



LECTURA

El mito letrado

L

ROBERTO
CRUZ ARZABAL

uego de la noticia de que el encargado de despacho del FCE, Paco Ignacio Taibo II, operaría para vender libros a un precio bajísimo (las notas consignaron los diez pesos como la cifra que resumía toda la estrategia), las respuestas de los sectores editoriales e intelectuales no se hicieron esperar. No era para menos. La empresa de PIT II, poco clara, por demás, desató debates sobre la infraestructura de distribución de libros en México, la existencia de editoriales estatales e independientes, el tipo de mercancía *sui generis* que son los libros, la selección editorial, entre muchos otros. Una de las principales querrelas se basaba en un dilema de origen: o bajar el precio de los libros o alimentar el sistema de bibliotecas públicas. La oposición, falaz, por cierto, calaba

hondo porque se engarzaba con el otro gran debate que se inició al mismo tiempo: la presentación de la Estrategia Nacional de Lectura, marco dentro del cual el precio de los libros era solo un apartado. La conversación tornó hacia preguntas prácticas: ¿cómo fomentar la lectura en México?, ¿cómo hacer que los que leen sean mayoría?

“Los que leen”, más que descripción, es caracterización. No importa que desde hace unos treinta años la pedagogía haya complejizado el problema al ampliar el concepto. En la educación se habla de “prácticas de lectura” a fin de incluir la diversidad de comportamientos de interpretación y producción de imaginarios.

Pero en los debates sobre la lectura se habla a partir de polos irreconciliables. No es extraño que una buena parte de la historia cultural del país se haya escrito a partir de la división entre “los que leen” y “los que no leen”, eso es, por ejemplo, la ba-

se del poder secular desde la Nueva España, como lo mostro Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Toda polarización, sin embargo, esconde una toma de poder de quien la pronuncia y aplana los matices de quienes la escuchan.

La distinción entre personas que leen y personas que no es un asunto de clase social y de capital simbólico. Esto, que resulta a estas alturas una obviedad, es más interesante cuando lo pensamos no solo como prácticas y formas de hacer, sino sobre todo como relatos que nos contamos para darles sentido a esas prácticas. Lo que en la conversación había sido una pregunta práctica se devela muy pronto como una pregunta metafísica: ¿a los cuántos años te diste cuenta de que eras uno de los que leen?

En su fundamental estudio de sociología de la literatura, *Las reglas del arte* (1992), el sociólogo francés Pierre Bourdieu estudia la manera en que el así llamado campo literario se for-

ma mediante relaciones entre poderes, prácticas, posiciones y disposiciones. El campo literario está en relación con el campo ideológico y con el económico, a partir de ellos es que puede considerarse más o menos autónomo; cada persona involucrada en él parte de una posición para llegar a otra; estas son definidas simultáneamente por el capital económico y por el capital cultural. A las estrategias con las que los participantes esperan trazar una trayectoria las llama disposiciones. El relato que nos contamos sobre cómo nos hicimos parte del club de los que leen es una disposición, una manera ritualizada en la que deseamos explicar nuestra pertenencia a un campo específico de relaciones. Por eso es que la mayoría de los relatos son tan parecidos, no media entre ellos la cercanía a la verdad sino la posibilidad de la verdad. No es que sean falsos, sino que son parciales.

Estos relatos podemos reunirlos bajo la idea del “mito letrado”. Más que la historia, que explica de dónde venimos, el mito letrado suele ser lo que nos explica dónde queremos acomodarnos. Por eso es que la gran mayoría se aleja de las historias populares o poco sofisticadas de cómo se hizo lector y usa fórmulas propias del *Bildungsroman* o de la genealogía. La herencia es, acaso, la más prestigiosa de las fórmulas para ser de los que leen. El relato de quien descubre los tesoros de la ficción en la biblioteca del hogar o de quienes lo hacen en la resolana de la tarde con la voz de los abuelos que leían historias. La herencia garantiza la pertenencia a un medio no solo por voluntad sino por destino. Qué sería renunciar al placer de la lectura sino *hybris*. Otra fórmula del mito letrado es el tópic del camino de Damasco. Un día alguien nos descubrió el mundo de la literatura que, como un rayo, partió la vida en antes y después de un libro. Esta versión de la historia puede concentrarse en quien nos dirige o en el objeto que, como oráculo, nos reveló una mejor versión de nosotros. El nacimiento de una vocación se completa cuando se transforma en evan-

gelio. Además de lectores, decidimos ser entonces apóstoles de la lectura.

Que los mitos del letrado existan no significa que lo que se cuenta sea una mentira, más bien que se trata de una forma común de la verdad. Una forma que sin embargo implica una manera de ver el mundo en que las mediaciones no aparecen sino como accidentes. La escuela, los procesos de formación, los compañeros de clase, las parejas sentimentales, la familia, los amigos, enemigos, las bibliotecas, el tiempo muerto en el transporte público, los puestos de revistas, los parques, el ocio, la piratería, las tareas, la música, los videojuegos... Todo puede formar parte de una cadena de transmisión y confirmación de gusto por la lectura. Que todo eso sea potencialmente relevante no significa que lo sea o que lo será. Al contar una historia que replica el mito letrado hacemos a un lado las numerosas mediaciones que permitieron o imposibilitaron que seamos o no parte de los que leen. Al situar el origen en relaciones como la herencia o en objetos como un libro específico, tendemos a olvidar que la lectura, en tanto práctica social, es el resultado de numerosos encuentros, desencuentros y mediaciones. Sustituimos el mito por la complejidad y la contradicción y lo hacemos base de la política pública.

Ante los intentos del actual gobierno por formar lectores, una pregunta que se centre, para bien o para mal, en el precio del libro es una pregunta que atiende un fetiche y no una práctica. La pregunta habría de ser qué lugar queremos que ese objeto en especial ocupe en la ecología de los modos de leer. Un libro accesible no es valioso solo porque su costo no represente la mitad del salario diario de una persona, sino sobre todo porque abre la posibilidad del accidente en el que alguien se haga de él con las mediaciones pertinentes. Más que preguntar cómo nos hicimos, habría que preguntarnos cómo lo compartimos. —

ROBERTO CRUZ ARZABAL es crítico literario, ensayista y doctor en Letras por la UNAM.

PURO FIERRO VIEJO

Comida corrida Nietzsche



**GUILLERMO
SHERIDAN**

l cerebral Nietzsche le interesaba tanto la alimentación que propuso que era de ella, mucho más que de la teología, que depen-

día la “salvación de la humanidad”. No es difícil alzar vuelo con él, o desplomarse, en reiteradas y escrupulosas derivas hacia el comedor.

Entre sus argumentos misóginos se halla el que sostiene que las mujeres no pueden ni deben cocinar: “Han sido las malas cocineras, su absoluta insensatez en la cocina es lo que más ha retrasado la evolución del ser humano y más lo ha perjudicado.”

“Definición del vegetariano: un ser que necesita una dieta que lo corrobore. Sentir lo perjudicial como perjudicial, *poder* prohibirse algo que sea perjudicial, es un signo de juventud y fuerza vital. Al cansado lo *atrae* lo perjudicial: al vegetariano, las verduras.”

Evoca el libro de un tal Luigi Cornaro, el primero en proponer que una dieta moderada es la clave para una vida larga y feliz. Según Cornaro, había que consumir trescientos cincuenta gramos de sólidos y medio litro de vino al día: como logró ser centenario, su libro fundó el arte editorial de vender dietas. A Nietzsche le parece que solo la Biblia ha hecho tanto daño “como este espécimen bien intencionado” que, al confundir “la consecuencia con la causa”, adjudica su longevidad a la frugalidad y no a los excesos que lo llevaron a ser frugal.

La cocina alemana carga crímenes atroces en su conciencia. “¡Comer sopa antes de la comida!, ¡la carne recocida

y las verduras empanizadas y grasientas!, ¡convertir un pastel en un pisapapel! Si a eso se le suma el imperativo animal de beber después de comer, se comprenderá de dónde viene el *espíritu alemán*: de los intestinos indispuestos. El *espíritu alemán* es una indigestión que no se alivia con nada.”

Y sin embargo cree que comer pesado lleva al estómago a “entrar en actividad como un todo, primer requisito de una buena digestión”. Y cree que para entender ese todo, se impone primero “conocer el tamaño del estómago de uno”.

Cita a Aristófanes: “Vinagre, especias, cebollas, acelgas, palmito en hojas de parra, orégano: todo esto es una porquería frente a un buen trozo de carne.”

Desprecia los “banquetes sacrificiales” en los que hay que hacer una pausa entre un platillo y el siguiente.

Ordena desayunar no con café, que obnubila la razón, sino con “chocolate espeso y desgrasado”.

Prefiere el agua al vino, pues “para creer que el vino alegra, tendría yo que ser cristiano”. Abomina del vegetariano y encomia al abstemio: “no sabría recomendar con la suficiente seriedad la absoluta abstinencia de bebidas alcohólicas a todas las naturalezas de espiritualidad superior”.

Así como “no se debe dar crédito a ningún pensamiento que no haya nacido al aire libre y moviéndose con libertad”, no se debe nunca comer sentado. Estar sentado anula la “fiesta de los músculos” y deja, por tanto, en libertad a los intestinos que “son el origen de todos los prejuicios”.

Juzga que “el cuerpo sedentario es un gran pecado”. Si Flaubert cree que la única manera de pensar y escribir es sentado, es porque es un “nihilista que ignora que las nalgas son un pecado contra el espíritu santo. Solo tienen valor los pensamientos que salen a pasear”.

“¡Qué asco las comidas que hace la gente en los restaurantes o en las casas de los ricos!” Su idea es “que haya de todo” y que “de todo haya demasiado”.

“Los más espirituales entre nosotros, aquellos que más cuesta alimen-

tar, conocemos la peligrosa *dyspepsia* que surge de la desilusión repentina de nuestro platillo y de nuestros vecinos de mesa —la *náusea del postre*.”

Como “el pan neutraliza el sabor de los otros alimentos”, debería haber pan en las obras de arte, lo que colaboraría a producir “efectos diferentes” mientras se aprecia ese arte. Una “comida *prolongada* de arte sería imposible”.

En agosto de 1859, a los catorce años, apunta el menú semanal en el internado:

Lunes. Sopa, carne de ternera y verdura, fruta.

Martes. Sopa, carne de ternera y verdura, mantequilla.

Miércoles. Sopa, carne de ternera y verdura, fruta.

Jueves. Sopa, carne de ternera y verdura, asado de hígados y ensalada.

Viernes. Sopa, asado de cerdo, verdura y mantequilla o albóndigas de papa.

Sábado. Asado de cerdo y fruta o lentejas, salchichas asadas y mantequilla.

Domingo. Sopa, carne de ternera, verdura, fruta.

Y con cada comida, la doceava parte de un pan.

Zaratustra acepta que no solo de pan vive el hombre y dice que por eso tiene dos corderos: “la forma de prepararlos es con especias, en especial con salvia” (que es opiácea). “Alégrate como me alegro yo. ¡Permanece fiel a tu costumbre, buen hombre: muele tu grano, bebe tu agua, honra tu cocina si esas cosas te ponen alegre!”

“Mirando alrededor encontramos individuos que durante toda la vida han comido huevos sin darse cuenta de que los más oblongos son los más sabrosos; gente que no sabe que una tormenta es buena para la barriga, que los perfumes huelen con más intensidad en el frío y, claro, que nuestro sentido del gusto es diferente en los distintos sitios de la boca y que toda comida consumida mientras se oye o se habla de cosas interesantes perjudica al estómago.” —

GUILLERMO SHERIDAN es escritor. Su libro más reciente es *Paseos por la calle de la amargura* (Debate, 2018).



LITERATURA

La inmensidad

MATTINA

*M'illumino
d'immenso.*



AURELIO ASIAIN

na o dos líneas, dos o cuatro palabras, seis o siete sílabas. El pequeño gran poema de Ungaretti, uno de los más breves de la historia en cualquier len-

gua, se enciende en una zona de transición y es, ante la luz, como un parpadeo.

En dos líneas, tal como aparece en la página, en el poema se cuentan seis sílabas métricas: tres en la primera, esdrújula, y tres en la segunda, grave:

o o o e
o o o



Pero como ocurre en muchos poemas de Ungaretti, los versos pueden leerse también sin hacer la pausa al final de la línea, recomponiéndose en un verso más largo. Así, por ejemplo, el famosísimo *Soldati* (*Soldados*):

*Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie*

que puede recomponerse fluidamente en dos heptasílabos o incluso, claro, en un alejandrino:

*Si sta come d'autunno
sugli alberi le foglie*

o
Si sta come d'autunno
[sugli alberi le foglie]

Con lo cual, se advierte de inmediato, el poema pierde intensidad y dramatismo. Pero la atención demorada que pide la división tipográfica no impide que, en el oído del lector entrenado, el ritmo auditivo del verso mayor conviva con el de la división tipográfica. * Eso ocurre con *Mattina*: tipográficamente, es un pareado trisílabo, pero naturalmente lo escuchamos en una sola línea heptasílabo:

M'illumino d'immenso.

No hay que saber italiano para advertir que dos de las cuatro palabras pierden una vocal para unirse a la contigua, como indican la comillas, y que en las dos mitades resultantes hay dobles consonantes. Que en italiano no se leen como una sola, sino siempre como dos,

*M'il / lú / mi / no
d'im / mén / so*

Esas tres pausas, al principio de cada línea y entre las dos, obligan a una lectura demorada y causan además un efecto curiosísimo: el latigazo de la esdrújula ocurre en cámara lenta y en el segundo verso la inmensidad, en efecto, se abre.

No hacía falta más. Sobraban tres versos del borrador inicial, que se distraían en un breve movimiento de la mirada, y el título era excesivo:

CIELO E MARE

*M'illumino
d'immenso
con un breve moto
di sguardo*

* Aunque sin ocuparse de este poema en particular, sobre este aspecto de la poesía de Ungaretti escribió con particular atinencia Tomás Segovia en el prólogo a su traducción de *Sentimiento del tiempo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

Ungaretti procedió como Pound, que después de escribir un poema de treinta y un versos fue tachando durante meses hasta llegar al definitivo:

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these
[faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Aunque con dos puntos en lugar del punto y coma, la versión definitiva del poema de Pound se publicó en 1913; la de Ungaretti, en 1917. En 1919, Tablada, lector atento de revistas europeas y usamericanas, publicó en Caracas, “contra la zarrapastrosa retórica” del modernismo, los “poemas sintéticos” de *Un día*. Todo lo cual pudo ser un efecto de los poemas que escribió Paul-Louis Couchoud en 1903 y publicó en 1905 en *Au fil de l'eau*, y que fueron los primeros haiku en lengua occidental.

Pero no hay haiku más breve que el poema de Ungaretti. Curiosamente, la versión japonesa autorizada de Hideaki Kawashima, amigo de Ungaretti, dobla en extensión el original...

朝
ぼくは輝く
果てしなく

... y vuelve del todo exterior la iluminación del hablante, que en italiano, como en español, es también interior. La versión de Kawashima viene a decir algo así como “Resplandezco / ilimitadamente”. Más cerca de Ungaretti está, en la versión de Ernesto Hernández Busto, este haiku de Hōsai Ozaki:

海が明け居り窓一つ開かれたり
Mar vuelto luz:
ventana abierta

Pero está más cerca del borrador que de la versión definitiva de Ungaretti. —

AURELIO ASIAIN es poeta y miembro del consejo editorial de *Letras Libres*. Editó y prologó *Japón en Octavio Paz* (FCE, 2014).

AEROLITOS

El perdón estratégico



**ENRIQUE
SERNA**

a gran asignatura pendiente de la democracia mexicana es romper los pactos de impunidad entre gobiernos salientes y entrantes, que ga-

rantizan a muchos saqueadores del erario un sosegado disfrute de sus botines. El sexenio de Peña Nieto fue uno de los más corruptos en la historia de México y la sociedad agraviada espera todavía que la justicia castigue latrocinios de gran calado como el contubernio del gobierno mexicano con OHL, el dadivoso financiamiento de la Casa Blanca a cambio de contratos de obra pública, la Estafa Maestra, los sobornos de Odebrecht a Lozoya, los desfalcos de César Duarte, la ordeña sistemática de combustibles en Pemex o el desvío de fondos para las campañas electorales del PRI, descubierto en Chihuahua. Sin embargo, AMLO advirtió desde su campaña que no perseguirá a los corruptos de la pasada administración y se opuso a dejar en manos de un comité ciudadano el nombramiento del nuevo fiscal general de la república, lo que hubiera facilitado ese necesario ajuste de cuentas.

Las razones que ha esgrimido para justificar su perdón magnánimo (que no es su fuerte la venganza, que no necesita un circo mediático para obtener legitimidad, que la persecución provocaría una inestabilidad perjudicial al país) no convencen ni a los propios morenistas, pues nadie puede aceptar que el temor a desatar una confrontación política sea la verdadera causa de su indulgencia. Los hechos indican, por el contrario, que necesita los votos del Verde y el PRI para reformar la Constitución y por lo tanto ha decidido perpetuar la impunidad de sus capos, con tal de sacar adelan-



te un proyecto económico de muy dudosa eficacia. Desde la campaña, el respaldo de los diputados morenistas a los consejeros del IFAI propuestos por Peña Nieto y los ataques de Yeidckol Polevnsky al gobernador de Chihuahua, Javier Corral, por su empeño en procesar judicialmente a un ex secretario general del PRI delataron el nacimiento de un nuevo partido: el PRIMOR. AMLO fue más lejos aún: regañó a los empresarios que se atrevieron a denunciar las corruptelas de Peña Nieto y los acusó de querer tratar al primer mandatario como un pelele. Los creyentes en el advenimiento de la república amorosa le perdonaron esta grave claudicación, con la esperanza de que una vez llegado al poder castigaría a los saqueadores del país. ¿Se habrán convencido ya de su error?

Las empresas que repartieron moches y sobornos en el sexenio pasado están plenamente identificadas, los funcionarios enriquecidos también, hay pruebas flagrantes de sus corruptelas y, sin embargo, AMLO prefiere fustigar al neoliberalismo en abstracto que castigar a sus ovejas negras. Presionado por Carmen Aristegui, prometió convocar a una consulta para que la población decidiera si se debe investigar o no a los presidentes de los cinco últimos sexenios, desde Salinas de Gortari hasta Peña Nieto. Ampliar tanto el periodo de la investigación es una burda jugarreta para enmarañarla. El resultado de una búsqueda de pruebas tan intrincada y extemporánea es fácil de predecir: un laberíntico proceso legal sin consecuencias penales para nadie. Al imponer su política de borrón y cuenta nueva, el presidente que ha prometido un cambio de régimen dejará intacta una vieja tradición de encubrimiento transexenal.

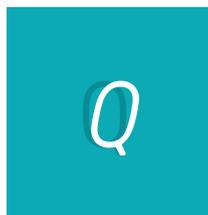
El manejo limpio de los fondos públicos no debería depender de la buena fe de los funcionarios. Solo podremos someterlo a un control ciudadano eficaz cuando los partidos políticos se cuiden las uñas entre sí, en vez de protegerse mutuamente contra los riesgos de la alternancia. En los últimos veinte años, el progresivo envejecimiento de los gobiernos capitalinos deja en claro que los militantes de izquierda, o los oportunistas que llevan ese antifaz, no están a salvo de corromperse, menos aún si las componendas entre partidos falsamente antagonicos les dan una patente de corso para robar. ¿Por qué un gobierno tan ambicioso, que ha prometido una transformación histórica equiparable a la Independencia, la Reforma o la Revolución, no puede concedernos un modesto desagravio judicial? Mientras Enrique Peña Nieto y sus esbirros se den la gran vida con las enormes fortunas que nos robaron, el salvador de la patria gobernará bajo sospecha. —

ENRIQUE SERNA (Ciudad de México, 1959) es narrador y ensayista. Su libro más reciente es *La doble vida de Jesús* (Alfaguara, 2014).



ARTES VISUALES

Homo urbanus: una experiencia de la ciudad



SANDRA SÁNCHEZ

Qué tal si en vez de pensar que el tiempo es lo que rigió nuestra vida, cediéramos esa operación al espacio. Los lugares en los que nos movemos propi-

cian estados de ánimo y relaciones interpersonales. Por ejemplo, las noticias de secuestros y acoso a las mujeres en el metro de la Ciudad de México dan cuenta de la forma en que ese sitio afecta la vida cotidiana de las usuarias. Hay que decir en voz alta que el espacio en la ciudad no se vive de la misma manera por todos sus habitantes. *Homo urbanus* es el nombre de una muestra, exhibida en el Museo de la Cancillería, compuesta por una instalación hecha principalmente con pinturas, en la que Mónica Herrera explora la Ciudad de México.

El ejercicio es interesante porque la artista se aleja de prejuicios geográficos para dar cuenta de su experiencia personal al recorrer la ciudad y poner al centro su cuerpo reflexivo y su sensibilidad. Para Herrera la ciudad es “al mismo tiempo una jungla y una jaula. Un espacio que oscila entre lo anárquico y lo opresivo, en el que conviven lo improvisado y lo intencional, lo impredecible y lo inevi-



HOMO URBANUS DE MÓNICA HERRERA podrá visitarse hasta el 19 de abril en el Museo de la Cancillería.

table”. Las oposiciones que enumera son resultado de una coordenada específica: Herrera caminó de su casa hacia el centro y a partir de las impresiones del recorrido hizo las pinturas.

Además de su experiencia personal, Herrera partió de un modelo en la historia del arte para desarrollar un posicionamiento propio. “Durante la transición entre la Edad Media y el Renacimiento algunos pintores —por ejemplo, Fra Angelico o Piero della Francesca— experimentaron con imágenes secuenciales en un mismo plano, la denominada pintura narrativa, en la que los personajes aparecían varias veces en un mismo cuadro, como desplazándose en distintas escenas por el espacio.” Herrera partió de la pintura narrativa para generar una inflexión: en su trabajo, el espacio ciudadano es el protagonista, no hay personajes. En entrevista comentó que ella ve la ciudad como un sinnúmero de perspectivas, estilos, colores y épocas que se mezclan en diferentes planos. “Tomé diferentes visiones de un mismo punto y las ‘prolongué’ jugando con la perspectiva”, ex-

plicó. Del pasado medieval también utilizó la técnica del temple al huevo sobre creta; esta decisión contrasta con los colores, los cuales son una abstracción de aquellos que observó en su recorrido. En las pinturas vemos líneas negras que trazan la retícula necesaria para producir “las diferentes visiones de un mismo punto”. Los colores iluminan los espacios entre las figuras. Preponderan el rosa, el azul, el naranja, el verde, el rojo y el amarillo. Entre estos resaltan espacios en blanco que dejó la artista, insinuando una zona neutra.

Al entrar a la exposición se experimenta cierta incertidumbre, no es claro si estamos ante dibujos arquitectónicos o si lo que vemos son pinturas. La mirada recorre líneas que forman diferentes espacios en una superficie, como si la misma escena vibrara de manera diferente dependiendo del sitio donde se ubique el cuerpo, la vista y el oído. En las obras también hay elementos que podemos reconocer como arcos, puentes, bocetos de fachadas y ventanas.

El mayor acierto de las pinturas es que producen ciertas sensaciones: una línea nos puede llevar a una repetición de medios círculos que funciona como pretexto para imaginar un movimiento o un ruido. Yo pensé en los taladros gigantes que por las noches horadan tanto mis oídos como la avenida de José María Izazaga, en el Centro Histórico. Poco importa que la artista haya pensado en el taladro. El arte tiene la facultad de invitar al espectador a interpretar, cuando esto sucede se completa la obra para aquel que la mira. Ya no se trata de información visual, sino de una experiencia personal.

Herrera eligió, además de los cuadros convencionales, rectángulos separados por pequeños espacios, que juntos forman un plano, como la retícula de una colonia formada por manzanas y vista desde el aire. En algunos de ellos hay cuadrados dorados empotrados sobre el soporte, yo lo interpreto como un guiño a las iglesias que hay en el centro y a sus acabados en hoja de oro, presentes en los marcos de las pinturas, en

la arquitectura y en algunos elementos de las esculturas de santos y vírgenes.

Las pinturas de *Homo urbanus* llevan por título *Transición* y se distinguen unas de otras por un número. En la muestra también encontramos un políptico formado por varios cartones, titulado *Ciudades imaginarias I-X*: se trata de imágenes de la ciudad transferidas al cartón, a las cuales se añaden grabados. El color de la imagen en tensión con el negro del grabado enfatiza la relación entre naturaleza y arquitectura. La ciudad se construye a partir de acciones y decisiones que tomamos respecto al territorio en el que vivimos.

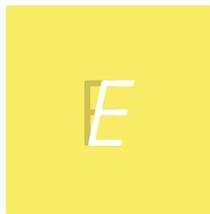
La muestra presenta un elemento lúdico. *Tránsito* es una obra interactiva, hecha con fragmentos de fotografías digitales a color, que invita al visitante a jugar con pequeñas piezas para formar su propia imagen de la ciudad. Finalmente, hay una escultura de doce cubos hechos de masa de maíz y cartón que sirven como superficie para la transferencia de fragmentos de un mapa de la ciudad. En uno de ellos reconocemos el nombre de un sitio específico: Iztacalco.

Al salir de la exposición pensé en la belleza de las pinturas. Disfruté los colores brillantes y los espacios diversos, producto de la actualización de la pintura narrativa. Sin embargo, no logré identificarme con esa ciudad, no encontré la sobresaturación en las calles, el miedo a los automovilistas y a los ciclistas que se pasan los altos. Tampoco hubo alusión a la publicidad y a la mirada de los otros. Que mi vivencia de la ciudad sea distinta a la de Herrera no disminuye el valor de la exposición, pues da cuenta de un recorrido personal llevado a la pintura y a la instalación. Lo que *Homo urbanus* hace es abrir la puerta a la intimidad de una artista al tiempo que provoca una reflexión sobre nuestra particular manera de vivir la plasticidad de la ciudad en la que habitamos. —

SANDRA SÁNCHEZ es crítica de arte y gestora cultural. Está al frente de Zona de Desgaste, un espacio independiente dedicado a estudios de estética, política y arte contemporáneo.

POLÍTICA

Expiación de la burocracia



PABLO MAJLUF

En su aclamada lucha contra la corrupción y el despido, el presidente Andrés Manuel López Obrador ordenó la defenestración de la burocracia, una faena espectacular con efectos materiales y simbólicos.

Era previsible. En un país con políticos y funcionarios ladrones, la invitación a la austeridad burocrática era una suerte de tautología —imposible de rechazar—. Sobre todo después del despilfarro peñanietista, más escandaloso que insólito. De modo que fue fácil para López Obrador pintar de forma maniquea —fiel a su estilo— a toda la burocracia como un molito mezquino y voraz. Y había un poco de eso, no cabe duda, pero también —tras la caída de la presidencia imperial a finales de los noventa y la creación del servicio civil de carrera— una incipiente burocracia profesional, especializada y más que nada apartidista. Se formaron en ella miles de burócratas con base en el mérito y la vocación de servicio público, apartados de la antigua nomenclatura hegemónica. Continuaron el compadrazgo, el nepotismo, el despido y la corrupción habituales, pero en paralelo se robusteció una generación de jóvenes técnicos, educados en las mejores universidades, que de un sexenio a otro —independientemente del partido en el poder— servían al país. Eran innegables los vicios, pero también las virtudes.

Para el presidente, sin embargo, no era posible rescatar lo bueno y descartar lo malo —reformular—. Como en tantos otros temas debía cortar de tajo, borrar lo anterior; a fin de cuentas

se trataba de un cambio entero de régimen, no de una simple transición gubernamental. “No va a haber nadie que gane más que el presidente”, dijo (no precisamente una lógica republicana) y ordenó la disminución del ingreso de los funcionarios más experimentados, la destitución de trabajadores de confianza, la eliminación de diversas prestaciones y el cierre de decenas de oficinas y dependencias; ajustes que en menor medida eran habituales en los cambios anteriores de gobierno, pero que esta vez —se anunció— serían los mayores de la historia: una auténtica purga.

Las críticas fueron inminentes. Especialistas y estudiosos de la administración pública advirtieron que ello podía generar un grave déficit de pericia y técnica (Jorge Andrés Castañeda, “AMLO y el debilitamiento del Estado”; Guillermo M. Cejudo y David Gómez-Álvarez, “La austeridad y la podadora”, ambos en *Nexos*). Quienes habían invertido tiempo y dinero en su formación —algunos incluso con financiamiento y becas del Estado— voltearían a la iniciativa privada y serían sustituidos por personas menos capacitadas, dispuestas a ganar menos, y quizá más susceptibles a la corrupción (lo que no se ha demostrado); en suma, se deterioraría el capital humano. Encima —y este era el mayor riesgo—, una vez precarizada la burocracia, podía erigirse una pirámide leal donde la permanencia estuviera condicionada por la simpatía del presidente o su partido. Algo similar a lo que hizo el autócrata Viktor Orbán en Hungría, quien de manera gradual sustituyó a la burocracia profesional y civil por una corporación incondicional y devota (Anne Applebaum, “Lo peor está por venir”, *Letras Libres*). Se corría el peligro de regresar a la burocracia partidista del siglo xx.

Los costos materiales fueron inmediatos. Los simples rumores, las noticias falsas y el periodismo impreciso generaron un alud de renuncias, reacomodos, amparos, despidos, miedos y tensión. Se filtraron videos y testimonios de empleados siendo despedidos



dos sin liquidación y forzados a firmar su renuncia; hubo cuenta de múltiples violaciones a los derechos laborales, un ambiente general de desasosiego.

A la fecha ignoramos el tamaño del perjuicio. No sabemos cuántos funcionarios han sido o serán reemplazados, quiénes los sustituirán y cuál será el daño patrimonial total. Según la subsecretaria de Hacienda, Victoria Rodríguez, se estima que durante 2019 será despedido cerca del 70 por ciento de los empleados de confianza del gobierno federal, es decir, entre 140 y 175 mil trabajadores, una cifra similar a la vaticinada por el periódico *Reforma* en el periodo de transición (Rolando Herrera, “Impactaría recorte a 200 mil burócratas”).

Sin embargo, ni es verosímil ni posible defenestrar toda una burocracia en tan escasos meses salvo con una maniobra abiertamente autoritaria. Aun con el recorte anunciado a los empleados de confianza, permanecerán casi un millón de servidores públicos considerados “de base”, quienes según el artículo 6 de la Ley Federal de Trabajadores al Servicio del Estado son inamovibles. Además, la reducción contemplada de otro tipo de plazas —llamadas “permanentes”— es menor a la que realizó Peña Nieto cuando sucedió a Calderón. (López

Obrador eliminará apenas diez mil, mil quinientas menos que su antecesor.) Es decir, no es ni remotamente cierto que exista una “nueva burocracia”, ni que pueda hacerlo en el corto plazo. De cierto, buena parte de los funcionarios previos —tanto los altamente calificados, profesionales y apartidistas como los corruptos, ineficaces y viciados— no solo siguen en ella sino que apenas sufrieron módicos ajustes: pequeñas reducciones de sueldo, cambios de área o secretaría, la asunción de nuevas funciones. No mucho más. Además, las controversias constitucionales que diversas organizaciones —Banxico, la Cofece, la CNDH, entre otras— presentaron ante la Suprema Corte ralentizaron el supuesto proceso de destitución masiva.

La burocracia ha sufrido más bien un cambio simbólico. El 10 de enero, tras apenas cuarenta días en el gobierno, el presidente declaró en su conferencia matutina: “Ya cambiaron las cosas, ya los servidores públicos no se roban el dinero.” La burocracia fue purgada y depurada y bendecida, aunque buena parte de ella sea la misma. La pasada era la burocracia perversa. La nueva es la inmaculada, porque vivió una expiación: el gran filtro de la pureza presidencial, análogo a la amnistía otorgada a los políticos corruptos de antaño.

Apenas si es necesario señalar el engaño retórico. Si en los hechos no se desmanteló la burocracia entera y en ella sigue buena parte del viejo régimen, es obvio que la metamorfosis acusa una falacia de petición de principio (*petitio principii*): ya no hay corruptos porque el presidente *lo dice*, no porque ya no haya corruptos. La conclusión está contenida en la propia premisa, como decir: “Yo no engaño porque soy honesto.” Por ello no sorprende que el periódico digital *Animal Político* reportara el 22 de enero pasado que tres de los más altos funcionarios involucrados en la llamada Estafa Maestra de Peña Nieto trabajaban para Pemex en el gobierno de López Obrador. Más tarde el presidente anunció que serían despedidos, pero *después* de la denuncia mediática, lo que nos invita a pensar: ¿acaso ellos son los únicos tres corruptos que se colaron? ¿No hay más en el casi millón de plazas “de base” que permanecerán? Y si los medios detectaron el resquicio, ¿qué tan eficaz en realidad fue la purga? ¿En efecto hubo una renovación?

En cualquier caso, no importa mucho si la actual burocracia es nueva o no y en qué proporción. A falta de contrapesos institucionales autónomos, lo crucial es lo simbólico: el beneplácito presidencial. Si en algo coinciden diversos estudiosos en la materia es que uno de los mayores alicientes de la corrupción es la impunidad (Alejandro Tomasini Bassols, “Reflexiones sobre la corrupción en México”, IIF-UNAM). Dado lo anterior, ¿qué interés tendría el propio presidente en perseguir todos los casos de corrupción —no solo algunos *ad hoc*— si ello implicaría reconocer que la celebración expiación fue simulada? Como es habitual con el nuevo régimen, contestar positivamente a esta pregunta requiere un gran voto de confianza, algo que, por decir lo menos, es incauto. El periodismo y la oposición no pueden caer en semejante inocencia. —

PABLO MAJLUF es periodista, profesor en el ITESM y autor del libro *¡Cállate, chachalaca! Los enemigos del debate en México* (Colofón, 2017).



LITERATURA

Carver: el vértigo espiritual del hombre común

S

GABRIELA SOLIS

Si tuviéramos que escoger dos rasgos distintivos de la obra de Raymond Carver, yo elegiría su habilidad para retratar situaciones emocionalmente complejas en momentos cotidianos y su empatía casi dolorosa por sus personajes. La mayoría de ellos parece haberse quedado a medio camino: son lo más lejano a unos héroes, pero tampoco tienen la rebeldía, ira o fuerza suficientes para constituirse en antihéroes. Son el esposo que le guarda rencor a su mujer porque lo humilla en público (“¿Qué hay en Alaska?”), los amantes que se odian pero no se atreven a matarse o a dejarse (“¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?”), el hombre que intenta

atenuar el mundo a través del alcohol (“Desde donde llamo”). Son hombres y mujeres grises, mediocres y esencialmente pasivos: llevan la carga de la vida en silencio, sin explotar y sin aspavientos; se pudren lentamente.

En la narrativa de Carver no hay grandilocuencia, los personajes nunca tienen una gran revelación que les aclare todo y cimbre sus vidas. Quizá por eso las tomas de conciencia dejan una mayor huella en el lector, porque los personajes son pedestres y no el tipo de héroe literario que comprende su situación de manera clara. Es lo que le sucede al protagonista de “Catedral” (1981), un hombre anodino que accede, a pesar suyo, a una experiencia mística.

En este relato, una de las cimas narrativas de su autor, en donde lo ordinario se encuentra con lo milagroso en una sala de televisión, Carver se atreve a imaginar qué for-

ma tomaría una experiencia mística hoy en día. En una época prosaica como la nuestra, acceder a lo divino, supone uno leyendo a Carver, tendría que darse sin gurús espirituales, líderes religiosos o iglesias de por medio. Tendría que ocurrir casi por error.

El cuento trata de un sujeto cuya esposa recibirá en casa a un viejo amigo: un ciego que la empleó en su juventud. Al marido —nunca sabemos su nombre— toda la situación lo pone incómodo: la socialización forzada, el no tener recuerdos en común y el hecho de que el visitante sea ciego. El esposo es un hombre ordinario: no aspira sino a salir temprano de trabajar, beber una cerveza y fumar mariguana. Acepta que no entiende de poesía, declara no tener una opinión acerca de casi nada y se burla de la religión. La velada transcurre sin muchos sobresaltos hasta que Robert, el ciego, y el esposo se quedan solos, mirando un programa sobre catedrales. El hombre cae en cuenta de que quizá Robert no sabe cómo lucen. “No me vendría mal aprender algo esta noche. Tal vez podrías describirmelas”, sugiere el ciego, no sin cierta malicia: está forzando a hablar al adormecido, a abrir los ojos a quien lucha por mantenerlos cerrados. Torpemente y con vergüenza lo intenta, pero no atina a decir más que tontearías que podrían aplicarse a cualquier edificio: descubre que las palabras son insuficientes. “Se hicieron cuando los hombres querían estar cerca de Dios... Yo no creo en nada, es duro”, revela, tratando de revestir de futilidad un deseo que sí parece albergar.

Entonces, ocurre el quiebre: Robert le pide que dibujen una catedral para darse una mejor idea. El hombre, aunque incómodo, no puede negarse: toma el lápiz y el ciego pone su mano sobre la suya para sentir los movimientos que trazarán el templo. Comienza a dejarse llevar y, en el momento más álgido, Robert le pide que cierre los ojos, que dibuje a ciegas. Su mano empieza a fluir como no pudo hacerlo su lengua y entra en una especie de trance místico: “No podía

parar, seguí dibujando.” Como el más fervoroso de los creyentes, el hombre se somete a una fuerza que no comprende y renuncia al entendimiento, entregando a lo desconocido el poco control que posee. Una vez que termina, Robert le dice: “Creo que lo conseguiste: mírala. ¿Qué opinas?” El esposo, que siente que no es momento de abrir los ojos aún, emerge poco a poco del trance, reconociendo con la razón que está en su casa, pero sintiéndose solamente un espíritu, un ser inmaterial. “Es verdaderamente increíble”, balbucea como respuesta, y es obvio que se refiere a la experiencia y no a su dibujo, el cual no ha visto todavía.

A pesar de que ha tenido la experiencia más intensa de su vida (espiritualmente hablando), le es imposible comunicarla y sigue sin ser capaz de usar las palabras para expresarse. Donde algunos podrían ver crueldad en ese gesto del autor —trata a su protagonista como idiota—, yo alcanzo a ver dignidad: Carver jamás menosprecia a sus personajes, los reviste de humanidad y cree que es completamente posible que el hombre promedio también sea sujeto de revelaciones, aun si él mismo es incapaz de comprenderlas. Es precisamente por no poder articular su experiencia que esta se vuelve más profunda: ¿quién tiene palabras para el arrebató religioso? “Nadie se engañe a sí mismo; si alguno entre vosotros se cree sabio en este siglo, hágase ignorante, para que llegue a ser sabio [...] El Señor conoce los pensamientos de los sabios, que son vanos”, dice san Pablo en su primera Carta a los Corintios. Esa predilección de Dios por las personas sencillas sobre las sabias debería leerse también como un rechazo a que debamos explicarlo todo. Carver utiliza la aparente superficialidad de su protagonista, acaso para mostrarnos con maestría que la profundidad puede encontrarse cualquier noche en el sillón de la casa y que también para los hombres medianos es posible el vértigo espiritual. —

GABRIELA SOLIS es editora y escritora.

LITERATURA

La música callada de Ida Vitale



JORGE EDWARDS

Palace, me pregunto por la poeta uruguaya, a la vuelta de sus andanzas, siempre marcadas por lo que ella define como “pesimismo precautorio”, y me digo que Vitale, en su poesía, en sus prosas de la memoria, no concluye nunca, como si se propusiera seguir al pie de la letra esta frase escrita por Flaubert en una carta de 1850: “La inepticia consiste en querer concluir.” En otras palabras, la precaución, la duda, la relativa distancia fueron lo esencial de su escritura. En uno de sus mejores poemas, “La palabra”, escribía, “fabulosas en sí, promesas de sentidos posibles”. La poeta usaba palabras abiertas y evitaba las conclusiones. Sabía que cerrar un texto literario, cediendo a la tentación de concluir, era detener el movimiento, el ritmo de la escritura. En otras palabras, las prosas de *Shakespeare Palace* son prosas de sabiduría, cosa rara en nuestro mundillo. Evitar las conclusiones y los cierres abruptos, en el proceso práctico de la escritura, es atentar contra el ritmo de la escritura, que es la música del lenguaje.

Machado de Assis, el gran clásico de la literatura brasileña, vecina cercana de la uruguaya por razones obvias, confesaba que él tenía “cabeza de rumiante”. Todos los escritores que Ida Vitale ama tienen, como ella misma, cabezas de rumiante. Después de terminar sus textos, continúan rumiando la idea

y llegando a prolongaciones, a bifurcaciones posibles.

Ahora me digo que recomiendo en forma especial las despedidas del mar de la montevideana extraviada en rincones mexicanos, Ida Vitale. Ella desayunaba con un café fuerte en alguna terraza del barrio de Carrasco, sintiendo el olor de la resaca salobre, bajaba por un camino de tierra rojiza, no sabemos si pensando en Julio Herrera y Reissig, en Delmira Agustini, en Felisberto Hernández. Encontraba filamentos de algas, los ponía en el fondo de una olla de agua hirviendo, y comprendía que eran productos incomibles de la memoria. Conoció en sus jornadas mexicanas a Juan José Arreola; otra cabeza de rumiante, dicho sea de paso. Era una cabeza a lo Barrault, dice, y como conocí en Francia a Jean-Louis Barrault, el maravilloso Baptiste de *Los hijos del paraíso*, obra maestra del cine francés, me acuerdo de una cabeza rizada, de una cara afilada, pálida. Llego a la conclusión personal de que Ida Vitale era universal y describía la sonrisa irónica, esquiva, elegante, de Octavio Paz, mejor que nadie, y después despertaba en la noche del Distrito Federal, en una callejuela empinada, con el olor de las resacas del barrio de Carrasco.

Nuestra conclusión final, si es que se trata de concluir, a pesar de Gustave Flaubert, es que Ida Vitale, más que escritora de la memoria, es escritora del silencio, de lo que no se dice. Y como el silencio es uno de los elementos esenciales de la música, que ella ama, se podría sostener que la palabra de Vitale es “música callada”, citando así uno de los oxímoron mayores de la lengua española. —

JORGE EDWARDS es escritor y diplomático chileno. En 1999 recibió el Premio Cervantes. Su libro más reciente es *Esclavos de la consigna* (Lumen, 2018).

DIARIO INFINITESIMAL

Beckett grotesco III



HUGO
HIRIART

la hija casada de Sam, llamada Kate, de veintiún años de edad, guapa muchacha, pero que sangraba (la hemofilia, lo mismo que

la dilatación de la próstata, esa afección exclusivamente masculina, pero en la presente obra no ocurre así), y su joven primo y marido Sean, hijo del tío Jack, de veintiún años de edad, muchacho guapo, pero que también sangraba, y Bridie, la hija de Frank, de quince años de edad, columna y sostén de la familia, muchacha que tenía la costumbre de dormir de día, en tanto que por la noche recibía la caseta de los trastos viejos, para no molestar a la familia, a sus amistades, por la tarifa de dos peniques, o tres peniques, o cuatro peniques, y, a veces, incluso cinco peniques y otras por una botella de cerveza, y el otro hijo de Jack, llamado Tom, de catorce años de edad, de quien algunos decían que se parecía a su padre, debido a la pobreza de su espíritu, y otros decían que se parecía a su madre debido a la enfermedad del pecho, y algunos decían que se parecía a su abuelo paterno, Jim, debido a su afición a las bebidas espirituosas, y algunos decían que se parecía a su abuela materna, Kate, debido a que en la zona del hueso sacro tenía una placa de eczema supurante del tamaño de un plato sopero, y algunos decían que se parecía a su bisabuelo paterno, Tom, debido a los retortijones de estómago que padecía. Y por fin, pasando a la generación pujante, estaban las dos hijas de Sean, llamadas Rose y Cerise, de cinco y cuatro años de edad, respectivamente, y estas inocentes muchachitas también sangraban como su papá y su mamá, y es preciso hacer constar que Sean se portó muy mal, sabiendo la enfermedad que tenía, y sabiendo la



enfermedad que Kate tenía, al hacer lo que hizo con Kate, de modo y manera tal que Kate concibió y parió a Rose, y Kate se portó muy mal al dejar hacer a Sean lo que Sean hizo con ella, y, desde luego, también Sean se portó muy mal, sabiendo la enfermedad que padecía, y sabiendo ahora, además, la enfermedad que Rose padecía, en volver a hacer con Kate lo que hizo, de modo y manera tal que Kate concibió y parió a Cerise, y después estaban los dos hi-

jos de Simón, llamados Pat y Larry, de cuatro y tres años de edad, respectivamente, de los cuales el pequeño Pat era canijo, es decir, padecía raquitismo, y tenía los brazos y las piernas como palillos, una cabeza como un globo, y una barrigota como otro globo, y lo mismo le ocurría a su hermanito Larry y la única diferencia que mediaba entre Pat y Larry era, salvando las diferencias de nombre y la breve diferencia de edad, que las piernas del pequeño Larry eran más como palillos que las piernas del pequeño Pat, en tanto que los brazos del pequeño Pat eran más como palillos que los brazos del pequeño Larry, y que la barrigota del pequeño Larry era menos como un globo que la del pequeño Pat, en tanto que la cabeza del pequeño Pat era menos como un globo que la del pequeño Larry.

Cinco generaciones, veintiocho almas, novecientos ochenta años, este es el formidable récord de la familia Lynch (las cifras son erróneas. Por lo que los cálculos subsiguientes serán doblemente erróneos).

Hermoso texto, ¿verdad? Solo un irlandés, como Swift y su *Modesta proposición*, es capaz de hacer una cosa así. Procederemos, con la torpeza habitual, a intentar la comprensión de lo grotesco (“¿con cuántas mangas quiere su saco?”, pregunta un sastre de W. Fernández Flórez).

•

“Si en el mundo había dos cosas que desagradaban a Watt, estas cosas eran, una, la luna, y la otra, el sol.” (Samuel Beckett, *Watt*)

No cabe duda de que podemos identificar esta crónica familiar como “grotesca”, pero eso no pasa de afirmar que sabemos emplear la palabra. Tal vez un examen más o menos detenido del texto nos revele algo más sobre la entraña del procedimiento literario de que se valió Beckett. —

HUGO HIRIART es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2017 recibió la Medalla Bellas Artes.