

# LETRAS

letrillas

# LETRONES

## CARTA DE MADRID

### Lo escrito en el tiempo

**H**e recibido una carta de un señor londinense de la que acaso no debería hablar para no resultar presuntuoso. Pero su preámbulo es tan sintomático de lo que ocurre en nuestra distorsionada época que no me queda sino arriesgarme a parecer lo que por otra parte acaso sea. Empezaba este caballero diciendo: “Ya sé que los superlativos no gozan de buena reputación hoy en día, y que no está bien visto considerar, sobre todo en materia artística, que nada sea superior a nada, una obra a otra, o adjudicar a un libro mayor valía que a otro. Pero aun así uno no puede evitar atender a su gusto...” Debo aquí detenerme, para no tentar más la suerte.

Lo cierto es que este señor, cortés y respetuoso —quizá por eso—, se sentía tan condicionado por una de las mayores falacias de... ¿cómo llamarlo, para

no parecer “antidemocrático”?... del *igualitarismo fanático*, que se disculpaba antes de nada por disponerse a hacer unas afirmaciones, para mí halagüeñas, que implicaban sin embargo una preferencia, una jerarquía, un más y un menos, una superioridad y la inferioridad consiguiente. Todo lo cual, decía, “no está bien visto”. Por fortuna, en los países meridionales, proclives a la exageración y la contundencia, el rechazo a todo eso no ha calado demasiado, aunque se advierten indicios; y es de temer, en todo caso, que si esa condenación o censura se va aposentando en el mundo anglosajón, no pasará mucho tiempo sin que nos contamine.

Si la democracia es la menos mala de las formas de gobierno conocidas, la democratización de las costumbres y de la vida diaria será deseable siempre. Pero, como todo, también la democracia está expuesta a su tergiversación y a su parodia, y a su manifestación injusta. Partimos de la base de que todos los hombres son iguales, no sólo ante la ley

(no lo son desde luego en España: qué pronto salen del trullo socialistas, giles y etarras), sino en sí mismos. Pero hemos llegado a un punto en la exacerbación de esta idea en que se hace preciso recordar una obviedad: los actos, las obras, los hechos de los hombres no son en cambio iguales, no valen lo mismo, no son equiparables, no se equivalen. Y sin embargo cada vez se difumina más esta distinción, y de la misma manera que la tendencia fanáticamente igualitarista sostiene que toda creación artística es valiosa y que ninguna tiene por qué ser mejor o peor que ninguna otra; o predica la engañosa doctrina de que toda opinión es respetable; o defiende que todo el mundo tiene derecho a cualquier cosa, o ningún sujeto más que otro; así también va instalándose la creencia de que no sólo todos los hombres son iguales *en principio*, sino que lo siguen siendo en cada tramo o fase de sus respectivas historias, independientemente de lo que cada uno vaya haciendo con la suya. Y esta noción supone en el fondo la negación de lo que antiguamente se llamaba libre albedrío, y hoy, tal vez, libertad individual.

Porque si todos seguiremos siendo iguales, igual de respetables y de creativos, de dignos y de meritorios, sin que importe qué realicemos o cómo nos conduzcamos, entonces estamos devaluando o negando la responsabilidad de haber elegido, y por tanto también la libertad de elegir.

La democratización verdadera no consiste en abolir las consecuencias, en hacer que nada las tenga; tampoco en que el contenido dado a las diferentes vidas resulte a la postre secundario o indiferente frente a la idea de una igualdad suprema, inamovible, invariable, tanto que una y otra vez volvería a “igualar” a las personas con enorme injusticia, restituyendo méritos a quienes no los hicieron o cancelando —relativizando— los de quienes sí los tienen. En una comparación simple y gráfica, sería como si a mitad de un partido de fútbol se decidiera que los dos equipos iban empatados a uno sin hacer caso de los goles que hubieran marcado. Y eso, ¿no

es cierto?, sería convertir la competición en una farsa, en algo sin trascendencia, en algo que en realidad *no cuenta*.

No, lo mejor y peor no están bien vistos; y sin embargo hay obras de arte y hay obras a secas; no toda opinión es respetable, sino que las hay despreciables e inmundas, siendo lo respetable más bien que se expresen; todo el mundo tiene derecho a unas cuantas cosas fundamentales, pero no a todas las imaginables, porque hay derechos que se ganan; y no todos los actos y decisiones son sin sustancia: no son simulacros de pronto borrados para que así siempre, siempre, en su principio, desarrollo y fin, todos los hombres sigan siendo iguales. El tiempo cuenta, y así cuenta por tanto lo que en él cada uno escribamos. Y será quizá sólo cuando ya no haya tiempo, al término del recorrido, cuando tal vez sí, tal vez entonces, volvamos a ser todos iguales. —

— JAVIER MARÍAS

## GENTILICIOS

### Chilango

Millones de habitantes de la ciudad de México nacieron en otra parte, y por eso es común la pregunta: “¿De dónde eres?” La mayoría de los nacidos en la ciudad no responde: “Soy capitalino” o “Soy defeño”, sino “Soy de aquí” o “Soy chilango”. En el resto del país, que resiente el centralismo de la ciudad de México y atribuye a sus habitantes fanfarronería y malas artes, es común que la referencia tenga un tono peyorativo, hasta con palabras neutrales; por ejemplo, al hablar de “los de México”. En lo cual no se hace distinción entre los nativos y los emigrados, porque se trata de un rechazo geopolítico, de larga tradición, desde la antigua Roma: las capitales como centro del mal. Lo peyorativo está en la imagen, independientemente de las palabras. Llamar a alguien jesuita puede ser un insulto, pero los jesuitas se llaman así tranquilamente.

En el habla común de los mexicanos que viven fuera de la ciudad de México,

tampoco se usa mucho *capitalino* (aunque sí en la prensa), ni *defeño* (que hasta en la prensa se usa poco), sino “de México” (que es neutral) y los apodos (co-



Fervor chilango.

loquiales o despectivos): *guachinango* (Veracruz), *guacho* (Sonora), *buache* (Yucatán) y *chilango* (en casi todo el país).

*Chilango* se ha difundido tanto en las últimas décadas que bien puede pasar de apodo a gentilicio: la palabra normal para llamar a los habitantes de la ciudad de México. Aunque algunos se molestan de ser llamados así (sobre todo cuando es obvio el ánimo ofensivo), la mayoría usa el apodo con humor o naturalidad. Y a medida que los propios chilangos lo tomen tranquilamente, la neutralidad de la palabra se extenderá a todo el país.

*Chilango* es una buena solución para un viejo problema. No hay gentilicio de la ciudad de México. Quizá porque México es simultáneamente el nombre de una ciudad, de un estado y del país. Quizá porque no sabemos bien qué es la ciudad de México. Empezó siendo una de las poblaciones que estaban en el Distrito Federal, creció hasta conurbarse con todas y acabó rebasando al Distrito Federal.

Decir “Voy a México”, estando en Toluca, no deja lugar a dudas: es la ciudad, no el estado, ni el país. Pero, estan-

do en Los Ángeles, hay que precisar: “Voy a la ciudad de México”. Esta precisión no es tan fácil de hacer con el gentilicio. Llamar *mexicanos* a los del país, el estado y la ciudad sería confuso; llamar *estadomexicanos* y *ciudadmexicanos* a los últimos, imposible. Los del estado encontraron una buena solución llamándose *mexiquenses*, que (afortunadamente, porque no es fácil inventar algo que prenda) prosperó entre los hablantes, quedó establecida y fue aceptada por la Academia. ¿Qué hacer para la ciudad?

*Capitalino* tiene el inconveniente de ser un término genérico para todas las capitales de estados y países, aunque se ha venido usando, a falta de algo mejor. Darío Rubio lo registra en 1925 (*Estudios lexicográficos. La anarquía del lenguaje en la América Española*, t. 1, p. 98), por lo cual es de suponerse que el uso tenga cuando menos un siglo. Tiene cierta coquetería de crónica modernista: quizá empezó a difundirse como elegancia periodística, que resultó práctica para abreviar. Pero, a pesar del tiempo transcurrido y del vacío existente, no acaba de establecerse en el habla común, y se ha topado con nuevos inconvenientes. Por una parte, la capital está en el Distrito Federal (para eso fue creado), pero la mitad de los habitantes de la ciudad de México ya no vive en el Distrito Federal, sino en los municipios conurbados. Por otra, para los susceptibles, *capitalino* y *provinciano* se han vuelto palabras políticamente incorrectas.

*Defeño* es muy reciente. El primer diccionario que la registra es el de Juan Palomar de Miguel (*Diccionario de México*, Panorama, 1991, p. 554). Sería bueno saber quién la inventó, y cómo empezó a difundirse, esencialmente en los periódicos. Parece corresponder al momento en el cual la ciudad de México cubría aproximadamente la extensión del Distrito Federal. No estaba mal para ese momento, aunque la forma es insólita (eleva unas siglas administrativas a la categoría de patria chica) y la palabra es fea. Quizá por esto, ha tenido poca aceptación en el habla común. Se usa más bien en la prensa. Y ahora,

Fotografía: Pablo Ortiz Monasterio

como *capitalino* (y más explícitamente), excluye a media ciudad de México.

*Chilango* empezó a decirse en Veracruz, según parece. El primer lexicógrafo que la registra es Alfred Bruce Gaarder (*El habla popular y la conciencia colectiva*, tesis UNAM, 1954, p. 138) en una lista de gentilicios mexicanos, donde viene como “Chilango... México, DF (Esto se oye en Veracruz)”, aunque sin aclarar si el uso es neutral o despectivo.

La segunda aparición lexicográfica es en el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría (primera edición, Porrúa, 1959, pp. 384 y 971). Da *chilango* como una “Variante de *shilango*, usual igualmente en Veracruz” y pone como ejemplo una nota publicada en *El Dictamen* (Veracruz, 27-II-57): “Los *chilangos* en el mercado Zaragoza”. Bajo *shilango* dice que proviene “Del maya *xilaan*, pelo revuelto o encrespado” y que es “Apodo popular que en Veracruz se da al habitante del interior, en especial al pelado de México”.

Tres años después, Charles E. Kany (*Semántica hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 39) recoge “*shilango* (del maya *xilaan*, ‘desgreñado’), usado en Veracruz para designar a los habitantes del interior”.

Juan M. Lope Blanch (*El léxico indígena en el español de México*, El Colegio de México, 1969, pp. 32, 36, 50, 52 y 63) acepta el origen maya de *chilango* y su carácter peyorativo. Lo incluye en una lista de indigenismos que “forman parte del vocabulario vivo de la ciudad de México”, aunque no aparecieron en una serie de 343 encuestas lexicográficas entre 490 hablantes de la ciudad de México, ni en libros literarios, revistas y periódicos de aquellos años (1965-1966). Esto da idea de que la gran difusión actual de esta palabra en todo el país apenas empezaba.

Más tarde, César Corzo Espinosa registra *chilango* en Chiapas (*Palabras de origen indígena en el español de Chiapas*, Costa Amic, 1978, pp. 95-96), como nahuatlismo. El autor cree que deriva de *chilan-co* (“en donde están los colorados”): “Con este apodo se conoce a los habitantes de la ciudad de México, aludiendo al

color de su piel, enrojecida por el frío; este mote se aplicaba a los aztecas por los nahuas del Golfo de México”. Con el mismo argumento, otros han explicado que se llame *guachinangos* a los habitantes del Altiplano: el pez rojo es una “Especie de pargo colorado, como los cachetes de los arribeños” (José Miguel Macías, *Diccionario cubano*, Veracruz, 1886, citado por Joaquín García Icazbalceta, *Vocabulario de mexicanismos*, edición facsímil, Academia Mexicana, 1975, p. 236). Y otros (Cecilio Robelo, Francisco Santamaría, Andrés Henestrosa, Fernando Espejo) han especulado que uno o más de los apodos *guacho*, *buache* y *chilango* derivan del apodo *guachinango*.

De 1982 a 1991, se multiplican los registros de *chilango*: Ramón García-Pelayo y Gross (*Pequeño Larousse ilustrado 1982*, Larousse, p. 307). Jorge Mejía Prieto (*Así habla el mexicano. Diccionario básico de mexicanismos*, Panorama, 1984, p. 50). María Ángeles Soler de la Cueva (glosario del *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, 1985, t. 5, p. 65). Juan Palomar de Miguel (*Diccionario de México*, Panorama, 1991, pp. 520, 1553, 1807). Casi todos siguen a Santamaría, en mayor o menor grado.

La situación cambia desde 1992, cuando la Academia autoriza el uso normal de *chilango*, tanto en el *Diccionario de la lengua española* (vigésima primera edición, Real Academia Española y Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 455) como en el *Diccionario geográfico universal* (Academia Mexicana y Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 106) y la *Ortografía de la lengua española* (Madrid, Real Academia Española y Espasa, 1999, p. 126). Ninguna de estas publicaciones da etimología (porque en realidad no se conoce), ni marca la palabra como despectiva, coloquial o familiar. En la *Ortografía*, viene explícitamente como gentilicio. De igual manera, *El pequeño Larousse ilustrado 1996* (p. 235) ya no dice, como en 1982: “Nativo de la ciudad de México, especialmente de la clase baja”, sino “Que es originario de la ciudad de México”. Es decir: elimina lo peyorativo y lo considera un gentilicio normal.

Luis Fernando Lara (*Diccionario del español usual de México*, El Colegio de México, 1996, p. 314) registra *chilango* como coloquial, pero no como ofensivo.

Este cambio refleja la realidad. Hacia 1980 llegó a su máximo el peso (político, económico, demográfico, social y cultural) de la ciudad de México sobre el resto del país. También el resentimiento, que culminó en el racismo de aquella frase lamentable: “Haz patria, mata a un chilango”. Desde entonces, la importancia relativa de la ciudad de México ha venido disminuyendo. Las crisis del poder central, la degradación de la ciudad, el desarrollo del resto del país y hasta la conciencia provocada por esa frase han matizado mucho los estereotipos. La palabra *chilango* empezó a neutralizarse, en un proceso reforzado por el hecho de que hace falta un gentilicio.

La Academia tuvo razón al autorizar esta palabra, pero se equivocó al no poner un aviso de que el uso todavía no es normal. Quizá resulte una omisión profética, porque cada vez hay más chilangos contentos de tener, por fin, cómo llamarse. —

— GABRIEL ZAID

## ARTES PLÁSTICAS

### *El filder del destino*

No logro recordar dónde vi por primera vez aquella imagen: la del filder plantado en la soledad inmensa del jardín central o derecho o izquierdo de un parque de beis con la mirada fija en un profundísimo elevado, como quien espera que caiga la gracia. Seguramente admiré ese óleo de Abel Quezada en la exposición-homenaje del Museo de Arte Moderno en 1989, aunque es posible que lo conociera de antes en los libros y calendarios donde se reproducía la obra del cartonista y al fin pintor: artista plástico, se les dice ahora. Pequeño e inquietante cuadro de la espera, de la soledad, del destino, que me ha perturbado siempre.

No recuerdo bien ese primer encuentro con *El filder del destino*, repito,

pero sí recuerdo con claridad al Abel Quezada de los tiempos de *Excélsior* y de *Proceso*.

En vísperas del golpe contra el diario de Julio Scherer en el 76, Abel —cartonista del periódico desde 1956— asistía a las reuniones de colaboradores en casa de Miguel Ángel Granados Chapa, allá por Adolfo Prieto en la Del Valle. Se discutía qué hacer ante la inminencia del atraco, y la tarde en que Granados Chapa propuso la publicación de un manifiesto firmado por los escritores y cartonistas de las páginas editoriales —lo que luego se convirtió en la célebre página en blanco—, Abel Quezada opinó que sí, que se publicara esa denuncia al complot reginista orquestado por el presidente Echeverría, pero que se hiciera no en una sino en dos páginas —abrió los brazos—: en las dos enormes páginas de la sección editorial —dijo, enfático, engallado como todos.

Se asestó, irremediable, el golpe presidencial a *Excélsior*: no hubo quién lo frenara. Y ese horrible 8 de julio, cuando reunidos en tropel dentro de la oficina de Julio llegó el momento de abandonar el periódico, Abel Quezada fue el primero en apuntarse para salir a la calle del brazo del director depuesto. Ahí están las fotos de Juan Miranda para corroborarlo: Julio caminando por Paseo de la Reforma al frente de los solidarios, flanqueado por Abel Quezada a su derecha y por Gastón García Cantú a la izquierda. Quienes avanzábamos atrás íbamos gritando, y gritando llegamos hasta el cruce con Morelos. Ahí se soltó Julio de los brazos de Abel y Gastón mientras preguntaba, todavía en el azoro —el fílder del destino parecía: ¿Y ahora a dónde vamos? A mi oficina, Julio —respondió Abel; vamos todos a mi oficina. Así fue como unos acudieron prontamente al despacho del cartonista, otros a beber al departamento de Marco Aurelio Carballo, y la mayoría a su rumbo, a su casa, a su muina.

Muy cerca de nosotros estuvo Abel Quezada en esos días de duelo, antes de la aparición de *Proceso*. Cuando al fin integramos la empresa con aportaciones de múltiples orígenes, cuando el

licenciado Jorge Barrera Graf nos indicó la conveniencia de formar una sociedad anónima —que evitara los peligros de una cooperativa como la que nos había echado del periódico—, se constituyó un consejo de administración, asamblea de accionistas hipotéticos, con amigos de confianza bajo el entendido de que las acciones titulares de la compañía no serían jamás para beneficio propio sino para los trabajadores en activo de la revista. Ese primer grupo quedó integrado por ocho,



Abel Quezada, *El fílder del destino*, 1972.

de los que ahora sobrevivimos dos: Julio Scherer García, Hero Rodríguez Toro, Samuel del Villar, Jorge Barrera Graf, Adolfo Aguilar y Quevedo, Miguel Ángel Granados Chapa y yo.

Apareció *Proceso* en noviembre de 1976. Pensamos entonces que Abel Quezada publicaría sus cartones desde el principio, semanalmente, pero él nos dio la noticia de que no. Había decidido retirarse del cartonismo —dijo—, y sólo autorizó que reprodujéramos viejos cartones de sus tiempos de *Excélsior* que publicamos hasta el número cinco de la revista, no más.

Con la llegada de López Portillo a la presidencia, Abel fue nombrado de improviso director del Canal 13 de la televisión. Todos recuerdan el incidente: no duró en el puesto una semana. En su

discurso de toma de posesión hilvanó una frase que parecía inocente: “Este día demuestra que todos los caminos del invierno conducen, por fin, a la primavera” —dijo—. Pero como el invierno era Echeverría y como Echeverría estaba aún muy cerca, la frase bastó para que López Portillo en persona pidiera su renuncia al director efímero del canal oficial. Y Abel se quedó como el fílder del destino, en la soledad política del jardín central esperando el profundo elevador que jamás cayó del cielo.

Años más tarde apareció en escena el ingeniero Jorge Díaz Serrano, director de Pemex, a quien la información de *Proceso* empezó a vapulear semana tras semana. En julio de 1979, una llamada de Abel Quezada a Julio Scherer nos dejó boquiabiertos. Charlábamos dos o tres en la oficina del director de *Proceso* cuando chirrió el telefonema. Aludía Abel a su amistad con Díaz Serrano.

Decía que esa amistad le impedía continuar apareciendo en el directorio de la revista donde se lastimaba a “un hombre honorable, inteligente y dotado de un valor personal fuera de lo común” —según precisó después en un programa de televisión—. Lo siento, Julio —dijo por teléfono. Y se fue sin broncas, sin discusión, sin reclamos. Desde luego no se llevó sus acciones titulares de la empresa. Las cedió a “los que se quedan” como hicieron antes o después quienes se apartaron de la revista por sus personales motivos: Hero Rodríguez Toro, Samuel del Villar, Adolfo Aguilar y Quevedo, Miguel Ángel Granados Chapa...

Sin embargo Abel continuó siendo amigo de Julio y mío —por lo que a mí toca: a través de nuestra mutua relación con el entrañable Joaquín Diez Caneado—, y desde luego tema de reportajes y reseñas en la revista como el gran personaje que fue siempre de la vida cultural del país.

Muerto Abel en febrero de 1991, charlé con Julio alguna tarde sobre *El fílder del destino*. También a Julio obsesionaba el cuadro, a tal grado que Abel Quezada, al enterarse, prometió obsesquiárselo como para restañar viejas heridas. No llegó a hacerlo, y ahora

resulta imposible soñar siquiera en adquirirlo porque el óleo terminó siendo propiedad de un coleccionista italiano, según me informó Tólitza Figueroa después de averiguar puntualmente el destino final de *El filder del destino*.

Terminé por mi parte, a manera de homenaje, escribiendo una minúscula obra de teatro irrepresentable incluida en *Los perdedores*. Intentaba escenificar para un foro esa actitud doliente del jardinero solitario en el que todos, como el propio Abel Quezada, nos hemos encarnado alguna vez. Dedicué mi pieza a la memoria del admirado artista, le ensarté como epígrafe un verso de Eduardo Lizalde —“y tristes jardineros fraternales a los que ciega el sol bajo las bardas”— y utilicé, para una voz en *off*, fragmentos de aquel poema de Efrén Hernández: “Desde este alrededor de soledades que a mi espíritu envuelve...” —

— VICENTE LEÑERO

## PODER Y SUPERACIÓN

### *Todos somos guerreros*

El libro de mayor éxito editorial en Venezuela también navega sobre la abrumadora popularidad del nuevo presidente. Hugo Chávez ha cumplido —con puntual exactitud— con el manual del líder carismático y absoluto: cada detalle de su vida ya es muchedumbre. Según cuenta la leyenda, el texto de marras fue un regalo que le obsequió, al empezar su noviazgo, la actual primera dama del país al entonces comandante Chávez. Desde ese día, Lucas Estrella —autor del libro— compite con Simón Bolívar y Jesucristo en el concurso de citas a las que, con excesiva frecuencia, acude el mandatario venezolano en cada una de sus —también muy frecuentes— intervenciones públicas.

Se llama *El oráculo del guerrero*. Y su democratización editorial ha sido tan feroz que ya se vende en cualquier esquina de Caracas. Su publicidad, además, está aderezada por el consejo ferviente de los ambulantes: se trata de una ayuda ilimitada y eterna que —a la

manera de un mínimo I Ching, como bien apuntara el periodista español Tony Cano— puede entrar en un juego numerológico cotidiano y ser consultado, como el horóscopo, hallando siempre una lección para poder enfrentar a un lunes perezoso o a un distraído viernes, con iluminada dignidad.

Lucas Estrella es un argentino de treinta años que reside en Chile. Su presentación también incluye el ser biólogo, comentarista de radio y experto en artes marciales. Poco hay, sin embargo, de esto en su libro. Sólo el rumor de los estereotipos de cierta “literatura oriental” y los rastros de una pésima ortografía. El éxito de *El oráculo del guerrero* solamente se puede explicar en el contexto del neopopulismo que ha inaugurado Chávez en Venezuela. Es un gran homenaje al subgénero. En cualquier otra circunstancia, el libro no habría pasado de ser un simple folleto, material de una barata cofradía cuyos mayores santos son Gibran Khalil Gibran y Og Mandino.

Durante 36 diminutos capítulos, Lucas Estrella se empeña en castigar al lector y al idioma. Y lo logra con enjundiosa eficacia. Una suerte de narrador vocativo acompaña al lector-guerrero durante todos los altibajos posibles de su existencia, aconsejándolo y guiándolo. Es la retórica que disfraza su propia nada jugando a la ambigüedad de una “lejana sabiduría”. Así termina, por ejemplo, el capítulo llamado “El guerrero reúne los ejércitos”: “Reorganiza, acumula, enfoca y lánzate al vacío. Sólo así podrás mantenerte entero”. El vacío suena, ¡oh, pequeño saltamontes!

Lo que empezó con una curiosidad, cada vez que Hugo Chávez —tras citar a Camus, Nietzsche o los evangelios— mencionaba con la misma naturalidad *El oráculo del guerrero*, ha terminado por darle un alto *rating* a Lucas Estrella dentro de la industria editorial venezolana. Es posible que, entre las páginas de este libro, esté sudando la misma cultura mesiánica con la que el nuevo gobierno se alimenta. Somos los hijos de Bolívar. Los invencibles. Los tocados por el des-

tino. Los elegidos para cambiar la historia. Sí. Todos somos guerreros.

Ya se sabe: un guerrero sin oráculo es un espíritu perdido, una sombra extraviada en la multitud; un dios sin diccionario, un héroe sin espejos. —

— ALBERTO BARRERA TYSZKA

## ARQUITECTURA

### *La postal de las ciudades y el nuevo Guggenheim*

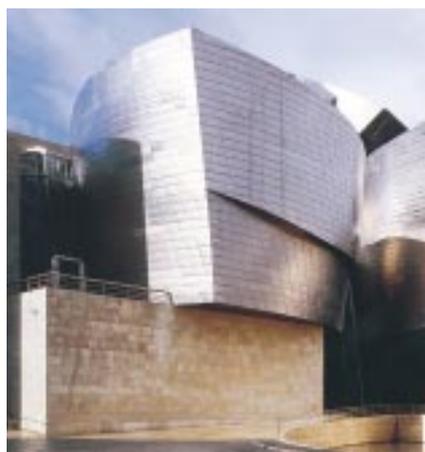
Bilbao existe desde que tiene su Guggenheim. De hecho, para que una ciudad exista en la memoria colectiva, requiere de una postal, de una imagen única que la identifique. Y, hasta cierto punto, para esto sirve la arquitectura, para identificar, para diferenciar lo propio de lo ajeno. Y Bilbao ya tiene postal.

Algunas ciudades viven cómodamente con sus signos de identidad del pasado, como Roma y el Coliseo o el Skylight de Manhattan. Las más afortunadas usan indiscriminadamente monumentos y lugares del pasado con los contemporáneos —la Torre Eiffel y el Centro Pompidou en París o la Sagrada Familia y la Torre de Foster en Barcelona—, mientras otras se empeñan en existir con grandes esfuerzos y requieren de ayuda geopolítica para ubicarse en el mapa mundial. Así, Madrid o Bruselas, con sus nobles plazas mayores o algún monumento reciente —como el madrileño a la Constitución, o el Átomo de Bruselas—, no consiguen identificarse ante el extraño: sus signos de identidad son endógenos y sólo se reconocen una vez se han visitado.

Bilbao pertenecía a estas últimas y además era una ciudad provinciana y gris. Ahora es cosmopolita, culta y existe en el panorama mental colectivo. Y todo por una postal. Y por la arriesgada y carismática aventura que emprendieron los directores del Guggenheim neoyorquino y los políticos vascos ante la necesidad de romper el claustrofóbico cerco que, en aras del nacionalismo, los estaba ahogando.

Resultado de un concurso restringido entre el japonés Arata Isosaki –autor del MOCA de Los Ángeles– y Coop Himmelblau de Viena, finalistas en el concurso para el Museo de Arte y Tecnología de Karlsruhe, Alemania, y Frank O. Gehry, el Museo Guggenheim de Bilbao, que estos días cumple su segundo aniversario, es parteaguas de la arquitectura finisecular y una de las obras maestras de la posmodernidad.

Frank O. Gehry, su autor, es un afable arquitecto de origen judío, nacido en Toronto en 1927 con el nombre de Frank Goldberg, que reside en Los Ángeles y cuya arquitectura es genuinamente californiana. Recibió el premio Pritzker en 1989, considerado el Nobel de la arquitectura.



Museo Guggenheim, Bilbao.

Un éxito precoz en el campo del diseño industrial, con sus muebles de cartón recortado y masivo, en los años sesenta, le hizo reflexionar sobre su carrera, interrumpiendo su proceso y abandonando el diseño de muebles para dedicarse exclusivamente a la arquitectura: no quería que se le identificara como un arquitecto que diseña muebles.

Sin embargo no renunció a su posición heterodoxa e interdisciplinaria en relación a la arquitectura en unos tiempos –corrían los setenta– en que ésta se encerró en discursos endógenos y teóricos, llegando a encumbrar las arquitecturas dibujadas por encima de las construidas. Su relación personal e intensa con artistas plásticos como Claes

Oldenburg o Richard Serra la llevó también al campo de la colaboración profesional. Así apareció un arco de acceso en forma de binoculares gigantes en un edificio de oficinas en Los Ángeles, en el mejor estilo pop de Oldenburg, y sus construcciones se empezaron a contorsionar como cintas de Moebius o serpentinadas de Richard Serra. Su propia casa en Santa Mónica, California, era un collage de materiales reciclados y formas desenfadadas, que ampliaban una residencia anodina, confiriéndole aspecto de instalación provisional o en construcción, que paradójicamente ya ha sido restaurada y congelada en los libros de historia de arquitectura.

Posteriormente surgieron sus primeras construcciones zoomórficas, que tomaban de cocodrilos, ballenas o serpientes sus formas, colores y escamas para yuxtaponerlos a prismas juguetones. Indiferentes a la función, estas formas servirían de lámpara en el techo de un *whisky bar* californiano, de restaurante japonés en medio de un laberinto elevado de autopistas, o de pérgola de acceso a un hotel de SOM en la Barcelona olímpica.

Si estas incursiones escultóricas en las arquitecturas de Gehry incomodaban/dificultaban toda clasificación, su Guggenheim bilbaíno rompe con la racionalidad. Los principios del Movimiento Moderno, que todavía servían para leer y entender las arquitecturas recientes, quedan obsoletos. La autonomía entre estructura y cerramiento, la diferenciación entre interior y exterior, las construcciones de columnas y losas, la lógica de las circulaciones o la identificación de las funciones de cada parte de un edificio “moderno”, quedaron disueltas en una ambigüedad contorsionada y blanda sólo imaginable entre alucinaciones fantasmagóricas.

Ahora, el edificio extrovertido y espectacular de Gehry se integra a la orilla del río Nervión en su paso por la ciudad de Bilbao, en un área industrial envejecida y abandonada, en proceso de regeneración.

Sus 33 mil escamas de titanio sobre los planos de piedra caliza y vidrio están

para gustar, para seducir al visitante, para enorgullecer al bilbaíno cosmopolita. Esta nueva ballena metálica, varada en la ribera, queda lejos de la combativa y abstracta arquitectura moderna de las anteriores décadas –como el Centro Pompidou de Renzo Piano y Richard Rogers–, que desde su exigencia provocaba el rechazo popular.

A semejanza de su predecesor neoyorquino, diseñado por Frank Lloyd Wright, todo el espacio interior se articula alrededor del atrio central que se descubre después de descender la rampa exterior de acceso y superar la compresión espacial del área de entrada y control. El atrio, de trescientos metros cuadrados y cincuenta de altura, está envuelto por balcones curvos, pasillos de conexión de las salas superiores, planos quebrados de las escaleras, torres alabeadas de los elevadores, en un juego espacial piranesiano entre volúmenes transparentes y opacos sin solución de continuidad entre muros y techos.

Ahora, dos años después, Gehry tiene muy avanzados los primeros estudios para un nuevo Museo Guggenheim en Manhattan. A pocos minutos del centro artístico de Chelsea y del SoHo, donde actualmente se concentran las galerías más importantes de arte contemporáneo, el futuro museo pretende extenderse por los antiguos muelles sobre la ribera del río Hudson y sería el primer gran museo que se erigiese desde el Whitney, construido en 1966 por Marcel Breuer, el alumno aventajado de la Bauhaus, discípulo de Walter Gropius y diseñador de las mejores sillas del siglo. La dirección del Museo Guggenheim, fascinada por el éxito sin precedentes de las alegóricas y desenfadadas formas de titanio de su sede vasca, está dispuesta a cuadruplicar el presupuesto para el nuevo animal, cerrando a su vez su fracasada sede en el SoHo, remodelada por Arata Isosaki. Cabe preguntarse si las masivas peregrinaciones a los centros de difusión de arte asegurarán el éxito del futuro Godzilla titánico del Manhattan del siglo XXI, pues no se debe olvidar que Nueva York ya tiene postal. –

— MIQUEL ADRIÀ

## LITERATURA

### Te recordaremos desde este planeta

**M**e conmovió mucho ver el otro día a Leonardo Sciascia en la televisión (en un programa sobre Pirandello), como si el tiempo se hubiera detenido, como si hablara desde el más allá, como si respondiera a los amigos que en su tumba de Racalmuto inscribieron el siguiente epitafio: “Te recordaremos desde este planeta”. El 20 de noviembre se cumplen diez años de su muerte, y ciertamente lo recordamos.

El tema de fondo en casi todas sus obras es el de la justicia, como lo era el de su maestro, Alessandro Manzoni. De ahí su interés por el fenómeno de la mafia, de raigambre siciliana, y por la historia política: la secuela que dejó en Sicilia el Santo Oficio de la Inquisición.

Si algo tenemos en común sicilianos y mexicanos es esa relación, en el pasado histórico, con España, el resabio de la cultura árabe que vino con los españoles, y la Inquisición. Hace veinte años sentíamos que las novelas y los ensayos de Sciascia aludían en muchos sentidos a nuestro mundo y a lo que estaba sucediendo en todos los países:

la pérdida del valor de las ideas, el desvanecimiento de las instituciones, la desaparición del Estado ante el desafío del crimen organizado.

Ahora vemos que, al fenecer el siglo, sus libros tienen mayor actualidad: la descomposición del Estado y el fenómeno de una criminalidad que se dispersa reaparecen de manera más nítida y, al menos en México, vuelven al escenario de nuestra vida cotidiana personajes sciascianos que antes no nos importaban tanto, es decir, los representantes de la Iglesia y su cada vez más activa participación en la política, luego de las reformas de Salinas.

Supongo que el programa televisivo,



Leonardo Sciascia.

Foto: Nino Calabano

hecho por los ingleses, se hizo entre 1986 y 1989, año en que falleció Sciascia, el autor de *El día de la lechuga*, *A cada cual lo suyo*, *El caso Moro*, *El contexto*. Una carga de ideas muy rica venía siempre detrás de sus palabras: la percepción, por ejemplo, de que Pirandello era un escritor realista, que simplemente transcribía los personajes de ciertos pueblos del sur siciliano, en la región de Agrigento, puesto que, según Sciascia, así son los sicilianos, al menos los de la Sicilia occidental: seres inquisitivos, curiosos, imaginativos, que suelen llevar varias conversaciones al mismo tiempo. En fin, personajes en busca de autor.

En realidad Leonardo Sciascia estuvo haciendo una reflexión sobre el ser del siciliano, una especie de laberinto siciliano de la soledad o laberinto de la soledad siciliana, o de la *sicilianitud*, como quien dice en francés *solitude* (soledad) o en italiano *solitudine*, como en México hicieron —un poco en la línea de *La realidad histórica de España*, de Américo Castro, o algunas meditaciones de Ortega y Gasset— los filósofos del grupo Hiperión y antes Samuel Ramos y luego Octavio Paz.

La idea de los sicilianos ante la ley (siempre se dan una vuelta por los tribunales: para ver a quién están juzgando), la superstición siciliana por la palabra escrita (basta un “plumazo” para establecer la verdad o desmoronar una honra), van configurando la percepción del escritor. Que los sicilianos son pesimistas y que por eso no emplean el tiempo futuro en los verbos; que le dan la espalda al mar, que no les gusta, porque del mar han venido todos los males: las

invasiones árabes, francesas, inglesas, españolas (los Borbones y la Santa Inquisición) y, para acabarla, los italianos del norte (por eso cuando tienen vacaciones los sicilianos se van tierra adentro: hacia la montaña), son teorías que abundan en la novelística sciasciana. —

— FEDERICO CAMPBELL

## DANZA

### La música del cuerpo

**P**ocas obras de arte logran resolver con verdadera contundencia la equívoca interrogación sobre el sentido del propio lenguaje. Quizás la música, la pintura abstracta y la danza contemporánea sean las disciplinas que enfrentan este desafío de manera más radical, en cuanto sus referentes extraartísticos resultan forzosamente escurridizos, cuando no inaprehensibles, lanzando al espectador a una experiencia contemplativa que trasciende la caza al “significado”.

El coreógrafo checo Jirí Kilyán (Praga, 1947) pertenece a esta categoría de artistas que han dado vida a un lenguaje cuyo sentido se nutre de una imostergable definición de sí mismo, donde la forma está dictada por las problemáticas que aborda en cada circunstancia. En su caso, más que de un estilo cabría hablar de una condición en el lenguaje.

El nombre de Kilyán evoca más de cincuenta creaciones en casi 25 años de carrera al frente del Nederlands Dans Theater (NDT) de Holanda, con el que estuvo presente en México el pasado mes de octubre, presentando su último espectáculo: *One of a kind*. La compañía está integrada por tres cuerpos de baile: el principal (con el que vino a México), el de los jóvenes y el de los “veteranos” mayores de cuarenta años. Desde su nombramiento como director artístico del NDT a los 28 años, Kilyán ha sabido imprimir a sus propuestas el sello de un estilo en continua evolución, a través de una sincronía de códigos donde el desenfado del gesto “moderno” no está reñido con la estilización translúcida del ballet sin filigranas.

*One of a kind* es, dentro de su unicidad propositiva, fiel a ese espíritu de síntesis que explora territorios inéditos, cuya estética es resultado de una urgencia interior en las antípodas del virtuosismo autocomplaciente. La sequedad expresiva de cada secuencia era el espejo de una economía gestual donde la tensión corporal convivía con la extre-

ma levedad, así como la sensualidad se congelaba en poses plásticas como instantes emblemáticos de un proceso explícito en su despliegue de fuerzas contradictorias e implícito en las pulsiones que sugería. Una dialéctica entre dinamismo y fijeza, articulada en secuencias solistas exentas de narrativa, para proponer al espectador la esencia del movimiento: una especie de diccionario del cuerpo apresado en su propio vocabulario como condición primaria desde la cual intentar afirmar una identidad en precario equilibrio.

Esta sucesión de exploraciones solitarias resultaba coherente con la libertad estructural de los tres momentos coreográficos que componen el espectáculo, como un abanico de mánadas pulvisculares sin progresión dramática declarada, desde donde irrumpían ocasionales duetos, que, en su dinámica de atracción y rechazo, aludían a conflictos donde la individualidad tendía a desaparecer bajo el peso de un rol abrumador. Los contados momentos corales no hacían sino subrayar la fragilidad fugaz y caótica de la instancia colectiva, mientras que los vestuarios, con sus tonos oscuros, generaban una uniformidad complementaria con los planos de colores claros de la escenografía: paralelepípedos grises, un enorme cono plateado suspendido, cortinas de cuerda del techo al piso (obra del arquitecto japonés Atsushi Kitagawara). Dentro de este contraste cromático abstracto, en un sabio juego de superficies y profundidades, cada bailarín buscaba desentrañar la propia individualidad construyendo su lenguaje.

Este paisaje de descarnada funcionalidad resaltaba las líneas de cada composición en una sucesión de acciones superpuestas, desencajando la simetría de comienzos y finales definidos. Cuando, de pronto, en el primer intervalo se produjo un toque de verdadera magia (o antimagia, en cuanto ruptura de la tensión dominante), donde el espectáculo mostró su revés: se encienden las luces en la sala y los bailarines comienzan a hacer sus ejercicios de calentamiento mientras los técnicos cambian la

escenografía. Mientras el grupo se relaja en el fondo del escenario, en primer plano resalta la tensión de la bailarina que no consigue abandonar su papel. El público se muestra en un principio desconcertado. Los códigos de la espectacularidad han quedado trastocados con una naturalidad más original que cualquier *coup de théâtre*. Hasta que vuelve la oscuridad y con ella el mismo universo, ya en otro momento de su evolución.

Pero tal vez el perno alrededor del cual giraba la propuesta era su concepción musical. No sólo en la expresión de los bailarines, sino en su relación de sutilísima discordancia o contrapunto con el repertorio musical que la inspiraba: madrigales renacentistas de Gesualdo da Venosa, cánticos de monjes tibetanos, fragmentos de una Suite para chelo de Britten, composiciones de Cage y de Brett Dean, responsable de esta ecléctica y, sin embargo, coherente partitura escénica, interpretada por el intenso violonchelista Pieter Wispelwey sobre planos sonoros grabados.

Esta continua disociación entre movimientos y sonidos producía una nítida musicalidad visual, que permitía “escuchar” ese otro lenguaje del cuerpo, trascendiendo las valoraciones formales específicamente dancísticas, como el vacío que rodea y suspende la materia da vida al volumen que llamamos escultura. La complejidad de este entramado en que se sustenta la propuesta requería una atención equivalente a la tensión de signos que, de vez en vez, redefinían el propio contexto en una espiral de referentes siempre móviles. En este proceso de adiciones y sustracciones de sentido, el poder de conmoción alterna momentos de extrema inmediatez con otros más cerebrales, resultado de una radicalidad expresiva sin concesiones a una estética de la seducción.

Así, Kilyán, evitando todo simbolismo “significante”, nos lanza al ruedo de una experiencia donde el cuerpo, en su torbellino emocional, también piensa. Y nos deja a solas, con la misma precariedad de esos cuerpos “perfectos”, en busca de nuestra propia identidad. —

— JAVIER BARREIRO CAVESTANY

## AÑO DE LA LECTURA

### Nueva alfabetización

La lectura merece un lugar entre las bellas artes. Tómese en cuenta, por ejemplo, que admite grados de perfección, hace que ciertas habilidades técnicas sean condiciones necesarias pero no suficientes para ponerla en práctica y requiere un entrenamiento concienzudo. Pariante pobre de la ejecución musical o la alquimia histriónica, la actividad del lector exige mucho, aunque a cambio da aún más. La aparente facilidad con que se enseña a leer —que no es igual a la de aprender a hacerlo— induce a pensar en una actividad sencilla, de mera recolección de sonidos atrapados en las letras. Paradójicamente, el innegable abatimiento del analfabetismo es una prueba a favor de esta falsa simplicidad. (Es cierto: las alegres cifras con que el gobierno se aplaude a sí mismo desde hace décadas se quiebran al enfrentarlas con la realidad de los analfabetas funcionales, que en la vida diaria son incapaces ya no digamos de leer un libro sino aun de valerse de la palabra escrita como brújula en un mundo colmado de mensajes que deben ser leídos.) Salvo raras excepciones se requiere un tutor, alguien que dote de herramientas a los lectores, entre ellas la pericia para extraer de los caracteres lo que realmente contienen. Gambusino de significados, el lector recorre el río escrito en pos de pepitas de oro. Ahí ha fallado la educación en nuestro país, quizá por haber creído que basta comprender la receta para preparar el guiso.

Anunciado con el bombo y platillo propio de los buenos propósitos que lo animan, el programa nacional Leer para Ser Mejores 1999-2000 es un nuevo intento por construir hábitos de lectura, sobre todo a través de ese ámbito privilegiado para la construcción de sanos vicios que es la escuela. La SEP ha dado a conocer las líneas generales de esta campaña de alfabetización efectiva, que no otro nombre merecería. El principal escenario es el escolar, con tres distintos

destinatarios: además de los estudiantes, que son el fin último de un programa cuyos logros sólo podrán evaluarse después de varios lustros, los maestros y los padres de familia actúan como promotores y beneficiarios indirectos. Para los niveles preescolar, primario y medio-superior se describe la función que deberían tener, para a continuación confrontarla con la necia realidad y concluir con largos y prudentes rosarios de tareas por realizar. Para el fomento fuera de las aulas, por otra parte, se insinúan con vaguedad —acaso porque en algunos casos resultan pleonásticas con su razón de ser— las actividades para bibliotecas públicas, ferias, librerías, casas editoras y medios de comunicación. Las acciones propuestas responden a un diagnóstico no del todo triunfalista, pues si bien se reconocen, según dicta la retórica política, los grandes avances en las instituciones de enseñanza, hay abundantes y severos mea culpas, particularmente en lo que se refiere a los métodos mecánicos con que todavía suele enseñarse a leer y escribir. La plausible autocrítica señala como grave omisión el escaso énfasis que se ha puesto en las escuelas normales para lograr que los futuros profesores, sin importar su especialización, sean ellos mismos lectores autónomos, permanentes, si no sibaritas al menos distantes del masoquismo.

Algunos de los axiomas sobre los que se apoya el programa merecen ser cuestionados, aunque sea sólo para reafirmar su papel de cimiento. ¿Cómo es la lectura que se quiere promover? ¿Es cierto que no basta leer “con fines utilitarios” sino que conviene enfrentarse a “buenos libros, como una forma de crecer, ser, hacer, saber, pensar, viajar, soñar, recibir consejo”? ¿Es responsabilidad del Estado propiciar la costumbre lectora? ¿Debe además proveer de materiales de lectura mediante ediciones masivas, tal vez gratuitas, o mediante el establecimiento de bibliotecas o círculos de lectores más y mejor abastecidos? Abundantes fracasos en la política editorial del gobierno, desde la cruzada vasconceliana y hasta la for-

zada germinación de las librerías de Educad, han mostrado que no existe una sólida demanda de lectura. Como todo editor audaz y propositivo sabe, es menester producir el interés y sólo después satisfacerlo. Por eso es sensato que el programa privilegie el aprovechamiento de los recursos existentes, vivificando las bibliotecas escolares. Sin embargo, parece haber en el programa un velado desdén por la lectura utilitaria, la que se practica al consultar un manual o exprimir un libro de texto; creo que debería insistirse en ella, toda vez que la comprensión verdadera de cualquier cosa que se lea es fundamental para remontar el déficit educativo general. Si fracasa la heroica justa de formar lectores que amen la literatura, pero triunfa la campaña en beneficio de la lectura útil aunque poco gozosa, el programa habrá sido exitoso.

Las obvias objeciones al proyecto —o, si se quiere, los modestos reparos— apuntan hacia su ingenuo optimismo y al breve periodo escogido para llevarlo a cabo. Se requiere una década o, de acuerdo con el calendario de vida y muerte que rige entre nosotros, un sexenio de promoción de la lectura. La existencia, la necesidad misma de un plan como Leer para Ser Mejores exhibe los inmensos agujeros que hacen del sistema educativo una porosa esponja: habría que proponer de inmediato un plan de reconstrucción semejante para las matemáticas elementales o la historia patria. Pero no dejemos que la involuntaria confesión sobre la incapacidad del gobierno para formar lectores opaque los méritos de una acción que quizá contribuya a que haya más ojos capaces de hurgar en páginas como ésta. Doce meses bastan para propiciar la reflexión colectiva —entendiendo que este polígono tiene aristas educativas, industriales, financieras...— y para trazar las rutas, empedradas con algo más que buenas intenciones, por las que caminarán los lectores en ciernes.

El momento es excepcionalmente auspicioso: nunca antes hubo tanto interés en el estímulo a la lectura, nunca tantos promotores; hay empresas edito-

riales que dan a luz obras para todas las edades y dirigidas a personas con diferentes capacidades, y que incluso ofrecen material para la reflexión teórica; hay asimismo una ley del libro y la lectura que se cocina a fuego lentísimo en el Congreso, con tales dificultades que tal vez siga cruda por un largo periodo. Desaprovechar esta suma de oportunidades —exagero a propósito— tendrá peores consecuencias que el fracaso de la alianza opositora o que el perenne aborto de diálogo en la UNAM. Puesto que la inversión en hábitos de lectura presenta el fenómeno de las economías de escala, el gasto público que se haga en este rubro reeditará más que un bono de alto riesgo. Es lo que produce el arte cuando se aprende a ejecutarlo con maestría. —

— TOMÁS GRANADOS SALINAS

## TEATRO

### *Bulgakov: visiones y revisiones*

“El telón descornado dejaba ver un escenario que se mostraba entero, solemne, enigmático y vacío. Sus rincones se perdían en la sombra, pero en el centro, brillando débilmente, se alcanzaba a ver un caballo de oro que se levantaba sobre sus patas traseras [...] Ni antes ni después hubo en mi vida nada que me produjera tanto placer”. Con esta melancólica estampa describe Mijail Bulgakov, en *La novela teatral*, su primera visita al célebre Teatro de Arte de Moscú, dirigido por Konstantin Stanislavski y Vladimir Nemerovich-Danchenko. Sin embargo, aun en ese cálido y emotivo recuerdo, el autor no deja de cultivar la vocación satírica que siempre lo caracterizó. El emblema del caballo es una discreta parodia del escudo de la compañía: una orgullosa y delicada gaviota bordada en oro que, en homenaje a Chéjov, adornaba el telón de la sala. A pesar de su euforia inicial, la relación entre Bulgakov y el Teatro de Arte de Moscú (motivo central de esta novela) no sólo distó de ser tersa y

cordial, sino que con el tiempo llegó a ser sumamente pródiga en toda clase de disputas, reyertas y pendencias.

Conocido en el mundo por su genial novela *El maestro y Margarita*, publicada varias décadas después de su muerte, a lo largo de su vida Bulgakov figuró solamente como dramaturgo. Y sus obras, aunque se programaban con frecuencia en varios teatros, rara vez lograron estrenarse. Víctima de la censura, Bulgakov mostró un espíritu indomable y valiente al no abandonar jamás el tono crítico y burlesco de sus piezas: “Quedarse callado va contra la naturaleza de un escritor. Permanecer en silencio significaría que nunca fui un verdadero escritor”, le escribe en una carta a José Stalin en 1931.

Afortunadamente para Bulgakov, cuando sus obras pudieron estrenarse tuvieron un gran éxito. *Los días de los Turbin*, conmovedor retrato de los sufrimientos de la aristocracia ucraniana durante la revolución, era (nadie ha podido explicar por qué) una de las obras favoritas de Stalin, de quien se dice fue a verla seis veces. Es como imaginar a Calles o a Obregón, emocionados, viendo *¡Qué tiempos aquellos, señor Don Simón!*: un viejo general revolucionario, sentado en su butaca, llora la tragedia de sus enemigos (tal vez Stalin veía en la desgracia de los aristócratas una prueba de la superioridad bolchevique).

Como sea, hay muchos testimonios que documentan la relación entre el dictador y el escritor: la mayoría, episodios amargos que exhiben con dolorosa claridad una época de terror intelectual. Por ello, no resulta extraño que Bulgakov se identificara tanto con la figura de Molière, quien a su vez tuvo que lidiar con la censura y los caprichos de Luis XIV y su corte.<sup>1</sup>

Enemigo declarado de la cultura oficial, Bulgakov consagró su paso por la escena en *La novela teatral*, obra autobiográfica e inconclusa. En ella, el protagonista describe, a la manera de un

thriller, sus esfuerzos por ver su obra puesta en escena (precisamente *Los días de los Turbin*, referida en la novela como *La nieve negra*). El autor intenta en vano descifrar los misterios ocultos de las instituciones de cultura. ¿Quién programó su obra? ¿Cuándo va a estrenarse? ¿Cuánto van a durar los ensayos? ¿Cuánto se va a gastar para ponerla? ¿Quién ordena los cortes? Nadie lo sabe y probablemente nadie jamás llegará a saberlo, responde el actor Bombárdov, amigo y asesor espiritual del protagonista.

*La novela teatral* tampoco desaprovecha la oportunidad para vengarse de los grandes maestros Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, a quienes el autor retrata con entusiasmo carnicero: figuran varias parodias del nuevo método actoral del primero, que a juicio de Bulgakov sólo sirve para perder el tiempo, y una escena donde el segundo dirige un ensayo por carta, ya que se encuentra meditando en la India. Lejos de glorificar a estos gigantes, Bulgakov nos muestra un mundo teatral donde los directores célebres son campeones de la arbitrariedad y el autoritarismo.

Aunque en ocasiones parezca distante, el tono de Bulgakov tiene algunas resonancias familiares: recuerda los reclamos de Ibarregui, cuando revive sus desafortunados años como dramaturgo, las críticas del implacable Martín Luis Guzmán al sistema político que México heredó de la Revolución, y

esa enloquecida novela apocalíptica, *La destrucción de todas las cosas*, de Hugo Hiriart (que a su manera es también una novela teatral).

Ahora que se discute tanto sobre las transiciones por las que atraviesa nuestro país, tal vez sea un buen momento para regresar a la obra de Bulgakov y revisar qué tanto hemos podido alejarnos de nuestros propios modelos autoritarios. —

— ANTONIO CASTRO

## NOMENCLATURA URBANA

### ¿Quién bautiza las calles y los parques de la Ciudad de México?

Dar un paseo por la *Guía Roji de la Ciudad de México* puede ser a veces más instructivo y placentero, y siempre más tranquilo, que hacerlo por la propia sobrepoblada y supercontaminada y ultraasaltada ciudad, que fue alguna vez, para Alfonso Reyes, “la región más transparente del aire” y para Cervantes, en *El licenciado Vidriera*, “la Venecia de América”.

(H)ojeando la *Guía Roji*, da gusto saber que a Miguel de Cervantes Saavedra se le retribuía su simpatía por la capital de la Nueva España con el Bulevar que lleva su nombre no lejos del Deportivo Mundet, y que sea tan arbolada y hermosa la Avenida Alfonso Reyes, en la Colonia Condesa, cerca de donde vivió el escritor.

A cambio de eso, ¡cuántos desatinos, que son destinos! ¿Por qué, por rumbos de Cuautitlán Izcalli, nada menos que en la Colonia Francisco Villa, existe un Callejón Victoriano Huerta? ¿Por qué más de treinta calles Gustavo Díaz Ordaz, que parecen pisarle los talones, sobre el mapa, al otro Díaz (Porfirio)? ¿Por qué existen más de diez calles Carlos Salinas de Gortari? ¿A qué poderoso ingenio se le ocurre nombrar a una colonia “Irrigación”, a una calle “Democracia Cooperativa” (en la “Colonia México Nuevo”) y a otra arteria principal “Patriotismo”? (ya “Reforma”,

## LETRAS LIBRES

Visite [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com), que le ofrece, además de la versión facsimilar de la revista, foros de discusión sobre temas de actualidad política y cultural, conversaciones en línea con destacados escritores y una red diaria de corresponsales ubicados en las principales ciudades del mundo, entre otros servicios.

<sup>1</sup> La biografía de Molière inspiró también una obra de Carlo Goldoni y, recientemente, *Una mujer afortunada* de Sabina Berman, donde también se explora la relación entre el artista y el gobernante.

“Insurgentes” y “Revolución” son discutibles, pero “Patriotismo” se lleva las palmas nacionalistas). ¿Alguien sabe quién era Ángel Urraza, que da nombre a un importante eje vial en la Colonia del Valle, y ni siquiera aparece en la *Enciclopedia de México*? A la loca Carlota la salvaron en la Segunda Cerrada de El Edén —nada menos—, pero el infeliz emperador Maximiliano fue de plano borrado del plano, de los planos del mapa. Salvador Novo estaba muy orgulloso de que una hermosa calle de Coyoacán llevara su nombre y puso una placa que dice: “Calle y casa de Salvador Novo”, sólo que, en lugar de convertirse en museo, la casa fue demolida —con excepción de la fachada—, de manera que la placa debería decir ahora: “Calle y placa de Salvador Novo”. ¿Por qué la Calle Octavio Paz la mandaron hasta rumbos de Ecatepec, en la “Colonia Poesía Mexicana”, en paralela a la Avenida Agustín de Iturbide? Ya nos acostumbramos, como siempre, a que la Colonia Roma y la Colonia Nápoles se llamen como se llaman, aunque, muy coherentemente, la primera esté plagada de calles como Puebla, Orizaba, Colima, etcétera, y la segunda de Arizona, Nueva York o Pensilvania. ¿Qué tal una Colonia Creta, una Bangladesh o una Ecuador? En fin, aquí nos acostumbramos a todo y, en el caos, todo resulta más normal que amoral.

Un día, hace como tres años, estaba paseando por un parque hermoso, de dimensiones inmensas, a la entrada de Bosques de las Lomas, sobre Reforma Lomas, atrás de una gasolinera y del excelente Restaurante Lomalinda, enfrente del, en contraste, minúsculo Parque República del Perú. El parque que me atrajo es un circuito boscoso, una barranca con riachuelos y puentes colgantes de madera —hoy de cemento. Quise saber el nombre del parque y en un mirador encontré la placa —lo juro por mi madre y por mi hija— “Parque Gonzalo Celorio”. Al poco tiempo, un pariente cercano —más cercano no puede serlo— del escritor y profesor universitario Gonzalo Celorio, director de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM,

me confirmó que, en efecto, habían invitado a toda la familia Celorio a inaugurar el parque en honor de su ilustre pariente literato. Pensé entonces en el ridículo Parque Juan Rulfo, pasaje diminuto y contaminado, entre las avenidas de Insurgentes y Álvaro Obregón.

Compré y leí la reciente novela de Celorio *Y retiemble en sus centros la tierra* (Tusquets Editores, 1999), aclamada por Carlos Fuentes en *La Jornada Semanal*, ganadora del Premio de Novela 1999 Impac-Conarte-Itsm y presentada en la Columbia University de Nueva York en octubre pasado. Confieso mi absoluta perplejidad ante tanta fascinación. La novela de Celorio me parece el periplo didáctico, turístico, tedioso y cursi, pretendidamente sabio y trágico, por el Centro de la Ciudad de México de un profesor pedante —su *alter ego*. Ya, hace años, Novo había trazado, con infinitamente mejor prosa, un disfrutable paseo por el Centro en *Nueva grandeza mexicana* y ya, hace años, Juan Vicente Melo nos dejó una espléndida y trágica novela sobre el alcohol, *La obediencia nocturna* (para no hablar de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry). Ante estos clásicos, y a pesar de algunas observaciones curiosas y certeras, la novela de Celorio me parece ociosa y fallida. El doctor universitario Juanma Barrientos es un borracho antipático y sentimentaloido, que ejerce “el lujo de la lengua” para pedir “rones tetradjetivados: Bacardí, blanco, campechano, puesto”, y es capaz de levantar

un inventario largo e inútil de dulces mexicanos que acaba con esta melcocha: “Los besos de nuez, mamá. Las alegrías, mamá. Las lagrimitas, mamá”; de llorar así a su amada: “Por eso te hablo a ti, Alejandra. Porque eres la única persona capaz de comprender el dolor que siento por tu muerte”; de invocar así a su papi: “Bájame de este barco. Llévame a tierra. No me abandones”; también tiene revelaciones metafísicas muy profundas: “Dos. Son dos copas, Juan Manuel. Uno. Eres uno, Juan Manuel. Estás solo”.

El desenlace tiene lugar en el Zócalo, por supuesto; pero a mí me hubiera gustado que lo tuviera en el Parque Gonzalo Celorio.

Hace poco volví al parque. Un jardinero me llevó al mirador donde estaba la placa y me mostró los barrotos de donde —quién sabe por qué— la desprendieron. Qué triste. Me fui a comer con una amiga al Restaurante Lomalinda. Le conté que un amigo me ha tratado de convencer de que Celorio es “un escritor decoroso”, pero que a mí más bien me parece decorado —aparte de condecorado. Ahora bien, aún concediendo que fuera “decoroso”, es obvio que ni Paz ni Rulfo ni Arreola son escritores “decorosos”. —

— LUIS IGNACIO HELGUERA

## POESÍA

### *El hombre sin alma*

La muerte de un poeta, es cierto, no cambia en nada la vida de un país —ni la incompetencia de los gobernantes ni la demagogia de los políticos. Pero cuando se trata de un gran poeta, como fue el brasileño João Cabral de Melo Neto (Recife, 1920-1999), que acaba de fallecer en Río de Janeiro, sí, ¡valga el estereotipo!, queda un inmenso vacío en aquellos raros espíritus que, tratando de desconectarse de la realidad gris y desoladora de todos los días, buscan refugio emocional y alimento estético en la poesía más refinada, la “otra voz”, en el sentir de Octavio Paz.

## LETRAS LIBRES

Felicita a su colaborador y amigo Daniel Sada por haber obtenido el Premio Fuentes Mares 1999 por la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. En un mundo editorial en donde todo se vende como “gran literatura”, la obra de Sada es un recordatorio de la necesidad de separar la paja del trigo.

En efecto, una de las tres grandes voces de la moderna poesía brasileña (las otras dos, salvo alguna divergencia, son Drummond y Bandeira), Cabral supo, en sus veinte libros, armonizar, de forma natural —y así fue hasta el final— cierta aspereza y sequedad de hombre *nordestino* con el texto poético enjuto hasta el límite, en el que la forma, de contornos cubistas, geométrica, casi arquitectónica, asume dimensiones de absoluta precisión, siempre evitando, con todas las fuerzas del poeta, alguna eventual caída en la copiosidad y mucho menos en los arrobos románticos. Una poesía fría y cerebral, en el entender de sus críticos menos entusiastas.

Pues de la misma manera como desmitificaba el quehacer poético —“hacer poesía es como hacer zapatos; es preciso tener técnica y esfuerzo, nada más”— Cabral trabajaba sobre lo material, lo concreto, rechazando lo subjetivo, la emoción banal, la observación vaga, el abstracto por el abstracto, el derramamiento juvenil; defectos, a su juicio, del típico poetaastro. Total, decía él, “las emociones no son más que una trampa de la cual debemos huir.”

Pero, paradoja inquietante, precisamente en esa negación de lo subjetivo, de la emoción, residirá tal vez uno de los misterios fascinantes de la poesía cabraliana, como bien señala uno de sus más finos exegetas, el periodista y escritor José Castello, autor (el otro es el diplomático Lauro Escorel, ex embajador de Brasil en México) de un librito precioso, *O homem sem alma* (Rocco, Río de Janeiro, 1999, 184 páginas): “De lo que Cabral no se da cuenta es de que, al abandonar el dominio de lo inmaterial, al alejarlo de su horizonte creativo, al rechazarlo, es lo inmaterial mismo lo que regresa y pasa, en la quietud de la noche, a dar las cartas [...] El hombre sin alma es el hombre que huye del alma”.

Cabral, sorpresa mayor, un ateo confeso toda su vida, en los últimos cinco años ya ciego, incapaz por lo tanto de ver y disfrutar las formas que llevaba al papel, murió rezando de manos dadas con su mujer, la también poeta Marly

de Oliveira. Bien, ¿habrá acaso postura más subjetiva, más emocional, más abstracta que el aferrarse a una religión? —

— WLADIR DUPONT

## MUNDO EDITORIAL

### *Libros del Umbral*

Para cierto tipo de editores, hacer libros es como escribirlos. Me refiero no al proceso creativo, obviamente, sino a la pasión con la que se selecciona un determinado título, se lee un nuevo manuscrito o se traduce algo desconocido a la lengua del editor. Durante el tiempo que se dedica a editar, primero, y a diseñar e imprimir, segundo, el entusiasmo del editor es enorme y el goce, casi ansioso. También, desde luego, la responsabilidad. Esta especie rara de editores es, para mí, la más apreciable y por desgracia, en nuestro país, la más difícil de encontrar. Es por eso que celebro, con muchísimo entusiasmo, la aparición de una nueva editorial que reúne no sólo tan particulares características, sino una serie de títulos de extraordinaria y curiosa calidad, seleccionados por el escritor Pablo Soler Frost. Me refiero a *Libros del Umbral*.

En México, la distribución de libros es una desgracia y la escasez de librerías otra peor, así que encontrar los libros de *Umbral* es una tarea difícil y meticulosa, pero con resultados altamente satisfactorios. Tengo aquí unos cuantos:

*Acerca de la pérdida del Titanic*, de Joseph Conrad, prologado y traducido por Pablo Soler, reúne los artículos que publicó Conrad después del hundimiento del Titanic. Creo que no hay que decir mucho más para imaginar la grave delicia que resulta leer el pequeño libro. Es increíble que después del éxito de la última y horrenda película sobre la tragedia del Titanic, esta pequeña y acertadísima publicación no se haya vendido y comentado como lo merece.

*Historia del gusto moderno en la jardinería*, de Horace Walpole, es la preciosa descripción, curiosa y profunda,

poética y muy atinada, de una serie de jardines del mil setecientos. Y por supuesto mucho más.

*Los perros de Cook Inlet*, de Alberto López Fernández. Aquí me detengo un momento. La publicación de esta breve y primera novela de López Fernández merece algo más que un comentario de paso y espero que la crítica sepa atenderla. Gran novela o relato, en mi opinión, de un tono y una fluidez extraordinarios, acerca de la temporada que su autor pasó en Alaska. Conradiana en esencia, de aventuras pero reales, no imaginadas —y eso se nota. Una novela que muchos de los autores que hoy se dedican a ese género hubiesen querido escribir. O mejor, una aventura que muchos hubiesen querido vivir, para después contarla.

Y finalmente dos libros del propio Soler Frost, *Birmania* y *La alianza*. El primero, relatos y el segundo ¿teatro?, ¿relato?, ¿delirio? Siempre es recomendable leer a Pablo Soler, el mejor escritor de su —¿mi?— ya no tan joven generación.

Estos son los libros de *Umbral* que he podido encontrar, y sin duda los demás títulos deben tener el mismo rigor de selección y la misma calidad editorial. Una lección verdadera para todos los que nos dedicamos al quehacer editorial: sin ninguna pretensión en su presentación, todo acierto en su selección. —

— DIEGO GARCÍA ELÍO

## LETRAS LIBRES

Felicita a su amigo y colaborador Daniel Bell por la obtención del Premio Tocqueville 1999, que se entrega a aquellos pensadores cuyo trabajo ejemplifica el espíritu de Alexis de Tocqueville. El Premio ha sido otorgado, entre otros, a Raymond Aron, Karl Popper y Octavio Paz.