*, de Inca Gracilaso de la Vega, y de la *Nueva crónica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala. Una afirmación como la anterior precisa de una explicación. ¿Cuáles son los elementos que hacen de tal texto una obra iniciadora? Antes que nada está la reflexión de la propia escritura. Sor Juana es la primera escritora, en nuestro

continente, que cuestiona su oficio y reclama para las mujeres el derecho a ejercerlo. Con su vida como ejemplo defiende una vocación clausurada *a priori* por las instituciones y establece el derecho femenino al conocimiento y a la interpretación. Y todo ello dentro de los estrechos márgenes de la retórica escolástica. Tenía todo en contra: la jerarquía eclesiástica, que no aceptaba —y sigue sin aceptar— los juicios de una mujer; la envidia de sus pares escritores, que tampoco deseaban reconocer la enorme superioridad literaria de una monja; y la propia aceptación femenina de la subordinación de las mujeres -que por desgracia aún tiene una fuerza residual.

La partida estaba de antemano perdida y nuestra autora lo sabía; no obstante, antes de darse por vencida, nos dejó un testamento intelectual donde resume sus esfuerzos y traza el camino para la transformación.



Su vida, nos sugiere, fue marcada por la bifurcación, esos dos caminos opuestos que ella tuvo que recorrer al mismo tiempo: concretar su vocación literaria y satisfacer las expectativas de una sociedad sometida a la estrechez del colonialismo. Al ejercer su vocación, sor Juana contradice la racionalidad en boga que negaba a las mujeres el uso de la palabra escrita y el derecho a ocupar el espacio público. Contra la verticalidad de esa lógica excluyente, la autora de *Primero sueño* opone la horizontalidad de un pensamiento multidisciplinario que, a diferencia de las universidades premodernas, establece vínculos entre todos los discursos y saberes de la época.

En el título propongo un despertar racional distinto, me refiero a una toma de conciencia alternativa. Nada hay de mesiánico en ello. Despertar como inicio e inicio como revisión del pasado para cambiar el futuro. Tales son las acciones que sor Juana realizó en su momento. Teniendo en cuenta su circunstancia es casi imposible pedirle algo más, y sin embargo mucho habría qué decir todavía.

Tal vez su contexto la obligó a la abjuración de su vocación y la historiografía literaria tradicionalista la encasilló dentro de las "producciones menores y barrocas" de la Nueva España, pero su escritura permanece y demanda en la actualidad nuevas formas de lectura. Aceptemos el desafío y hagamos de sor Juana Inés de la Cruz nuestra contemporánea, entendamos, en una palabra, su razón alternativa.

PRIMERAS LETRAS

La huella de Brecht en México

JOSÉ ISRAEL MARTÍNEZ LÓPEZ

No es posible pasar por alto la concepción estética brechtiana si se quiere comprender a profundidad la totalidad de la dramaturgia contemporánea. Aun a pesar de su naturaleza *anticorriente* y de que pocos autores acojan sus principios plenamente, muchos de sus procedimientos han sido adoptados y adaptados por autores modernos en países donde los efectos pueden considerarse de menor impacto. Prueba de esto es que podemos encontrar en la tradición dramática mexicana ejemplos concretos de su influencia en autores insignia del siglo XX como Jorge Ibargüengoitia y Vicente Leñero.

Para precisar con claridad los efectos del teatro brechtiano es necesario especificar antes las características ideológicas que lo identifican. Primordialmente, Brecht propone una renovación frente a la tradición, es más, exige una reestructuración de ésta, lo que significa una negación de la concepción estética aristotélica.

Su teatro épico se dirige a un público cuyo razonamiento debe librarse de las emociones. La colectividad debe someterse a un proceso de distensión antes que verse sometido a una catarsis que influya en su participación, para la cual se ha previsto un doble objeto:

En primer lugar, los hechos, que tienen que ser tales que pueda el público, en paisajes decisivos, controlarlos por su propia experiencia. En segundo lugar, la representación, que por su armadura artística debe ser montada transparentemente.¹

Esto significa que tiene por objetivo distanciar al espectador de lo que sucede en el escenario, es decir, interrumpir la compenetración con el héroe a través de diferentes técnicas, que frecuentemente implican adelantos tecnológicos como proyecciones cinematográficas, anuncios, rupturas de la cuarta pared: medios que envidencian al espectador que lo representado no son acciones sino situaciones dispuestas al análisis. Clurman señala:

¹ Walter Benjamin. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1975, p. 33.

en las obras de Brecht se nos recuerda constantemente que estamos en el teatro — el sistema de luces está a la vista, los actores con frecuencia se dirigen directamente al público, sobre una pantalla se proyectan lemas con la velocidad de un relámpago, etc.—; todos artificios puramente teatrales y por cierto no realistas.²

El descrédito que el teatro épico hace de la función recreativa del teatro conlleva una doble exigencia. El público debe poseer un sentido crítico, y debe entablarse una nueva relación entre el actor y el personaje que representa. Walter Benjamin señala que "el actor tiene que reservarse la posibilidad de salirse de su papel artísticamente. No debe dejarse quitar la posibilidad de, en el momento dado, hacer el papel de pensante (sobre su papel)"⁵. Esto explica algunas prácticas comunes en el treatro brechtiano: cómo un mismo actor puede representar varios papeles en una obra o cómo un mismo personaje puede ser interpretado por varios actores. Para el director, el actor olvida su papel de medio y se convierte en un agente que no da indicaciones para conseguir cierto efecto, sino tesis para que los espectadores tomen una postura.

En cuanto a los temas, el teatro épico se sirve de elementos históricos porque despojan de sensacionalismos a la escena y porque con ellos el público ya tiene un conocimiento previo; así la obra evita provocar la sorpresa en el desenlace y se enfoca en el desenvolvimiento de los sucesos.

En palabras de Clurman: "Brecht evita el 'suspenso', que su objetivo dramático no es la emoción sino la comprensión"⁴. Con esto, las unidades de tiempo y espacio de la estética aristotélica pierden todo sentido para la concepción brechtiana: las acciones se extienden en multitud de escenas

que abarcan espacios y tiempos heterogéneos.

obras brechtianas de humanismo. Se ha discutido la validez de las obras brechtianas por
su carácter didáctico, pero lo cierto es
que dista de adoctrinar, y, aunque evita el sentimentalismo, expresa sensaciones y emociones tan elevadas
como en las más grandes obras del
tradicional. Podemos tener por una

El enfoque intelectual y fáctico no priva a las

² Harold Clurman. *Teatro contemporáneo. De Brecht a Pinter, de Nueva York a Tokio.* Buenos Aires, Troquel, 1972, p. 78.

³ Op. cit., p. 39.

⁴ Ibid., p. 76.

certeza que el objetivo de las obras de Brecht incluye una preocupación por motivar a la acción, pero sus métodos nunca resultaron moralistas, antes se validan dentro de un proceso dialéctico enraizado en un escepticismo. Barthes señala apropiadamente que "La función moral de Brecht es la de insertar vivamente una pregunta en medio de una evidencia (éste es el tema de *La excepción y la regla*). Puesto que aquí se trata, esencialmente, de una moral de la invención"⁵.

Se ha visto que los principios *antiaristotélicos* del teatro épico han devenido en diferentes innovaciones teatrales. Para ilustrar su uso se pueden enumerar algunas de las características típicas del teatro brechtiano tomando ejemplos de la obra *Madre Coraje y sus hijos*. Hay una innovación con el número y origen de los personajes. Los treinta personajes se distinguen por lo heterogéneo de sus propiedades, son de estratos sociales muy diferentes, puesto que van desde gente de pueblo hasta oficiales del ejército, y se opone a la concepción clásica que reduce el número de personajes y respeta el origen común en una estructura social.

El proceso de literalización de la palabra posibilita el distanciamiento entre el espectador y los personajes de la obra. En el teatro brechtiano no todo es narrado en escena con las acciones de los personajes, pero al menos la historia sí se hilvana en sus parlamentos, es decir, los elementos narrativos sirven para interrumpir la acción e impedir al espectador una identificación con el protagonista, además proporcionan información que permite el ejercicio del pensamiento crítico. Podemos encontrar la inclusión de narradores, señalizaciones a través de cartelones, proyecciones de película que rompen con el naturalismo realista que pretenden otro tipo de obras. Las proyecciones realizadas por Caspar Neher no pueden ser reducidas a mera escenografía, éstas tienen su peso en cuanto permiten asociar el teatro con las manifestaciones de lo espiritual. El mismo Brecht señala que: "Las proyecciones de Neher serían, pues, ideas materialistas, ideas de 'situaciones' auténticas, que se acercan tanto al acontecimiento que el temblor de sus contornos delata de qué cercanía aún más íntima se han desgajado para hacerse visibles"⁶. En Madre Coraje es posible observar esto en las indicaciones que hace antes de cada cuadro, por ejemplo:

En ese mismo año, el rey de los suecos, Gustavo Adolfo, cae en la batalla de Lützen. La paz amenaza arruinar el negocio de Madre Coraje. El hijo temerario de Madre Coraje realiza una hazaña más de la cuenta, y halla un fin ignominioso.⁷

⁵ Roland Barthes. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1973.

⁶ Walter Benjamin, op cit., p. 23.

⁷ Bertolt Brecht, *Madre Coraje y sus hijos. Crónica de la Guerra de los Treinta Años*. Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, Departamento de Actividades Culturales, 1961, p. 57.

El tiempo tiene una particularidad en el teatro brechtiano, se encuentra mucho más próximo al desarrollo estrepitoso de una película o al del entrecortado de un cómic que al lineal y continuo de una obra dramática tradicional. La interrupción es desencadenada a través de canciones, música, proyecciones, impresiones gestuales de los actores; desarrolla un tiempo que es alargado por las circunstancias históricas de lo escenificado, pero se presenta fragmentado, no sigue un orden establecido, lo cual propicia que el público desarrolle sus propias interpretaciones. En *Madre Coraje y sus hijos* transcurren doce años en doce cuadros, lo cual no significa que necesariamente cada año tenga un cuadro y que cada cuadro tenga una extensión similar.

Brecht en México

Las teorías o corrientes artísticas no pueden trascender sin obras que las sustenten. Sin embargo, no siempre es sencillo captar los alcances de cierta corriente cuando las obras no siempre muestran evidencias claras de haber seguido un canon. En otros casos, el modelo sigue allí, pero han sido tantas las adecuaciones que la obra ha obtenido una singularidad que no corresponde a ningún grupo. En otros, la correspondencia con una teoría es tan avasallante que es casi imposible negarla. Así resulta Brecht en México: como una fuerza innovadora que no termina de dibujarse concretamente. Existe, resulta indudable, el negarla sería ignorar una condición que le compete casi generacionalmente, pero para encontrarla, la mayoría de las veces, debemos buscarla en términos de su negación, de su crítica o en la adecuación de algunos elementos de innovación escénica.

Las obras brechtianas mexicanas están restringidas a unos pocos autores. Podemos mencionar como exponentes inequívocos de lo que en México se llamó teatro documental a Vicente Leñero con obras como *Pueblo rechazado*, *Compañero* y *El juicio*, todas parte de lo que él mismo reconoce como su primer ciclo creativo; así como a Jorge Ibargüengoitia con *El atentado*. En ellos es posible advertir las características formales y los principios del teatro épico. En ambos se distingue la importancia de la formación y orientación narrativa. Ibargüengoitia, alumno de Rodolfo Usigli, no culmina su obra literaria en la dramaturgia. Sus obras más representativas y mayor logradas se encuentran en el género narrativo, posteriores a su quehacer dramático. El mismo camino pero en diferente dirección sigue Leñero, quien ya era un reconocido novelista y cuentista cuando decidió ingresar al mundo teatral.

El atentado, de Ibargüengoitia, es la puesta en escena del magnicidio del general Álvaro Obregón. Fue estrenada por primera vez en México, en julio de 1975, en el teatro Gorostiza. Las indicaciones del director incluyen una descripción de la obra que es pertinente incluir: "Esta obra es una farsa documental, mientras más fantasía se le ponga, peor dará"⁸; de lo cual se induce la preocupación por ser lo más fiel posible a la historia, a pesar de que los nombres de los personajes históricos fueron cambiados. En la obra encontramos recursos brechtianos, por ejemplo, el uso de las proyecciones para interrumpir la acción:

Proyección: Un tren sale de la estación. Proyección: Un tren entra en la estación.

Proyección: Una multitud.9

También se incluyen rótulos que preceden a los cuadros y que delimitan y explican las acciones con leyendas como: "Sufragio efectivo, no reelección" ¹⁰; "La lucha electoral" ¹¹; "Juan Valdivia es condenado al destierro" ¹². En la obra, el distanciamiento con los personajes pretende alertar sobre las influencias de la iglesia y del Estado en el asesinato. La discusión no se enfoca en el asesinato del político, sino en describir los motivos que llevaron al personaje Pepe a perpetrar el crimen, y cuestionar si fue la influencia de la abadesa una causa circunstancial o absoluta del homicidio.

En Leñero, los elementos brechtianos son más difícilmente identificables por los recursos escénicos respecto a la obra de Ibargüengoitia, pero se encuentran en la concepción de la obra misma. El teatro documental es una subcategoría del teatro que está fundamentado en testimonios documentales sociohistóricos determinados. Así, los documentos mismos son revelados en escena pero no pasan directamente a la representación. El autor tiene el trabajo de retratar una postura, pero debe sujetarse a una fidelidad histórica que no engañe al espectador.

William Foster señala que Leñero, en su obra *El juicio*, deja abiertas las posibilidades. Hay, como en *El atentado*, espacio para nuevas interpretaciones. Por ejemplo, no señala explícitamente la relación de León Toral con la Madre Concepción. Termina por ser un juicio del juicio mismo, es

⁸ Jorge Ibargüengoitia. *El atentado*. Teatro del volador. México, Joaquín Mortiz, 1982, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ Ibid., p. 12.

¹¹ Ibid., p. 14.

¹² Ibid., p. 34.

decir, las interpretaciones del crimen no se concretan. Apoya esta lectura el momento en el que

en vez de tratar de justificarse y exculparse, Toral pronuncia una diatriba sin pies ni cabeza (...) El presidente da por terminada la audiencia precisamente al pedir permiso Toral para agregar algo más.¹⁵

La influencia del teatro épico o de cariz brechtiano en la dramaturgia mexicana nunca se consagró como una escuela a pesar de las aparentes condiciones sociopolíticas propicias para ello. No resulta extraordinario que haya sido precisamente en los años sesenta y setenta cuando surgieron atisbos de este teatro en el marco de los movimientos de izquierda que buscaban una reinterpretación de la historia y que asumían una actitud escéptica de todo lo *oficial*, lo ortodoxo frente a los acontecimientos violentos del movimiento del 68.

Considero que la existencia de un grupo centralizado, bajo la influencia de la estética aristotélica en la dramaturgia mexicana, y las condiciones políticas impidieron un arraigo importante del teatro épico. La conciencia histórica y el activismo social no le atañían a Brecht. Ni Sófocles ni Shakespeare ni Usigli permanecieron callados en la sociedad injusta que los rodeó. El teatro moderno en México es un fenómeno que tiene como hito a *El gesticulador*, escrita en 1938 y estrenada diez años después, que está precedido por un reducido grupo de escritores encabezados por Salvador Novo y que antecede a un incipiente grupo de dramaturgos que éste mismo instruiría. El teatro en México, a pesar de las diferencias internas, estaba influido fuertemente por un grupo de dramaturgos poseedores de una conciencia histórica y preocupados por la condición de la mexicanidad. Así lo corrobora Fernando de Ita:

Ni antes ni después de Usigli se ha realizado entre nosotros un esfuerzo tan amplio y consistente para meter la vida nacional al escenario. Su teatro es el resultado de una interrogación sobre el pasado, el presente y el futuro de la sociedad mexicana.¹⁴

Esta preocupación de la tradición teatral moderna y centralizada en México concuerda con la brechtiana, pero rechaza la concepción que ésta propone del teatro.

La reseña de Usigli sobre la obra *Pueblo rechazado*, de Vicente Leñero, sintetiza las principales oposiciones de los de-

¹³ David William Foster. *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo: semiología de la competencia teatral*. Nueva York, Peter Lang, 1984, p. 54.

¹⁴ En Fernando de Ita, "Un rostro para el teatro mexicano", en *Teatro mexicano contemporáneo*. *Antología*. Madrid, Centro de Documentación Teatral/Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 33.

tractores de la teoría brechtiana en México: incongruencia interna que limita los resultados, un carácter didáctico y una falta de tradición que la respalde.

Al igual que sus mentores, orientadores o guías, Leñero parte del documento y del ser humano que le da origen y razón de ser, hacia la abstracción. Procedimiento brechtiano y antípoda del aristotélico, que consiste en pasar de lo abstracto a lo tridimensional, de lo simbólico a lo humano y que dio lugar a la definición del teatro como mayor hazaña del espíritu y como la catedral del hombre.¹⁵

No solamente juzga los principios de este teatro documental, sino también sus alcances. El mismo Usigli señala que: "La influencia de Bertolt Brecht sobre buen número de dramaturgos y directores contemporáneos es indisputable, aunque su calidad teatral intrínseca y su beneficio sean discutibles, en mi opinión"¹⁶.

Los críticos parecen advertir que el carácter intelectual de las obras y el distanciamiento impiden un verdadero motivo que impulse la conciencia individual y colectiva. Fernando Wagner señala en su reseña de *Compañero*, otra obra documental de Leñero:

El teatro es una vez más —como en el siglo XVIII— el foro para discutir ideas y combatir posiciones políticas, para despertar la adormecida conciencia colectiva, la corta memoria de los pueblos. El teatro naturalista ha tratado también la responsabilidad individual ante la sociedad, por ejemplo Ibsen en *Un enemigo del pueblo*. Los recursos del teatro naturalista son indudablemente mayores y su efecto es de un impacto emotivo fuerte.¹⁷

La crítica que juzga este tipo de teatro lo descalifica como moralizante: "los autores modernos en general nos ofrecen un documento interpretado mayormente con un partido previo, y lo que es peor, con un partidismo político a ultranza y recaen en el viejo mal de la tesis, que es la anulación de la obra de arte"¹⁸. Además de estas opiniones parece claro que, a pesar de sus virtudes, el teatro épico, al involucrar problemáticas en su puesta en escena, genera una experiencia difícil de digerir. Son estas consideraciones testimonios de la difícil pero indeleble huella del teatro de Brecht en México.

¹⁵ En Rodolfo Usigli, "Hombre al teatro", en Vicente Leñero, *Teatro completo*, t. l. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷ En Fernando Wagner, "¿Teatro épico?", *ibid.*, p. 79.

¹⁸ En Rodolfo Usigli, "Hombre al teatro", *ibid.*, p. 33.

MAL DE LIBROS

EL PERSONAJE Alma Ramírez

Esos nombres sin sangre, ni señas, ni vida, amontonados en la fosa común de las palabras. José Alvarado

José Alvarado escribió una historia de fantasmas. Ante esta frase que podría ser calificada como una provocación es importante aclarar algo. Al hablar de la novela *El personaje*, referirse a una historia de fantasmas no es aludir al estereotipo del ectoplasma, o de seres venidos del más allá que asustan a los vivos a causa de alguna condena. Los fantasmas de *El personaje* comparten con ellos, sí, la incorporeidad, pero estos fantasmas son más bien la representación del pasado, de un sinfín de *presencias*, de recuerdos que todos llevamos a cuestas, esos que a final de cuentas son, para bien o para mal, los más trascendentes.

Publicada en abril de 1955 en los talleres de Impresora Juan Pablos, encargada durante un tiempo de imprimir parte de los libros que conformaron la colección *Los Presentes*—labor que posteriormente asumiría su editor Juan José Arreola, cuando adquirió las máquinas necesarias para hacerlo por su cuenta¹—, *El personaje* tuvo un tiraje de quinientos ejemplares y fue el título número 16 de dicha colección. Ésta representaba un esfuerzo por difundir de manera independiente las creaciones de poetas, ensayistas, novelistas y cuentistas mexicanos, por lo que contenía obras como aquélla de Alvarado; *Lilus Kikus*, de Elena Poniatowska; *Los días enmascarados*, de Carlos Fuentes; *Primavera muda*, de Tomás Segovia; *Parentalia*, de Alfonso Reyes; y *Mazamitla*, de Ricardo Garibay, entre otros.

El personaje² parte de un hecho en apariencia irrelevante. Nicolás, "un hombre al que un conductor malhumorado y con bigote amarillento por el tabaco había arrojado de un tren"³ por no tener boleto, es un joven de veintisiete años

³ José Alvarado. *El personaje*. México, Los Presentes, 1955, p. 10.



¹ Armando Pereira et al. Diccionario de literatura mexicana siglo XX. México, UNAM, 2004, pp. 86-87.

² La viñeta que se incluye en la portada del libro fue diseñada por Mario Galindo, ilustrador poblano autodidacta que despuntó en el mundo de la alta moda internacional y llegó a trabajar con Coco Chanel, Christian Dior, Pierre Cardin, Carolina Herrera e Yves Saint Laurent.

que acaba en la estación ferroviaria de un pueblo sin nombre. Al principio con extrañeza, luego con curiosidad y algo de temor, Nicolás sale de la terminal y recorre el asentamiento, y, a medida que lo hace, se da cuenta de algo: nadie vive ahí, y nada de lo que ve ofrece pistas que expliquen por qué el lugar fue abandonado. En cambio, de lo que sí hay indicios es de la vida cotidiana de quienes lo habitaron, que Nicolás irá descubriendo poco a poco.

El talento de Alvarado y su experiencia como periodista, ensayista y narrador, se manifiesta en todo el texto. Su capacidad como retratista psicológico y de escenarios es notable:

Esos espejos de las tabernas, hechos probablemente para los solitarios, los personajes que beben solos y de cuando en cuando miran en el espejo su propia soledad y, acaso, las palabras en silencio que se dicen a sí mismos.⁴

- —¿Y cómo se llama su hija, doña Concha?
- —Matilde, Nicolás. Un nombre que no me gustó nunca, pero se lo puso su padre porque lo vio en una novela... ah cómo leía novelas ese hombre... yo creo que por eso no servía para nada...⁵

Con ese tono, a través del cual se percibe su gusto por el humor, Alvarado conduce a Nicolás, y éste a su vez a los lectores, por el pueblo, por las casas, la iglesia, la cantina, el cementerio —donde hasta los muertos parecen haber desaparecido también-; y a medida que avanza, lo que observa -y lo que no- invoca a los fantasmas, los suyos, sus recuerdos, y éstos 1 *Ibid.*, p. 23. ⁵ *lbid.*, p. 46. Fotografía de K.Plicka

se mezclan con pistas, nombres, fotos, muebles, vivencias ajenas, construyendo con ello una madeja psicológica. Así recuerda Nicolás a presencias como Chabela, su madre, una mujer menuda y de ojos tristes por quien sólo una vez en la vida deseó ser rico para comprarle una casa; o a Melquiades, su padre, hombre taciturno que bebía para olvidar quién sabe qué cosas; o a sí mismo de niño cuando presenció, en plena Revolución, el fusilamiento de un hombre acusado de un crimen que no cometió, pero cuyo *delito* fue haber sido elegido por una mujer deseada por un general.

Hombre de pensamiento vanguardista, Alvarado tenía una gran capacidad de observación, su trabajo periodístico y sus habilidades narrativas construyeron una novela que hace apreciar a ratos el regusto que deja leer *Pedro Páramo*, de Rulfo, publicada en marzo del mismo año que apareció *El personaje*. Sea Comala o un pueblo anónimo, en ambos casos en los escenarios desiertos ocurre todo y nada a la vez, el concepto *tiempo* desaparece y los protagonistas, cada quien a su manera y en circunstancias distintas, celebran una danza-diálogo con sus muertos, donde el imperio de lo onírico juega un papel relevante.

La visión de Alvarado implica también una crítica a la sociedad de su tiempo, crítica que no pierde vigencia:

Pero eso sí, cuando un hombre empieza a morirse en serio tirado en la banqueta, entonces se desvían los ojos para no verlo.⁶

¿Se daría cuenta Nicolás de todo esto? Tal vez no, porque eso no ocurre muchas veces entre los ciudadanos de ese pardo país de la pobreza, al que él pertenecía. No tienen tiempo.⁷

Así, en 76 páginas, José Alvarado parece coincidir con lo dicho por Rulfo en el ensayo "El desafío de la creación" toda la literatura es mentira, pero de ésta proviene una recreación de la realidad, y recrear la realidad es uno de los puntos de partida de la creación. En *El personaje* no campea la remembranza nostálgica o sentimentaloide, sino aquella a la que hay que acudir constantemente para construir un presente y un futuro distintos. Ésa podría ser la gran parábola del libro.

José Alvarado. El personaje. México, Los Presentes, 1955. Fondo Nuevo León.







lizabeth Taylor

de febrero 29 de febrero | El padre de la novia 7 de marzo | Ambiciones que matan 8 de marzos - Una Venus en visón 18 de abril - Reflejos en tus ojos dorados Ivanhoe Un gato sobre el tejado callente 6 de junio La fierecilla domada 20 de junio Gigante 27 de junio Cleopatra onferencia 11:00 horas 15 de febrero Cine y literatura: del star system al cine de autor 21 de marzo La novela norteamericana 25 de abril La novela histórica del siglo XIX y su impor en los procesos de construcción de la identidad nacional 9 de mayo. El teatro norteamericano. Tennessee Williams y las vanguardias teatrales 13 de junio Las superproducciones cinematográficas Imparte: Genaro Saul Reyes

> Miércoles, Sala de Usos Múltiples Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria Mayores informes: 8329 4015 ext. 5383. ENTRADA LIBRE

Síguenos en:







ENTRE LIBROS

ADQUISICIONES RECIENTES DE LA Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria

- Amara, Luigi. A pie. Poesía. México, Almadía, 2010.
- Apollinaire, Guillaume. *Antología*. Traducción de Manuel Álvarez Ortega. Madrid, Visor, 1996.
- Aragon, Louis. Escritos de arte moderno. Traducción de J. Ignacio Velázquez. Madrid, Síntesis, 2003.
- **Arqueologías del centauro: ensayos sobre Alfonso Reyes. Introducción y compilación de Ignacio M. Sánchez Prado. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2009.
- Bishop, Elizabeth. Antología poética. Edición de Orlando José Hernández. Madrid, Visor, 2003.
- ¿→Bojórquez, Mario. El deseo postergado. México, Lumen, 2007.
- **B**Bonnefoy, Yves. *Del movimiento y de la inmovilidad de Douve*. Traducción de Carlos Piera. Madrid, Visor, 2000.
- Campos, Marco Antonio. El forastero en la Tierra (1970-2004). México, El Tucán de Virginia/Conaculta, 2007.
- Carson, Anne. Autobiografía de rojo: una novela en verso. Traducción y prólogo de Tedi López Mills. México, Calamus/Conaculta, 2009.
- Cerón, Rocío. Apuntes para sobrevivir al aire. México, Urania, 2005.
- Colinas, Antonio. El río de sombra (Treinta años de poesía, 1967-1997).

 Madrid, Visor, 1999.
- **El decir y el vértigo: Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979). México, Conaculta/Fonca, 2005.
- Éluard, Paul. Capital del dolor. Traducción de Eduardo Bustos. Madrid, Visor, 2006.
- € Éluard, Paul. *El amor y la poesía*. Versión de Manuel Álvarez Ortega. Madrid, Visor, 1997.
- Fernández Retamar, Roberto. Aquí. Madrid, Visor, 1995.



- Haddad, Journana. Espejos de las fugaces. Traducción de Héctor F. Vizcarra. Vaso Roto Poesía. San Pedro Garza García/Madrid, Vaso Roto, 2010.
- Heaney, Seamus. *El nivel*. Traducción de Pura López Colomé. Colección Tristán Lecoq. México, Trilce, 2000.
- Hinojosa, Francisco. El tiempo apremia. Narrativa. México, Almadía, 2010.
- Júdice, Nuno. Antología. Traducción y prólogo de Vicente Araguas. Madrid, Visor, 2003.
- Langagne, Eduardo. Decíamos ayer...: Poesía 1980-2000. México, Conaculta, 2004.
- **EV**Lumbreras, Ernesto. *Caballos en praderas magentas: Poesía 1986-1998*. México, Aldus/Conaculta, 2008.
- **EV**Luque, Aurora. Camaradas de Ícaro: I Premio Fray Luis de León de la Diputación Provincial de Cuenca. Madrid, Visor, 2003.
- Mata, Rodolfo y Regina Crespo. Alguna poesía brasileña: antología (1963-2007). Selección, traducción y notas de Rodolfo Mata y Cristina Crespo. Poemas y ensayos. México, UNAM, 2009.
- Merini, Alda. Cuerpo de amor: un encuentro con Jesús. Traducción de Jeannette L. Clariond. Vaso Roto Poesía. San Pedro Garza García/ Madrid, Vaso Roto, 2009.
- Merwin, W.S. Cuatro salmos. Versión de Jeannette L. Clariond. Vaso Roto Poesía. San Pedro Garza García/Madrid, Vaso Roto, 2010.
- Oliveira, Carmen L. Flores raras y banalísimas. La historia de Elizabeth Bishop y Lota de Macedo Soares. Vaso Roto Umbrales. San Pedro Garza García/Madrid, Vaso Roto, 2010.
- Pessoa, Fernando. *Diarios*. Traducción de Juan José Álvarez Galán. Ensayo y biografía Gadir. Madrid, Gadir, 2010.
- Ramos Rosa, Antonio. *El aprendiz secreto*. Traducción de Clara Janés. Madrid, Visor, 2003.
- Prilke, Rainer Maria. Cartas a Rodin. Traducción de Miguel Etayo. Estudio preliminar de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid, Síntesis, 2004.
- Romana, Cecilia. Aviso de obra. México, Conaculta, 2008.
- Perse, Saint-John. *Anábasis*. Versión de José Luis Rivas. México, Era/Conaculta, 2009.

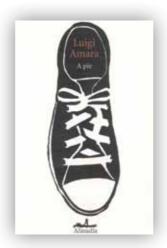


- Sánchez, José Eugenio. Escenas sagradas del oriente. Poesía. México, Almadía, 2009.
- Taylor Coleridge, Samuel. *Balada del viejo marinero y otros poemas*. Introducción de Harold Bloom. Selección y traducción de José María Martín Triana. Madrid, Visor, 1999.
- Téllez, Daniel. El aire oscuro. México, Conaculta/Secretaría de Cultura de Jalisco, 2004.
- Todorov, Tzvetan. ¡El arte o la vida!: El caso Rembrandt. Traducción de Ramón Dachs. Vaso Roto Arte. San Pedro Garza García/Madrid, Vaso Roto, 2010.
- Ungaretti, Giuseppe. Ensayos literarios. Selección, traducción y notas de Guillermo Fernández. Prólogo de Carlos Bo. Poemas y ensayos. México, UNAM, 2000.
- *Villoro, Juan. 8.8: El miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile.

 Narrativa. México, Almadía, 2010.
- Vinderman, Paulina. Bote negro. San Pedro Garza García/Madrid, Vaso Roto, 2010.
- **Waarsenburg, Hans van de. Azul. Traducción de Pura López Colomé. Traducción al inglés de Peter Boreas. Colección Tristán Lecoq. México, Trilce/Conaculta, 2009.
- **Walcott, Derek. *El testamento de Arkansas*. Traducción de Antonio Resines y Herminia Bevia. Madrid, Visor, 1994.











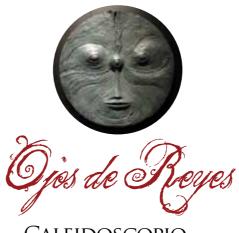












CALEIDOSCOPIO MARTHA RAMOS

La primera impresión que se tiene al entrar a la sala Hidalgo del Museo Metropolitano de Monterrey para ver la exposición *Caleidoscopio* es de un acusado intento por crear un espacio distinto al que domina la arquitectura del edificio: a los muros de adobe y piso de adoquín se ha sobrepuesto un profundo color rojo en muros y vinil negro en suelo y techo; la oscuridad no parece propiciar el mejor acercamiento del espectador con la obra.

Cierta confusión también aflora de inmediato: a lo largo del estrecho espacio se ven obras, más que dispuestas, apiladas en pequeños conjuntos.

"La elefanta", escultura de Leonora Carrington, a modo de bienvenida ha sido colocada al término de la escalera que conduce a la segunda planta del museo, donde se resguarda esta muestra que reúne el trabajo pictórico y escultórico de diez artistas mexicanos; a la gran exponente del surrealismo se unen los nombres de Alberto Castro Leñero, Gabriel Macotela, Germán Venegas, Javier Arévalo, Jazzamoart, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Roberto Cortázar y Sergio Hernández.

Como se desprende de esta lista, *Caleidoscopio* es vasta en generaciones y estilos, y quizá por eso, como aclaró Emma Molina, galerista responsable de la exposición junto con Adriana Tijerina, directora del museo, no se elaboró un discurso curatorial: la base sobre la que descansa este proyecto es la Fundición Artística Velasco, donde se trabajaron las veintidós esculturas que están en exhibición desde el 26 de enero y que permanecerán en este recinto hasta finales de marzo; al conjunto escultórico se sumaron ocho pinturas facilitadas por coleccionistas de Monterrey.

El recorrido dentro de la sala inicia y concluye con dos óleos de colores orgánicos; el primero de mediano formato, el segundo de grandes dimensiones; uno de Macotela, de Castro Leñero el otro. El de este último semeja una selva



crepuscular vista por una lente a través de la lluvia; el de Macotela, una estampa africana más próxima al desierto; de la obra de ambos, pintura y escultura, se desprende el sentido de lo primigenio.

Entre ellos, toda una amalgama de propuestas: el trazo cabal, convincente, de José Luis Cuevas; la ensoñación de Carrington emanando de los párpados cerrados del bronce de una escultura que figura una momia, sonámbula o médium; la geometría hecha bisturí por Felguérez para ir músculo adentro en la tela y cortar el espacio con su escultura.

Están también los sonidos que plasma Jazzamoart en las dos pequeñas esculturas comprendidas en la exposición y un óleo de trazo raudo, a contrapelo de las pinceladas breves y llenas de Venegas y sus gruesos corceles. El jardín de la infancia pernocta con la marea y solidifica en las esculturas en bronce "Niño insecto" y "Niña cangrejo", de Sergio Hernández, las más oníricas de las cuatro obras con las que se hace presente el oaxaqueño en esta muestra. Un magnífico cocodrilo en bronce de Javier Arévalo parece representar el circuito vital, mientras que Roberto Cortázar esculpe esposas como estalagmitas y nos sitúa "En el mundo de los tiranicidas" con su díptico de óleo sobre tela, ese mundo por desgracia hoy tan nuestro.

Por eso, aunque el espacio dificulte ver las obras desde una perspectiva adecuada, y la mayoría diga "Sin título" pese a tenerlo algunas, y los artistas incluidos compartan o no un discurso, una cronología o una propuesta, es bueno tener un *Caleidoscopio* para asomarse al arte —virtud, disposición y habilidad para hacer algo— y la belleza —propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual— en este negro túnel que se ha vuelto Monterrey de un tiempo a la fecha.



Caballo I, de Germán Venegas. Bronce, 75 x 84 x 28 cm.





Niño insecto, de Sergio Hernández. Bronce, 100 x 46 x 23 cm.









