

VEKA DUNCAN
UN PINTOR DEL FEMINICIDIO

CARLOS VELÁZQUEZ
POSEÍDOS POR ROCK-OLAS

ALEJANDRO GARCÍA ABREU
ENTREVISTA A MARGO GLANTZ

NÚM. 305 SÁBADO 12.06.21

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

EN SU CENTENARIO I/II

**COMPOSICIÓN
DE "LA SUAVE PATRIA"**

ERNESTO LUMBRERAS

**DEVOCIÓN
POR EL ESPECTÁCULO**

MIGUEL ÁNGEL MORALES

**ELIZONDO Y CARRINGTON:
UNIVERSOS IMAGINARIOS**

ALEJANDRO TOLEDO



Arte digital > A partir de un retrato de Ramón López Velarde en ondacultural.org.mx, y una imagen de Gerd Altmann / Pixabay > Mónica Pérez > **La Razón**

El 19 de junio se cumple un siglo de la muerte de quien acaso sea nuestro poeta mayor: Ramón López Velarde. Dedicaremos dos números de **El Cultural** a su obra, la cual se agiganta con los años y motiva novedosas relecturas críticas. Para comenzar, nos acompaña la pluma de Ernesto Lumbreras —poeta tapatío, ensayista y autor de un libro toral sobre el vate—, quien acaba de recibir el Premio Iberoamericano Ramón López Velarde 2021, según se anunció el lunes pasado. Es un especialista a toda prueba, que esta vez se enfoca en procedimientos, lecturas y recursos del zacatecano, que sin duda fueron decisivos para su poema icónico.



FILOSOFÍA DE COMPOSICIÓN: “LA SUAVE PATRIA”

ERNESTO LUMBRERAS

@Ernestlumbreras

1

En términos formales, el poema más popular de Ramón López Velarde exigió un proceso de escritura inédito en su obra, un *modus operandi* que planteaba la puesta en perspectiva y en escena de un cúmulo de ideas y sentimientos en relación con un muy particular concepto de nación. “La suave Patria”, estoy convencido, no surgió de una ebullición inspirada y prodigiosa que arrojaría, uno tras otro, los 153 versos dispuestos en 33 estrofas distribuidas a su vez en cuatro partes o bloques temáticos. Si bien en el negativo teórico del poema, el ensayo titulado “Novedad de la Patria”, el jerezano explicitó sus concepciones y tentativas ontológicas —bosquejadas ya en textos anteriores, “Nuestro himno y nuestra bandera” (1912), “Enrique Fernández Ledesma” (1916) o “Melodía criolla” (ca. 1917), por ejemplo—, la resolución de la pieza lírica estaba aún por verse.

El catalejo del ideario permitía tan sólo la visión de un paisaje entre celajes de niebla o de humo en un campo después de la batalla. La materialidad del objeto poético se adivinaba y se intuía apenas. El ejercicio de meditación de un tema fue una práctica propiciatoria entre prosas que aparecieron en *El minuterero* y poemas que se ordenaron en el índice de *El son del corazón*. La fórmula le había funcionado: la exposición teórica dotaba a su talante visual y musical de coordenadas semánticas o conceptuales que se traducían en probables atmósferas, tonos, paletas cromáticas, escalas, cadencias, vocabulario...

¿UNA INICIATIVA PERSONAL?

Por lo que he revisado, en la cruzada vasconcelista —primero en la Universidad y luego en el Secretaría de Educación Pública— no se contemplaba una celebración del centenario de la Independencia de México, ni una conmemoración por los cuatrocientos años de la caída de la Gran Tenochtitlán. La

Foto > Rafael del Río

DIRECTORIO

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

Roberto Diego Ortega

Director

@sanquintín_plus

Julia Santibáñez

Editora

@JSantibanez00

Facebook: @ElCulturalLaRazon

Twitter: @ElCulturalRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

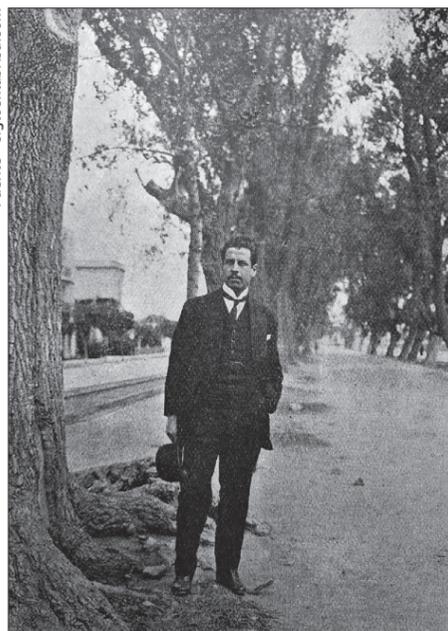
Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 5260-6001. Publicidad: 5250-0078. Suscripciones: 5250-0109. Para llamadas del interior: 01-800-8366-868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

atención del autor de *La raza cósmica* no estaba en el pasado del país sino en su presente y en su porvenir. El modesto programa de festejos de las efemérides —sin comparación con los pomposos y epopéyicos de 1910— estuvo básicamente a cargo de la Secretaría de Relaciones Exteriores y de la oficina de la Presidencia. ¿Fue entonces iniciativa personal del poeta la escritura del ensayo y del poema donde el ser de la patria se explora y dilucida? ¿En qué momento, al interior de la revista *El Maestro*, López Velarde propuso esos dos textos para la publicación en sus números I y III respectivamente? ¿O fue una petición planteada por José Vasconcelos o por sus directores, Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez?

Los índices de los tres primeros números de *El Maestro* me conceden argumentos para cavilar que tanto la escritura de “Novedad de la Patria” como de “La suave Patria” surgieron como inquietudes intelectuales y estéticas exclusivas del vate zacatecano. El artículo “Breves pláticas sobre arte nacional” de Loera y Chávez o el poema “A Hernán Cortés” de Alfonso Cravioto, aparecidos en los números I y II, apenas trazan mínimas correspondencias con las piezas velardeanas. Me resulta curioso, sin embargo, que el subtítulo de la publicación, “Revista de cultura nacional”, justifique cabalmente el espíritu de las ahora célebres colaboraciones del autor de *Zozobra*. No obstante su condición de derrotado tras el crimen de Tlaxcaltongo —fue colaborador de Carranza y militante activo del Partido Liberal Nacionalista—, López Velarde tenía las puertas abiertas en *México Moderno* o *El Universal Ilustrado* para dar a conocer sus versos y sus prosas. Más allá de la relación laboral con la revista, fungía como modesto redactor y tal vez sopesó que sus materiales literarios resultarían “conocimientos útiles” según la editorial escrita por José Vasconcelos en el número inaugural, sí, reflexiones y visiones “indispensables para que todos desarrollen sus capacidades y eleven su espíritu hasta la luz de los más altos conceptos”.

José Luis Martínez conjetura que el zacatecano inició la confección de los textos, primero el ensayo y luego el poema, a comienzos del año de 1921. Revisando el estudio preliminar que el poeta escribe a las *Conferencias y discursos* de Jesús Urueta, fechado el 6 de diciembre de 1920, me inclino a pensar que dicha tentativa literaria rondaba por su cabeza un poco antes de iniciar el último año de su vida. ¿Desde



Ramón López Velarde (1888-1921) en la Avenida Jalisco, hoy Álvaro Obregón.

octubre y noviembre? Asimismo, los trece folios manuscritos de “La suave Patria” y las tres hojas con listas de palabras y frases encontradas en el último saco que usó —ninguno de ellos son papeles fechados—, permiten entrever un largo y minucioso proceso de escritura. En esos estudios preparatorios puedo conjeturar la composición y la secuencia, los espejeos entre la pieza lírica y el ensayo, las calas de versos y estrofas, la eliminación de pasajes, e incluso la definición de adjetivos y comas hasta llegar a transcribir la versión definitiva del poema.

PUNTOS DE PARTIDA

Presumo que en esos pliegos manuscritos no están todos los esquemas y borradores de “La suave Patria”. Durante los últimos siete u ocho meses de su vida, en sus vagabundeos por la capital del país, camino a clases en la Escuela Nacional Preparatoria o a la oficina de *El Maestro*, en Gante número 3 —y de regreso al departamento familiar, en Avenida Jalisco 71—, el poeta fraguaba también en su cabeza aquel poema, lo escribía calle a calle, lo caminaba verso a verso. Es posible que los cuatro listados de palabras de los manuscritos¹ hayan sido anotados en octubre o noviembre de 1920, según mi especulación. El crítico jalisciense reconoce palabras y frases que poco después pasarían a formar parte de los poemas “Gavota” y “La suave Patria” —por la palabra “diamantista” sumaría por mi cuenta “Treinta y tres”— y de los ensayos “Obra maestra”, “Novedad de la Patria”, “El bailarín” y “Urueta”.

Precisamente, en la lista II aparece la frase “Sobresalto de los tendones” seguida de la abreviatura “rod.” y

la palabra “bailarín”, que retomará el bardo en su presentación del libro de Urueta, publicado por Cvltvra a ese célebre orador y diplomático chihuahuense quien, tras larga y fatigosa enfermedad, moriría en Buenos Aires el 8 de diciembre de 1920.

Otros puntos de partida, los a todas luces *incipits* de “Urueta”, los ubico en el listado IV: a) Embriaguez de las líneas, b) “Cese voluntad, no habrá infiernos”: San Bernardo, c) esfera económica con jaspe de sarcasmo, d) la mirada marítima, e) las puntas de los pies, f) signo de admiración y g) telares alba. Asimismo, en esos papeles escritos por López Velarde aparecen —listas I, II y III— las palabras y las frases: a) festín, b) delfín, c) San Felipe de Jesús, d) colipavo, e) chuparrosa, f) estrenar dobleces, g) rompopo, h) ajonjolí, i) garañón, j) cajas, k) hilos de carretes, l) esqueletos, m) tenor, n) cielo de mujeres, o) bailadores de jarabe, p) alacena y pajarera, anticpos mínimos y en estado germinal de “La suave Patria”. Respecto de los indicios de “Novedad de la Patria”, localizo estos vocablos y giros: a) Diocesana, b) puestas las mesas sobre las sillas, c) camerlangas y d) puertas cochera. Esa coincidencia en calidad de esbozos primigenios de las piezas dedicadas a la Patria y del ensayo “Urueta” me concede argumentos para datar las primeras tentativas del celeberrimo poema en el último trimestre de 1920. Por lo visto, los procesos de escritura de las obras referidas coexistieron en el taller literario del zacatecano durante este periodo, prosas y poemas que pasarían a formar parte del índice de sus dos libros póstumos, a los cuales el autor no pudo dar la revisión y el acomodo final.

2

Me detengo, ahora, en la lectura que hizo el autor de *La sangre devota* de las *Conferencias y discursos* de Jesús Urueta para ordenar sus ideas y escribir los renglones de su prólogo titulado escuetamente con el apellido del escritor. Se trataba en realidad de una nueva edición, a modo de homenaje *post mortem*, anticipándose a las malas noticias que llegaban del Río de la Plata. Los párrafos velardeanos en cuestión aluden a “la esquivada salud” de “[este] buen hombre que llega sin blanca a la taquilla de la Muerte”. ¿Los editores de Cvltvra realizarían la selección de las siete obras que conformarían el índice? Socio y colaborador cercano de la editorial, tal vez López Velarde hizo alguna sugerencia al respecto, por ejemplo la conferencia “A Manuel José Othón”, que escuchó en 1910 cuando estudiaba leyes en el Instituto Científico y Literario de San Luis Potosí. Sin embargo, de cara a la composición de “La suave Patria”, observo que el poeta leyó radiográficamente ciertos pasajes de “Ensayo sobre la tragedia ática”, donde Urueta expone las paradojas de la coexistencia de lo lírico y lo dramático en el devenir de la tragedia, asuntos relevantes en la configuración de la obra que estaba en su mente y en algunas de las notas manuscritas que cargaba en los bolsillos por aquellos días. Para

“ESA COINCIDENCIA EN CALIDAD DE ESBOZOS PRIMIGENIOS DE LAS PIEZAS DEDICADAS A LA PATRIA Y DEL ENSAYO ‘URUETA’ ME CONCEDE ARGUMENTOS PARA DATAR LAS PRIMERAS TENTATIVAS DEL CELEBÉRRIMO ‘LA SUAVE PATRIA’ EN EL ÚLTIMO TRIMESTRE DE 1920”.



reforzar su tesis Jesús Urueta cita un pasaje de Ferdinand Brunetiére:

Expresión y triunfo de la personalidad del poeta, el lirismo interpone siempre entre el actor y el espectador un personaje *extraño a la acción*. A la acción propiamente dicha, se detiene, se suspende o disminuye. Las opiniones que el coro expresa son exteriores a la acción de la tragedia... No tenemos a la vista los acontecimientos mismos, sino su reflejo en la imaginación del poeta.²

¿Encontraría aquí la clave de su “épica sordina”? ¿El personaje *extraño a la acción* es la voz lírica de su poema? En términos de forma, la pieza velardeana la integran una declaración de principios (el Proemio); un drama sin acción e hilado con imágenes y breves secuencias plásticas (Primer y Segundo Acto) y una revisitación a un pasaje muy concreto de la historia nacional: la caída de México-Tenochtitlán y la aprehensión de Cuauhtémoc (Intermedio). Los personajes, si podemos denominarlos de tal manera, son la Patria, desdoblada en símiles y metáforas de la mujer, la virgen o la tierra y, por otra parte, el orador o cantor del poema, a veces asumido como enamorado y feligrés. *Grosso modo* y estructuralmente eso es “La suave Patria”, a la que sumamos “la imaginación del poeta”. En la misma conferencia apunta Urueta que el devenir de la tragedia griega recae —luego de las aportaciones de los tres grandes— en la figura de Agathon quien “obtendría la palma, porque redujo los cantos corales a simples intermedios, sin vínculo alguno con la tragedia”.

En buena medida, el intermedio del velardeano sobre la huida frustrada de Cuauhtémoc cumple la poética de Agathon; en esos veinte versos se despliegan los mosaicos de una historia autónoma, la cual, no obstante, irradiaba una luz dramática y de derrota hacia los otros bloques del poema.

OTRA VISIÓN DE LOS VENCIDOS

En uno de los borradores mencionados, este apartado sobre la conquista de México se titulaba “Principio del drama. Cuauhtémoc”. En mi libro, *Un acueducto infinitesimal* (Calygramma, 2019), he insistido en torno de los juicios equívocos y superficiales que pesan sobre Ramón López Velarde y su poema más famoso. Ni el poeta ni “La suave Patria” admiten los adjetivos *nacional* y *revolucionario* que burócratas e ideólogos les han asignado. Su popular creación lírica —pero también buena parte de su obra— ilumina y enlutece una visión de los vencidos, recrea una manera de vivir que la Revolución mexicana, el progreso y el estilo de vida sajón han destruido sin escrúpulo, sistemáticamente, guiados por el poder y la codicia.

No sé si el zacatecano se emocionó con las referencias exaltadas que hace Urueta de *Los Persas*, de Esquilo, en el “Ensayo sobre la tragedia ática”, otra visión de los vencidos, la única obra clásica del teatro griego que transcurre en un reino extranjero. ¿Qué tanto pudo Ramón López Velarde

“EL TEMA Y EL SIMBOLISMO DE LA DEIDAD GUADALUPANA NO ES CASUAL EN ESTOS RENGLONES PORQUE, SIN SOBREINTERPRETACIONES, RECONOZCO UNA CLAVE MARIANA, SUSTANTIVA Y SUTIL, PARA LEER ‘LA SUAVE PATRIA’”.

reconocer de su causa en la derrota de Jerjes y Cuauhtémoc?

Leo en el “Panegírico del maestro Ignacio M. Altamirano” (1893), pieza de oratoria con la que abre el volumen *Discursos y conferencias* de Jesús Urueta, algunas posibles respuestas. Al trazar el retrato del escritor liberal, aparece el orgullo de su sangre indígena manifiesta en la gran herida y el tabú de la historia de México. Para Altamirano, novelista de *El Zarco*, “la conquista sólo fue un crimen, un enorme crimen inexplicable de los ‘salvajes blancos’”. En el genio del también historiador, dice Urueta, hay “odio, el odio noble y legítimo del que se siente maltratado y despojado injustamente por la brutalidad de la fuerza”. Observa, asimismo, que en los libros y los discursos de Altamirano están “los caracteres que marcan con un sello de gloria y de dolor, a través de la historia, el alma de la nacionalidad mexicana”. ¿Imposible imaginar al jerezano indiferente tras leer estas líneas conectadas con sus tentativas y cavilaciones literarias?

Prosigue el orador de Chihuahua con su panegírico-obituario, y entra en un territorio sincrético, dialéctico y paradójico, muy del gusto del autor de *El minuterero*:

Y con el arte que le enseñó España dio vida (Altamirano) a la historia de su raza revistiendo los huesos inertes de carnes inmortales y trocando las frías cenizas en formas luminosas; con el arte que le enseñó

España, puesto de rodillas y las manos juntas, dijo sus rezos tan suaves y tan místicos a los manes de la Patria.

Las dos únicas referencias a Ignacio Manuel Altamirano en las *Obras velardeanas* —anotadas en “Doña Juana” (1909) y “Nuestro himno y nuestra bandera” (1912)— aluden precisamente a su respetuosa devoción por la Virgen de Guadalupe.

En la segunda ocasión, defendiéndose de un jacobino energúmeno, el poeta escribe estas líneas: “¡Atrás ese blasfemo ante el liberal Juárez, que respetó a la Virgen Morena; atrás ante el liberal Altamirano, que le cantó como a la única esperanza de la Patria!”.

El tema y el simbolismo de la deidad guadalupana no es casual en estos renglones porque, sin pecar de sobreinterpretaciones, reconozco una clave mariana, sustantiva y sutil, para leer “La suave Patria”. El asunto exige cuartillas de exposición, prácticamente un ensayo aparte. Queda entonces como una tarea próxima a realizar.

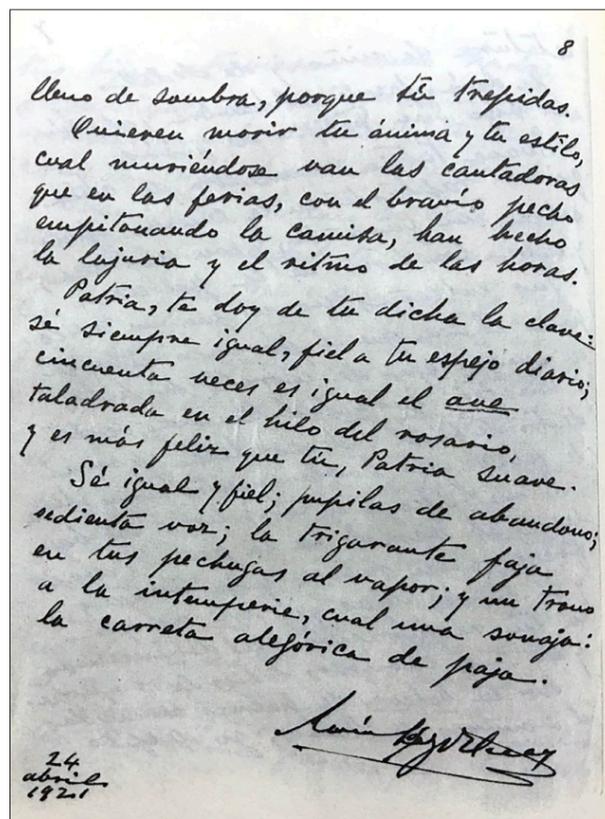
LA FORMA, EJE SUSTANTIVO

Finalmente, para cerrar la confluencia altamiranista, el muy citado verso “al idioma del blanco, tú lo imantas” del “Intermedio”, me remite a estas líneas de Jesús Urueta: “Y fue un maestro en el uso de la lengua castellana, briosa como los corceles, resistente como las corazas y sonora como las artillerías”. ¿Vislumbró el poeta jerezano “anacrónicamente, absurdamente” y artísticamente a Cuauhtémoc en Altamirano? El escritor y diplomático guerrerense no figuró entre sus capitanes literarios.

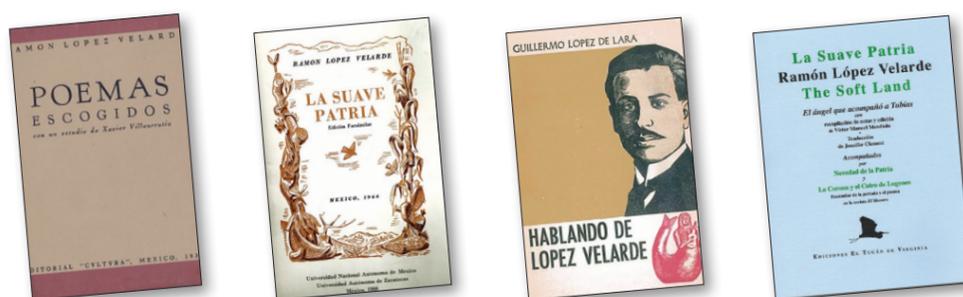
No obstante, en esas páginas del panegírico Jesús Urueta coloca al autor de *Navidad en las montañas* en un territorio común para el vate de Jerez: “Como historiador, como maestro, como poeta llevó la imagen de la Patria y siempre tuvo en los labios el nombre de la Patria”. Coincidencia sagrada para los dos escritores separados en el tiempo y en las ideas, orbe al que arriba cada uno por caminos de marcadas diferencias y, también, de reconocidas y entrañables afinidades.

Salta a la vista que la lectura de las *Conferencias y discursos* de Jesús Urueta no fue un encargo más para la pluma velardeana. En tal sentido, las cuartillas escritas sobre el legado del autor chihuahuense aprueban los beneficios que tuvieron esas siete piezas literarias en sus obras en proceso de aquel momento. En el estudio preliminar de “Urueta” repara López Velarde en la importancia de la forma —eje sustantivo e indeclinable para “La suave Patria”—, que en las composiciones del autor ocupa un sitio relevante y, por extraño que parezca, de ánimo optimista. Lo

Manuscrito de
“La suave Patria”.



Fuente: elem.mx



“LA ESTRATEGIA LÓPEZVELARDEANA –QUE PERFECCIONA EN ‘LA SUAVE PATRIA’– SE LOCALIZA EN LOS DOS PRIMEROS VERSOS DEL TEXTO: ‘ME ENLUTO POR TI, MIREYA / Y TE REZO ESTA EPOPEYA’... ¿CÓMO SE REZA UNA EPOPEYA?”

dice así el jerezano en su estilo envolvente, concéntrico y categórico:

Pertenece al número de los que creen que la forma es tan importante al cuerpo como su sustancia, si no más. Dato explicativo de su optimismo, pues le basta la embriaguez de las líneas para vibrar; fenómeno singular en un malicioso de su talla, ducho en el dolor y veterano de las expediciones contra lo ruín.

3

La Suave Patria (sic). *El ángel que acompañó a Tobías* (2013), que recopiló y editó Víctor Manuel Mendiola, es hasta ahora el más completo estudio y compendio en torno al texto lírico más célebre del nacido en Jerez. Lamento que en las lecturas y asedios críticos, Mendiola no tomara en cuenta *Hablando de López Velarde* (1973), de Guillermo López de Lara, una obra más perspicaz y mejor argumentada que las de Juana Meléndez y Eugenio de Hoyo a la hora de trazar coordenadas entre el corpus velardeano y su poema postrero, menos dado a interpretaciones de imágenes o metáforas guiadas por impresiones o reductos biográficos, a veces, en extremo forzadas.

Parece que López de Lara no conoció los manuscritos del poeta hoy resguardados en la Academia Mexicana de la Lengua. Es una pena porque varios de sus apuntes se habrían enriquecido y ratificado. Personalmente agradezco sus observaciones al Proemio, los antecedentes y las revelaciones en torno de “la gutural modulación”, de “cortar a la epopeya un gajo”, de “las olas civiles” y de “la épica sordina” en textos velardeanos en prosa y en verso escritos con anterioridad.

En el poema del jerezano “A las provincianas mártires”, nota por ejemplo la intencionalidad del autor por enunciar, en un tono menor, un suceso trágico y común de la guerra civil: las atrocidades y vejaciones de la soldadesca contra las mujeres. El tema se prestaría para escribir y componer un corrido o un panfleto, en tono mayor de denuncia, cumpliendo “la incurable tendencia a situar el vigor poético en

la laringe”, expresión anotada en “El predominio del silabario”, de 1916. La estrategia lópezvelardeana –recursos que replica y perfecciona en “La suave Patria”– se localiza en los dos primeros versos del texto: “Me enluto por ti, Mireya / y te rezo esta epopeya”. Toda una paradoja: ¿cómo se reza una epopeya? *En voz baja* diría Amado Nervo, en “épica sordina” agregará uno de los alumnos más aventajados del vate nayarita. Por lo visto, en contados pasajes de su obra –otro momento es “La doncella verde”–, Ramón López Velarde renunció provisionalmente a cantar en “la exquisita / partitura del íntimo decoro”.

UN MAR DE CORRESPONDENCIAS

¿Una falsa renuncia? Si y no. Por supuesto, su popular poema no es una obra épica a la manera de *Alma América*, de Santos Chocano o *Lírica heroica*, de Nervo. Muchos menos de nuestro Himno Nacional o cualquier otro. La escala de su oda patriótica ronda la meseta de lo cívico y lo lírico en la latitud y altitud de *Odas seculares*, de su admirado Leopoldo Lugones, pero también del “Idilio salvaje”, de su no menos apreciado Manuel José Othón. Pero el acento, la gracia y el milagro que impone López Velarde es ya otra cosa portentosa. Ahora que mencioné la palabra “escala” me hago esta pregunta: ¿pensaría el poeta, al momento de poner en perspectiva su poema, en la escala de los nacimientos navideños que se montaban en el atrio de las iglesias o en el zaguán de las casas? Bajo esa posibilidad, los mapas etnográficos de Miguel Covarrubias guardan un mar de correspondencias con “La suave Patria”, justamente en esa dimensión de juguetería y maqueta, de “estatura de niño y de dedal”.

Para el crítico Guillermo López de Lara, más que un formato de obra operística o dramática, “La suave Patria” replica la estructura de pieza de oratoria. En tal sentido, en su primer apartado el poeta explica sus intenciones y procedimientos discursivos. Con las cuartillas entregadas de su ensayo “Novedad de la patria” a la mesa de redacción de *El Maestro* –cálculo que en la segunda semana de febrero de 1921–, López Velarde sabe ya los derrotos

de su obra. Está definido el marco teórico o “el asunto y objeto del poema”, según la pedagogía lírica de Ezra Pound. Fuera de su plan de escritura quedará la “idea de una Patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado”.

En lugar de esos fastos identificados con el antiguo régimen porfiriano se cantará a una Patria “individual, sensual, resignada, llena de gestos, inmune a la afrenta, así la cubran de sal”. Las ciudades y los pueblos que visitó y habitó López Velarde en los estados de Jalisco, Zacatecas, Aguascalientes y San Luis Potosí –zonas devastadas y expoliadas por las batallas y los ataques revolucionarios– serán modelos al natural para sus mosaicos poéticos; incluso la capital de México tendrá sus postales coloridas y minimalistas. El fresco velardeano, sin embargo, alojara más allá de su intemperie semántica, ora jovial y pintoresca, ora coqueta y sensual, pasajes y acentos de pesadumbre y amargura, de luto y pavor.

LOA ÍNTIMA Y SUBJETIVA

Superficial y equívoca, dije párrafos atrás, la fama pública de “La suave Patria”. Leerla desde otras coordenadas, las postuladas por su propio creador, por ejemplo, profundiza las partes y el todo de la composición, define sus conceptos y modelos. Tras su condición de oda, vista a contraluz su apariencia festiva, el poema resulta una elegía contradictoria y sutil –en ciertos momentos expresada en clave–, una loa íntima y subjetiva de una forma de vida y de una visión de mundo que la guerra fratricida de una década amenazó de muerte. Asimismo, el momento biográfico del autor dista de ser pródigo y jubiloso en esa “hora actual con su vientre de coco”, pues transita “lleno de sombras” por las calles y avenidas de la “ojerosa y pintada” Ciudad de México en esos meses del gobierno provisional de Adolfo de la Huerta y del ascenso de Álvaro Obregón mientras la Patria trepida.

El narrador y ensayista italiano Italo Calvino encuentra semejanzas entre las obras clásicas y los talismanes antiguos, pues en ambos se configura un equivalente del universo. ¿Tal acepción resulta desafortunada respecto de “La suave Patria”, un poema marcadamente mexicano? Por supuesto que no. Ese gentilicio no limita su universalidad, dado que se localiza en la misma latitud y altitud del *Ulises* de Joyce, una obra netamente irlandesa o incluso, un escalón más abajo, más terrestre y entrañable, en que la poesía de Antonio Machado se asume andaluza o castellana ante de afirmarse española.

En tales coordenadas, efectivamente, el clásico velardeano es un talismán donde un sentimiento del mundo, íntimo y poderoso, da sentido a lo celeste, lo mortal y lo arcano. ■

ERNESTO LUMBRERAS

(Jalisco, 1966), poeta y ensayista, en 2019 publicó *Un acueducto infinitesimal. Ramón López Velarde en la Ciudad de México 1912-1921*. En este 2021 acaban de aparecer *De la inminente catástrofe* (crítica de arte) y *El vidente amateur* (poéticas).

NOTAS

¹ José Luis Martínez les asigna el número 15 (para el IV), 22 (para el II y el III) y 24 (para el I) en la edición de *Obra poética* (1998), de la colección Archivos. En dicha edición, el mismo editor realizó una transcripción de los borradores y de los listados.

² Las cursivas están en el original.

Desde un ángulo que sitúa al poeta al ras de la vida cotidiana, con altibajos laborales y prosperidad ocasional, este recorrido sigue sus pasos y la atracción que llevó a Ramón López Velarde a conocer la incipiente farándula del siglo XX, con bailarinas importadas que sedujeron al público, no sólo en la capital del país. La prensa no pudo ignorar los encantos y la popularidad de algunas figuras que se presentaron en los principales teatros, una impresión que tuvo la fuerza necesaria para expresarse en los versos del también periodista y editor, como estas páginas recuerdan.

López Velarde DEVOCIÓN

POR EL ESPECTÁCULO

MIGUEL ÁNGEL MORALES

@MORAL3X

La presencia de bailarinas internacionales en los foros de la Ciudad de México, entre mediados de 1917 y 1921, exaltó hasta el delirio a cronistas teatrales, periodistas, caricaturistas, pintores, empresarios, bohemios, *tandófilos* y una legión de poetas, entre ellos Ramón López Velarde (1888-1921), cuyo centenario fúnebre se aproxima.

En ese lapso, el arribo de la hispana Antonia Mercé, apodada *La Argentina*, Consuelo Mayendía, la sevillana (y catalana por adopción) Tórtola Valencia, la suiza-francesa Norka Rouskaya y la rusa Anna Pavlova subieron la temperatura a los asistentes a los teatros Arbeu (actual Biblioteca Lerdo), Colón, Lírico y Principal de la Ciudad de México y los foros de las ciudades de provincia donde se presentaron.

En marzo de 1917, *El Universal* anuncia que el jueves 15 saldría a la venta *Pegaso*, la revista semanal que Ramón López Velarde dirige al lado de Enrique González Martínez y Efrén Rebolledo. Durante un semestre, *Pegaso* —cuyo logotipo es diseñado por Saturnino Herrán— publica poemas, ensayos literarios y la sección dedicada a “Teatros y Cines”. En mayo, la bonanza económica llega a López Velarde cuando el presidente Venustiano Carranza designa a Manuel Aguirre Berlanga como titular de la Secretaría de Gobernación.

Su amigo Aguirre Berlanga lo nombra asesor jurídico. El nuevo nivel de sus ingresos le permite a López Velarde disfrutar de opíparas comidas en el restaurante Phalerno (que refiere José Juan Tablada) y asistir a los teatros Colón, Arbeu y Principal.

A los 29 años vivía con su madre y su hermano Jesús en la vivienda 29, de la calle de Jalisco número 71 (hoy Avenida Álvaro Obregón, colonia Roma). Del ex-Palacio de Covián a su domicilio caminaba diez cuadras hacia el sur, si no abordaba el tranvía Correo-Roma, y pudo hacer escalas en prostíbulos de la colonia Roma Norte y la Doctores, visitas que nutrirían sus versos.

El viernes 8 de junio de 1917, el teatro Colón presentó a la española Antonia Mercé (1890-1936), apodada *La Argentina* por haber nacido accidentalmente en ese país sudamericano. Las páginas literarias de *Pegaso* dan la bienvenida a esa “mezcla de Salomé y una maja de Goya”. En el número 14, correspondiente al 14 de junio, la revista publica una fotografía de la “notable bailarina española” y abajo, en la sección anónima dedicada a “Teatros y Cine”, dedica todo el espacio a esa “verdadera maravilla que se hace llamar ‘La Argentina’”.

Tal vez López Velarde no asistió al debut de la bailarina y crotalista porque fecha su poema, “La estrofa que danza”, el 14 de junio, día jueves. Los versos dedicados “A Antonia Mercé” aparecen en el número 15 de *Pegaso*, del jueves 21 de junio, al lado de “Dejad que la alabe...” y “Tierra mojada...”, poemas que no fecha. El bardo y funcionario zacatecano queda hechizado por ella:

Ya te adula la orquesta con servil
dejo libidinoso de reptil,
y danzando lacónica, tu reojo
[me plagia
y pisas mi entusiasmo con
[una cruel magia
como estrofa danzante que
[pisa una hemorragia.

¿Hemorragia? ¿Provocada con alguna operación? ¿Por alguna enfermedad de transmisión sexual? La presencia de *La Argentina* pronto desata los efluvios poéticos de Rafael López, amigo de López Velarde, quien le dedica “La danza antigua”.

El cronista *Florián* (José L. del Castillo) da a conocer “Una maravillosa artista del ritmo: ‘La Argentina’”. Carlos Muñana la retrata para *El Universal Ilustrado*.

AQUELLA “REINA de los crótales” permanece hasta agosto

en el teatro Colón, y regresa a la Ciudad de México en 1920, de fines de abril a junio. En el mes de julio está en el teatro Degollado de Guadalajara, donde enloquece a los *tandófilos* tapatíos.

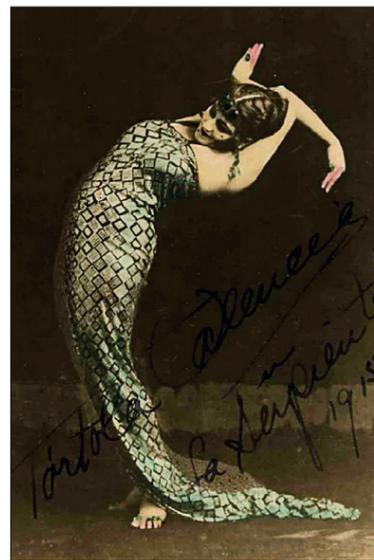
Su compatriota, Tórtola Valencia, volvió a deslumbrar a los capitalinos del jueves 3 de enero a febrero de 1918, desde el foro del Arbeu (hoy Biblioteca Lerdo). En *Revista de Revistas* del domingo 6 de enero de 1918, Roberto *El Diablo* (Roberto Núñez y Domínguez), cronista teatral de ese semanario, da cuenta de “El debut de Tórtola”.

Ernesto García Cabral, de regreso en México después de una larga estancia en París y Buenos Aires, debuta el domingo el 27 de enero como portadista de esa misma publicación del periódico *Excelsior*, con un retrato estilizado que muestra a la estrella en azul y rojo. En plena portada se incluye también el poema inédito “La danza mística”, dedicado a ella y firmado por Xavier Sorondo.

Desde las páginas del semanario *El Universal Ilustrado*, el periodista que firma como *Rudel* la describe como “Una embriaguez de colores” y el infatigable Rafael López, tras los pasos de López Velarde, le tributa “La manzana amarga”. En la revista *San-Ev-Ank* del 11 de julio aparecen “dos comentarios líricos” de Carlos Pellicer: “La gitana” y “La bayadera”, que después incorpora a su primer poemario: *Colores en el mar y otros poemas* (Cvltvra, 1921).

RAMÓN LÓPEZ VELARDE dedicó su “Fábula dística” a Tórtola Valencia, un poema que recopila en *Zozobra* (1919), donde menciona a su tutor poético, el argentino Leopoldo Lugones.

No merecías las loas
[vulgares
que te han escrito
[los peninsulares.



Tórtola Valencia (1882-1955) representa la Danza de la Serpiente, 1915.

Fuente: Adolf Mas - cdmae.cat

Acreedora de prosas cual doblones
y del patricio verso de Lugones. [...]

En la honda noche del enigma
[ingrato
se enciende, como un iris,
[tu boato. [...]

La pobre carne, frente a ti, se alza
como brincó de los dedos divinos:
religiosa, frenética y descalza.

Su gran peso y su disposición para vestirse como árbol de Navidad provocó comentarios en contra y burla. *Flori-sel*, desde el suplemento de *El Demócrata*, periódico carrancista, publicó una loa en son de chunga dedicada a Tórtola. La gran tiple cómica Guadalupe Rivas Cacho la parodia en el teatro. El extraordinario *repórter* Rafael Pérez Taylor, exconstituyente y *aviador* como inspector de cines de la capital, publica en *El Universal Ilustrado* que su vestuario parece compuesto de retazos de alfombras y cortinajes. Cuando Tórtola se topa con él, lo tunde de improprios y sombrillazos. El joven Siqueiros, que debuta en el papel de ilustrador como "Alfaro Siqueiros", en *Revista de Revistas*, queda arrobado con su "danza del vientre", aunque años después la recuerda como una gorda ("casi obesa") que al bailar en el escenario destemplaba la duela, por lo que los carpinteros tenían que ajustar las maderas a diario.

Una versión señala que Tórtola Valencia posó para el óleo sobre tela "La criolla de la mantilla", del pintor Saturnino Herrán en su taller-casa, situado en la calle de Mesones número 25. El óleo está fechado en 1917, pero ella se presentó en la Ciudad de México hasta 1918. Debió haber asistido a ese edificio a una reunión bohemia, a la que también debió asistir López Velarde, muy amigo del pintor, así como otros amigos de Herrán y del poeta. Si alguno intentó enamorarla, ella debió de poner su cerco de acero, pues como le declaró al también poeta Armando de María y Campos: "Soy una mujer extraordinaria que ha sabido luchar contra todos los asquerosos hombres del mundo".

"**LA YA CÉLEBRE VIOLINISTA** de los pies de seda", como llamó la prensa de la época a la suiza Norka Rouskaya, se presentó en los teatros Lírico y Colón, de abril a mayo de 1918. A su vez, de septiembre de 1918 a mediados de marzo de 1919 actuó exitosamente la española Consuelo Mayendía, en el teatro Esperanza Iris. Al parecer, ni Rouskaya ni Mayendía dejaron su impronta en los versos lópezvelardeanos. Si no las vio en el Lírico, Colón o Iris pudo verlas en películas mexicanas. A la joven suiza en *Santa* (1918) o en las tarjetas postales fotográficas comercializadas por la CIF (Compañía Industrial Fotográfica), empresa de Francisco Lavillete, un fotógrafo francés-mexicano que en marzo de 1919 filmó *Dos corazones* y *Una novia caprichosa*, donde participa la salerosa Consuelo.

La formidable diva rusa Anna Pavlova (1881-1931), al frente de su Compañía de Ballet Ruso, se presentó en enero y febrero de 1919, primero en el Abreu y luego en el Principal. López



Anna Pavlova
(1881-1931).

Velarde quedó arrobado por las vertiginosas piernas de la bailarina. En el poema titulado "Anna Pavlova" (*sic*), incluido en *El son del corazón*, expresa:

Piernas
que llevan del muslo al talón
los recados del corazón.

Piernas
del reloj humano,
certeras como manecillas
dudosas como lo arcano,
sobresaltadas
con la coquetería de las hadas.

En enero de 1920, el "gran poeta Ramón López Velarde" publica en *El Universal Ilustrado* sus poemas "Humildemente", "Te honro en el espanto", "Todo" y "El retorno maléfico", de su libro *Zozobra* (1919). A principios de marzo de 1920, el Consejo Superior de Salubridad, para contrarrestar la epidemia de la influenza española, ordena cerrar todos los teatros, cines, templos y lugares de reunión en la Ciudad de México. Para contrarrestar la tercera ola de contagios, la empresa alemana Bayer anuncia su aspirina para "resfriados, influenza, reumatismo, cólicos menstruales y la gota". El confinamiento de aquel año sólo duró una semana porque disminuyeron las muertes diarias. Es un misterio cómo López Velarde sorteó esta pandemia que inició en 1918.

ANTE LA SUBLEVACIÓN de los militares sonorenses Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, el presidente Carranza traslada su gobierno a Veracruz. Aguirre Berlanga lo sigue en su penoso peregrinar. *El Universal Ilustrado* publica el 27 de mayo la imagen del cadáver del presidente Venustiano Carranza en Villa Juárez, Puebla.

"LA GRAN DIVA RUSA ANNA PAVLOVA
SE PRESENTÓ EN EL TEATRO ABREU
Y LUEGO EN EL PRINCIPAL. LÓPEZ
VELARDE QUEDÓ ARROBADO
POR LAS PIERNAS DE LA BAILARINA".

El asesinato del mandatario debió desmoralizar al poeta jerezano. Pronto salió de la nómina de la Secretaría de Gobernación. Desempleado, encontró un modestísimo empleo en la revista literaria *La novela quincenal*, publicada por Ediciones México Moderno.

Para 1921, las empresas teatrales de Prudencia Grifell, María Conesa, Lupe Rivas Cacho, Leopoldo Bersitain, María Tubau y Julio Taboada se disputaban los teatros capitalinos. En marzo arribó al teatro Iris la elegante diva italo-española Eugenia Zúffoli, una de las más hermosas tiples, a decir del fotógrafo Francisco Lavillete. Hacia mayo, una pertinaz lluvia afecta la salud de López Velarde. Primero sufre neumonía y finalmente pleuresía. El poeta zacatecano fallece a la una de la madrugada del domingo 19 de junio.

MUCHAS NOTAS SUCEDIERON a la muerte de Ramón López Velarde: evocaciones, homenajes y la aparición de su poemario tricolor "La suave Patria", que supuestamente trabajó en la cantina La Rambla, localizada en la esquina nororiental de las avenidas Bucareli y Chapultepec, próxima a la Secretaría de Gobernación, entonces ocupada por el general Plutarco Elías Calles.

El poeta debió conocer los planes del lanzamiento de una nueva publicación quincenal: la *Revista Artística*, que mezclaba notas de zarzuela, estrellas del cine mudo nacional, pintura (Montenegro), escultura ("Alfonso" Asúnolo), obra de nuevos fotógrafos (María Santibáñez, Garduño, Ortiz y el vanguardista *Smarth*) y poetas (Pellicer).

De esta lujosa revista quincenal, cuyas oficinas estaban en Bucareli, fue redactor único Armando de María y Campos, quien coincidió con López Velarde en su admiración por las dos divas españolas y seguramente más de una vez en los teatros capitalinos. Para el número 3 de *Revista Artística*, del 8 de julio de 1921, De María exhumó el poema lópezvelardeano "Tórtola Valencia". Lo adornó con una fotografía de *Smart* (*sic*), seudónimo del retratista jalisciense Librado García, entonces establecido en la Ciudad de México.

En "Cómo murió Ramón López Velarde" (*Revista de Revistas*, 21 de junio de 1936), Jesús B. González, con quien el poeta compartió aventuras editoriales al frente de *Pegaso*, recuerda que cierta vez se encontró con él en un bar de segunda categoría, donde le comentó que las zarzuelas españolas eran de muy poca calidad pero que le divertían. Es posible que Jesús le haya preguntado sobre su devoción por *La Argentina* y por Tórtola Valencia. En esa ocasión su charla teatral fue interrumpida por una gitana "estival" que, al escudriñar su palma derecha, le dijo al bardo:

—¡Amas mucho, mucho, a las mujeres, pero les temes! ¡Tienes miedo también de ser padre! ¡Esta línea me dice que morirás de asfixia!
Ramón palideció levemente...

Por desgracia, González no menciona el nombre del bar de segunda (¿La Rambla?), ni cuándo tuvo lugar ese encuentro profético. ■

Los engranes creativos de cada artista lo diferencian de sus colegas, incluso de aquellos con quienes comparte oficio y materia —palabras, colores, sonidos. Ese cosmos personalísimo define cómo un creador puede estar habitado por artefactos imaginarios, seres fantásticos o incluso por el feliz encuentro de un paraguas y una máquina de coser, como planteaba el surrealismo. La aparición de dos novedades editoriales dispara este ensayo donde se encuentran, bajo esa luz, las claves que distinguen la escritura de sus inimitables autores.

Salvador Elizondo y Leonora Carrington
LOS UNIVERSOS

IMAGINARIOS

ALEJANDRO TOLEDO

@ToledoBloom

1 COMO LO CONSTATAN sus cuadernos, en los que escribía tanto diarios como nocturnos, para Salvador Elizondo (1932-2006) la escritura fue siempre un ejercicio de persistente experimentación. Si en los libros publicados tuvo la tendencia hacia la depuración y la síntesis, en los cuadernos iba de aquí para allá, se dejaba ir, hacia donde la pluma lo condujera, como si se tratara, a lo Nerval, de una segunda vida, de la que a veces extraía algunos momentos que podrían saltar a la obra. Pero no: era, más bien, una forma diferente de abordar la experiencia creativa, con menos reglas y más libertad, una corriente paralela, sin el fin inmediato de que aquello se transformara en "literatura"... aunque con la posibilidad de que en el futuro, cuando sus relaciones con el mundo hubieran terminado, esos cuadernos pudieran ser mostrados.

En uno de sus nocturnos apunta: "Siempre he soñado y deseado tener un laboratorio. Un laboratorio de utilidad imprecisa que sirviera, esencialmente, para hacer 'experimentos'".

Más allá de las herramientas a la mano en su estudio (los cuadernos, las hojas sueltas, la pluma fuente, la máquina de escribir), ese laboratorio fue mental o textual y creó, por ende, una serie de hallazgos que tuvieron esa misma consistencia, quedándose en lo que Da Vinci llamó la *cosa mentale*. El texto mismo era para Elizondo un mecanismo, las palabras y los otros elementos (comas, puntos, comillas, letras altas o bajas) funcionaban como engranes que debían tener una correcta disposición para adquirir vida o movimiento. Puede uno imaginarlo como el doctor Frankenstein afinando una página y al final celebrar el resultado con el frenesí del actor Colin Clive en la cinta clásica: "¡Está viva, está viva!"

Javier García-Galiano tiene en la editorial Ficticia, a lo Borges, una suerte de biblioteca personal a la que llamó El Gabinete de Curiosidades de Meister Floh, que cuenta ya con una buena nómina de autores, entre los que están,



Salvador Elizondo (1932-2006)

de los más cercanos, Francisco Tario, Juan García Ponce y Gerardo Deniz, o Sir Thomas Browne y Charles Lamb, de los extranjeros. Para esa serie armó García-Galiano el tomo *Mecanismos mentales: Muestrario de máquinas, sistemas, ciudades, museos y objetos imaginarios* (2021), antología que revisa tanto la obra establecida por Salvador Elizondo como lo hallado en las versiones hasta ahora disponibles de los diarios y los nocturnos.

Y del volumen surgen piezas conocidas, como el instrumental quirúrgico del doctor Farabeuf o su conversión con fines de tortura, como otras un tanto extraviadas y que configuran, en conjunto, un filo que testimonia una línea de la creación elizondiana en la que ciertos aspectos de la ciencia encuentran un cruce inesperado con la imaginación: el pensamiento racional como punto de arranque y el pensamiento irracional, o poético, como punto de arribo, en una ecuación interesante.

Saltan del muestrario máquinas del tiempo, mágicas o para soñar, la estatua de Condillac (interpreta la danza de las sensaciones puras, sin sujeto que las experimente), el cronotoscopio o

"cámara de Moriarty" (con el que puede uno asomarse a la Historia, observarla e incluso ser parte de ella), el anapoyetrón (que extrae energía de los poemas) o un pequeño aparato chino que permite leer la mente...

Curioso: este último artefacto tiene ya consistencia real en la interfaz cerebro-ordenador (Brain-Computer Interface, BCI) desarrollada por la Universidad de Columbia; y se habla incluso de un aparato similar, de la empresa Neuralink, que está siendo probado en los cerdos. En su texto, refiere Elizondo esa compra y dice:

... No me he atrevido a probarlo. El que me lo vendió me asegura que es lo más adelantado que hay en el mercado. *Improvements will come, of course*. Es difícil imaginar que alguien llegue a dominar el lenguaje de esas señales tan rápidas y tan sintéticas con los instrumentos electromecánicos asiáticos de los que nos servimos para destilar y para aislar la escena última de una idea esencial aunque en el orden de las cosas cotidianas no signifique nada.

La reunión de textos elizondianos con este enfoque del armado de artefactos imaginarios configura otra manera de acercarse a sus trabajos. Su escritura siempre fue especulativa. El "¿recuerdas?" de *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) se queda instalado en el chip de sus lectores para referir asuntos a medio camino entre el pasado efectivo y la imaginación. El énfasis en esta ocasión está en la posibilidad de creaciones con existencia física, palpable, descubrimientos que de realizarse significarían un alto logro para la humanidad (como el lector de pensamientos), y a la vez maquinarias imposibles cuya concreción es más bien metafórica, como el anapoyetrón, ya mencionado arriba, texto que, entre otras cosas, rinde tributo a la figura de Stéphane Mallarmé. ¿Cuánta energía hay contenida en un verso mallarmeano?

En el cuento "Anapoyesis", el profesor Pierre Emile Aubanel se propone



relacionar la termodinámica con la poesía a partir de este principio:

Todas las cosas que componen el universo son máquinas por medio de las cuales la energía se transforma y todas contienen una cantidad de energía igual a la que fue necesaria para crearlas o para darle el valor energético que las define como cosas individuales, diferentes unas de otras en tanto que cosas, pero idénticas en tanto que cantidades de una misma cosa: la energía.

Construye así el anapoyetrón, un reactor nuclear conectado en circuito con un oscilador encefalocardiográfico que registra la actividad intelectual y emotiva en forma de ondas, cuya efectividad radica, no obstante, en la novedad del poema, puesto que su energía se gasta, dice Aubel, con el tiempo, con la lectura. Por lo que “la máxima expresión dinámica reside en los poemas que nunca nadie ha visto, en los que guardan intacta la energía que les da forma”.

Ése es el motivo por el cual el científico se instala en la casa que habitó Mallarmé, en busca de un poema desconocido del Maestro que ponga a prueba su aparato. Lo que debió suceder, puesto que una descarga de enorme potencia, producida en su laboratorio, según un cable de la agencia AFP, provoca la muerte de Aubel.

A la ciencia ficción se le denominó en su momento literatura de especulación científica, pues proponía nuevos escenarios para el futuro. A Salvador Elizondo el universo científico le sirve de otra manera, para llegar a la poesía con el instrumental más concreto. Quizá es un poco aquello del paraguas y la máquina de coser en una mesa de disección: de la unión de elementos en apariencia contrarios surgen historias extraordinarias.

2. LEONORA CARRINGTON (1917-2011) fue una narradora precoz. A los veintidós años publica en Francia el relato *La casa del miedo* (1938) y a los veintidós el pequeño volumen de cuentos *La dama oval* (1939), ilustrado con *collages* de Max Ernst. Si hemos de dar por buena la fecha exacta que aparece en “La debutante”, el primero de mayo de 1934 fue su presentación en sociedad ante la corte de George V. Cuatro años después se habrá de activar su rebeldía y su fuerza creativa, ante el previsible azoro de sus familiares. En esa narración, para asistir a la fiesta de las debutantes una joven hiena se hace pasar por la joven, disfrazándose con el rostro de una criada, cuyos restos comerá para no dejar rastros del homicidio.

Esta edición de sus *Cuentos completos* (FCE, 2020, traducidos por Una Pérez Ruiz) me lleva a revisar su historia editorial entre nosotros. De 1965, en la colección Alacena de la editorial Era, es la traducción de Agustí Bartra a *La dama oval*, con siete *collages* originales de Max Ernst, un bello volumen para coleccionistas. Pese a que Leonora Carrington vivía entre nosotros, con una vida pública activa tanto en el grupo de Poesía en Voz Alta como en el



Leonora Carrington, *Autorretrato*, óleo sobre tela, ca. 1937-1938.

desarrollo de su obra plástica (en cuadros y esculturas), quizá esa veta suya como narradora no fue muy conocida.

En los cuentos, que califica como “únicos”, Bartra encuentra una formidable inocencia; los relaciona con las alucinaciones de Hieronymus Bosch; y los siente más cercanos a Hans Christian Andersen que a Lautréamont o Gérard de Nerval. De un Andersen, dice, que hubiese heredado de la Alicia de Lewis Carroll, del aguijón de Swift y del Blake de *Los cantos de inocencia*. “Cuentos éstos de metamorfosis donde palpitan tres de los grandes mitos modernos: el alma, lo inconsciente y la poesía. Todo habla en ellos, naturaleza y bestias, y los hombres, más que los leones, son los que rugen”.

Ahora que cotejo las traducciones de Bartra y Una Pérez Ruiz noto una diferencia significativa en el relato que él titula “El primer baile” y ella, “La debutante”, y es precisamente la fecha, pues en Bartra se coincide con el día pero no el año, que en la edición de Era no existe. Es sólo un primero de mayo; no el primero de mayo de 1934, corrección que la misma Carrington habrá agregado posteriormente.

Según la nota editorial para los *Cuentos completos*, la recopilación se basa en dos ediciones estadounidenses: *The House of Fear: Notes from Down Bellow* y *The Seventh Horse and Other Tales*, ambas de 1988. Esos mismos tomos son los que tradujo Francisco Torres Oliver para la editorial española Siruela, como *Memorias de abajo* (1991) y *El séptimo caballo* (1992), y que en México tuvieron su réplica, si no me equivoco (no tengo esos ejemplares para corroborarlo), en Siglo XXI.

La traducción de Bartra es anterior a que Leonora Carrington estableciera sus textos para la recopilación de Estados Unidos, por lo que es normal hallar variaciones. Y la misma autora, además, apoyó a Una Pérez Ruiz para dar con las fechas aproximadas de escritura de sus cuentos y le proporcionó tres textos no publicados antes:

“COMO OCURRE CON LA OBRA PLÁSTICA, EL UNIVERSO NARRATIVO DE LEONORA CARRINGTON ES UNO Y MÚLTIPLE. NO ES DIFÍCIL ENCONTRAR UN ESTILO EN LOS TEXTOS TEMPRANOS Y EN LO QUE SIGUIÓ”.

“El camello de arena”, “La mosca del señor Gregory” y “Jemima y el lobo”.

Como ocurre con la obra plástica, el universo narrativo de Leonora es uno y múltiple. No es difícil encontrar un estilo, que permanece en los textos tempranos y en lo que siguió, como seña de identidad. Siempre es ella, con sus animales y sus símbolos. La “inocencia” a la que se refiere Bartra permanece, mas no es, dicho sea en términos gruesos, una inocencia cándida, sino una suerte de vía de arriba para llegar a lo maravilloso o lo fantástico. Es acaso la mirada infantil la que permanece, cargada de una enorme riqueza en cuanto a los significados e incluso alimentada por mitos y leyendas que parecen antiguos y a la vez personales, y en este sentido originales. Es una mirada infantil compleja, poderosa, que navega entre el sueño y la pesadilla.

Lo expone así Fernando Savater en el prólogo a una de las ediciones de Siruela:

Sus cuadros y sus relatos conservan una cándida lozanía que nos permite recuperar, más allá de los adocenamientos y los malos mimetismos, el empuje liberador que debió caracterizar en su día al mejor surrealismo. Delirante y sensata, mórbida y saludable, caracolea con la crin al viento en cada línea, en cada pincelada.

Hay siempre una zoología en la que persisten gatos y caballos; es continua la aparición del número siete; puede verse a un ciprés corriendo o a un hombre que riega todos los días a su esposa para mantenerla viva; es común encontrar ahí a reyes y doncellas... Sus protagonistas son entrañables desde sus nombres: Virginia Pelaje, Engadine, Ferdinand, Cyril de Guindre, Thibaut Lastre, Panthilde, Drusille, Juniper, Arabelle Pegase... Y, claro, hay una gran imaginación plástica. Dos ejemplos de esto último: “Estoy tan triste, Eleanor, tan triste, que mi cuerpo se ha vuelto transparente de tantas lágrimas que he derramado”; y: “Su cuerpo era blanco y estaba desnudo; le salían plumas de los hombros y alrededor de los pechos. Sus brazos blancos no eran alas ni brazos. Una mata de pelo blanco caía sobre su cara, de piel como mármol”.

Son descripciones que podrían volverse cuadros. Por ello, la edición del FCE incluye un pliego en couché con reproducciones en color de la obra gráfica alusiva al orbe narrativo.

* * *

Me pregunto, al fin, qué resulta de esta unión inesperada entre Salvador Elizondo y Leonora Carrington, más allá del encuentro de sus libros en la lista de novedades. Dos imaginaciones a la vez delirantes y contenidas; dos universos personales extensos y, por lo mismo, diferentes. El paraguas y la máquina de coser se asientan, en el primero, en una mesa de disección, junto con el instrumental quirúrgico del doctor Farabeuf; y, en la segunda, son parte del decorado en un castillo que habitan hienas parlantes, jóvenes debutantes y caballos. ■

AL MARGEN

Por
**VEKA
DUNCAN**

@VekaDuncan

WALTER SICKERT,
UN PINTOR DEL
FEMINICIDIO

“ELLA ESTÁ
EN POSICIÓN
HORIZONTAL,
SU CUERPO
EN TODA SU
VULNERABILIDAD;
ÉL, DE ATUENDO
INTACTO Y EN
VERTICALIDAD”.

“**S**e dice que somos una gran nación literaria pero realmente no nos importa la literatura, nos gustan las películas y nos gusta un buen asesinato”.¹ En 1934, Walter Sickert pronunció estas palabras en una conferencia en la Thanet School of Art. El artista británico conocía bien el tema; años atrás su serie sobre el asesinato de una prostituta en el barrio londinense de Camden Town había cobrado una importante notoriedad, por lo que también aseguraba que “el asesinato es tan buen tema como cualquier otro”. El discurso de Sickert es espeluznantemente vigente; cada vez que aparece un nuevo feminicida nos volcamos a seguir con minucioso morbo cada detalle de sus brutales crímenes, como si se tratara de un *thriller*. La obra del pintor también ofrece una mirada actual a las imágenes de la violencia de género.

SICKERT FUE UN PRESTIGIADO creador que había reivindicado la vida cotidiana y retratado a los personajes más relevantes de la vida pública del Reino Unido. Si bien la crítica se dividía ante sus cuadros, era frecuentemente halagado por sus contemporáneos. Su talento, por ejemplo, fue reconocido por Virginia Woolf; en un ensayo que dedicó al artista, la escritora asegura que en su obra vemos a un gran biógrafo que sabe resumir en una sola imagen la psicología de su modelo. A Woolf también se le antojaba novelista, advirtiendo en sus pinceladas un realismo dickensiano y una afinidad con Balzac. La comparación no es para nada descabellada: así como en *Oliver Twist* se nos describen las difíciles condiciones de la clase trabajadora de la Inglaterra decimonónica, las pinceladas de Sickert representan la urbanidad londinense del cambio de siglo.

Nacido en Munich en 1860, fue británico por adopción. Su carrera artística inició con la actuación para después integrarse al taller de James McNeil Whistler, renombrado pintor de su época. Fue gracias a ese trabajo que Sickert conoció a Edgar Degas. En 1883 viajó a París con un cuadro de su jefe bajo el brazo y una carta dirigida al impresionista en la mano. Las visitas a su estudio y la amistad que entablaron transformaría para siempre la visión de Walter Sickert sobre el arte, quien muy pronto sería reconocido como el primer impresionista británico.

A partir de su contacto con Degas, Sickert comenzó a interesarse por la vida urbana y sus personajes. Así como el francés pintaba a los alcoholizados parroquianos de los cafés parisinos, Sickert representaba la bohemia de los teatros que vieron sus primeros pininos en el mundo del arte y la cotidianeidad de las calles de Camden Town. Es ahí donde nuevamente vemos la influencia del realismo que Woolf encontró en su obra, pues siguiendo el ejemplo de los pintores que montaron estudios en el pueblo de Barbizon, Sickert lideró un movimiento artístico que haría lo propio en aquel barrio obrero y complejo del noreste de Londres. Fue ahí donde se obsesionaría con representar la intimidad de quienes habitaban los reducidos y oscuros interiores que se convertirían en su sello. También fue ahí donde entró en contacto con la violencia que los hombres ejercen sobre las mujeres.

EL 12 DE SEPTIEMBRE de 1907 la noticia del asesinato de Emily Dimmock sacudió a Londres. La mujer, de quien se decía era trabajadora sexual, fue encontrada muerta la noche anterior por su pareja, Bertram Shaw. Había

sido degollada en su cama en Camden Town. En una ciudad en la que aún rondaba el fantasma de Jack el Destripador, la muerte de Dimmock reavivó viejas heridas. También refrescó la memoria de la casera de Sickert, quien le confesó que siempre sospechó de un inquilino a quien le había rentado el mismo cuarto en el que vivía el pintor. Atrapado por la sospecha de su casera, Sickert le hizo un retrato al asesino dentro de su habitación. Quizá fue la idea de habitar la sombra del famoso criminal la que llevó a Sickert a obsesionarse con el caso de Dimmock.

A partir de 1908, el pintor dedicaría diversos lienzos y bocetos al asesinato de Camden Town. En ellos aparece siempre una mujer desnuda postrada en su cama con una figura masculina a su lado. Siempre vestido, el hombre a veces aparece sentado y otras, de pie. Si bien en las escenas no hay ninguna señal de violencia física, no es un desnudo femenino cualquiera. La postura del cuerpo de la protagonista es poco natural, con un brazo extendido que a menudo evoca la idea de un cuerpo inerte. El ambiente reflexivo nos revela el silencio después de la tormenta o el duelo de quien acaba de encontrar a su pareja sin vida. No sorprende que, a partir de los años setenta, la teoría de que Sickert era el mismísimo Jack cobrara popularidad entre investigadores y novelistas.

Walter Sickert, *El asesinato de Camden Town*, 1908.

SI BIEN LA VERSIÓN más famosa de esta serie ahora es conocida como *El asesinato de Camden Town*, Sickert no siempre la expuso bajo ese título, sino que en un principio la nombró *¿Qué haremos con la renta?* El cambio de título no necesariamente implicó un cambio en la narrativa; pone de relieve otra violencia, acaso más velada. El contraste entre las figuras resalta el poder que los hombres ejercen sobre las mujeres. Ella está siempre en una posición horizontal, pasiva e inmóvil, su cuerpo expuesto en toda su vulnerabilidad; él, de atuendo intacto y en verticalidad, tiene un capital económico y a la vez, la alternativa de emprender camino, salir de ese entorno opresivo hacia la calle. Por otro lado, la manera en la que el hombre la observa evoca el uso del cuerpo femenino como un producto de consumo masculino, usado para cubrir una demanda económica: la renta. Nosotros, como espectadores, también somos cómplices de esa mirada cosificadora que hace de la mujer un objeto desechable. Sea la escena de un feminicidio o de una pareja desesperada, la obra de Sickert refleja la cruda realidad de las mujeres en esos barrios donde reina la desigualdad; es el mundo que él buscaba mostrar en sus cuadros. ■

NOTA

¹Citado en Lisa Tickner, *The Camden Town Murder and Tabloid Crime* <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/lisa-tickner-walter-sickert-the-camden-town-murder-and-tabloid-crime-r1104355>

EL ROCK NACIONAL, como muchas otras cosas en este lindo país, está en crisis. Me gustaría decir que escuchamos lo mismo que hace diez años, pero vamos pa veinte. El rock mexicano se ha vuelto institucional, como Carlos Fuentes, como el sistema, como el PRI. Sin embargo, no todo está jodido. De vez en cuando, la puta realidad hace su trabajo y surgen bandas para decirle adiós a la gastritis, como Pellejos: no uno, sino varios shows cómico-mágico-musicales.

Originarios de Ciudad Godín, el grupo nació en 2005. Tras sufrir varias mutaciones y superar la náusea, en 2009 quedó conformado por Óscar Garduño en la guitarra (fieles en su tradición de mandar todo al averno, Pellejos ha cambiado de guitarrista: Esteban Alderete es el nuevo fichaje del grupo), Ignacio Perales en la voz, Daniel Guzmán en el bajo y Mariano Villalobos en la batería. Con esta formación abortaron su primer engendro. Un debut sensacionalista, marcado por la postcruda y las intermitencias de un corazón echado a perder por culpa del sueño mexicano.

Un conjunto de nueve canciones sin desperdicio, todas con un nombre sensacional. La himnica "El gas", la épica "El zar del narco", la del caldo de pollo para el alma "No estás solo", la declaración de principios "Gente poseída por rock-olas", la ternura "Abuelita", la balada power "Baby", la socarrona "El chavo", la existencialista "El alimento del miedo" y la monumental "La torta".

En sus inicios, los conjuntos de rock estaban conformados por chavos. En estos tiempos hipsters que nos tocó pandrear, los que más rockean son los ancianos (véase Keith Richards). Pellejos nace como la antítesis de la antítesis, uno de sus miembros fundadores es un vejete. Un auténtico despojo, un verdadero pellejo. De ahí el nombre de la banda. A quien hace justicia. La banda cuenta con un background en las artes plásticas. Algunos de sus miembros son reputados artistas visuales. Esto a la hora de hacer rock vale madres, lo menciono como un simple dato curioso. No para sublimar a estos pinches borrachos. Lo mismo daría que fueran camioneros. Lo importante es que toquen chingón. Y Pellejos es la banda revelación del rock mexicano de los últimos diez años.

A medio camino entre el *spoken word* a la Henry Rollins, el punk y una tradición letrística que bien puede abreviar del rock, pero que también reverencia al corrido, uno de los rasgos más destacables de Pellejos es la calidad e ingenio

EN LAS RECIENTES CAMPAÑAS sobraron los políticos ridículos que echaron mano de la música y el acompañamiento para atraer votantes y ponerlos a tono con su discurso. Pero las redes ardieron porque los músicos locales de algunos estados se metieron a hacer campañas. El *tata* del rock politiquero es Álex Lora, quien penosamente se echó sus rolas en el medio tiempo de la final Cruz Azul vs. Santos. Chamba es chamba. Contra la opinión de los indignados, creo que para los músicos esto es jale y, como todos, son libres de corretear el bolillo. Sabemos que no tienen opciones ni convicciones, pero sí tienen que poner el taco en la mesa. Más ahora que la pandemia diezmó al gremio. Lo cuestionable es la calidad de los *jingles* electoreros. Y siempre, después de las elecciones, se nos queda la basura electoral.

La rola que derramó el tambo fue "Voto latino" de Molotov, la versión del candidato morenista a presidente municipal de Aguascalientes, Arturo Ávila. Sin escrúpulos a la vista, cambió la letra y contrató a diez rockeros hidrocálidos para tocar en el video de "Voto masivo". Pero olvidó solicitar el uso de la canción y pagar derechos. Molotov avisó que procederá legalmente. Esperemos que los rockeros sí cumplan, porque no dijeron ni pío cuando el PAN de la Ciudad de México hizo el *cover* de "Here We Kum". O cobraron bien.

Otro caso que resonó es el combo de la "Avanzada Regia" que se armaron mis paisas, la *influencer* Mariana Rodríguez y su esposo, el candidato por el partido Movimiento Ciudadano, Samuel García. La canción es "Ponte Nuevo,



Fuente: indierocks.mx

“LA PUTA REALIDAD HACE SU TRABAJO Y SURGEN BANDAS PARA DECIRLE ADIÓS A LA GASTRITIS, COMO PELLEJOS”.

de las letras de sus canciones. Es la banda mexicana con el mejor oído para captar las expresiones de la lengua popular y para reproducirla. Cada una de sus rolas es un verdadero viaje a la calle. A los circuitos duros donde el idioma se reinventa. Pocas agrupaciones consiguen esgrimir el humor como estos cabrones. Un humor que lastima (con albur). El tipo de comicidad que le habría fascinado a Lester Bangs. Quien detestaba a Jim Morrison porque era un payaso borracho que pretendía ser poeta. Y adoraba a Guess Who, porque eran auténticos payasos borrachos sin pretensiones. Pellejos son unos bufones alcoholizados, no exentos de crítica hacia este país. En ellos encontraremos de manera natural todo lo que existe forzado en Molotov.

El disco está anegado de grandes momentos: "Comunicame con el diablo / Si no está pásame a su hermana / Si no está pásame a su abuelita / Para decirle abuelita soy tu nieto". Y a la gran capacidad de la banda para confeccionar una envidiable narrativa a través de sus canciones, sumemos su nivel interpretativo, la música. Que va más allá de la parodia, para convertirse en el soundtrack de este México "democrático". Un mal signo, por ponerlo en sus propias palabras. Porque como dicen en "El gas", ese gran himno que nos representa a todos los mexicanos, a ver cabrones, a quién no se le ha acabado: "con fuga o sin fuga, saca el tanque".

Su siguiente disco, *Soy Cavernas*, es todavía más crudo. Abre con un homenaje a Derrida en "La muerte es perfecta", con un riff duro peroailable. El álbum contiene dos tracks que desde ahora apuntan para convertirse en auténticos himnos under: "Morralla de amor" y "Pulso de mono", esta última una oda a la puñeta. Nadie en México escribe sobre lo escatológico como Pellejos. Y lo hacen desde la aceptación total de su condición de viejos. Porque como afirman: "todo lo viejo es joven, todo lo viejo es un don, con sombrero extraño y manitas de jamón".



Fuente: rockeros.com

“EL CANDIDATO OLVIDÓ SOLICITAR EL USO DE LA CANCIÓN. MOLOTOV AVISÓ QUE PROCEDERÁ LEGALMENTE”.

ponte León" y se arrancan con el niño Yuawi López, quien cantaba en la insoportable campaña de 2018. Tampoco se esperaría mucho de los nuevos Loras norteños, lo más interesante que salió de allá en los noventa fue la cumbia regia. Y Celso Piña también le entraba al baile electorero.

El que recogió la caguama de don Álex fue el cantante José Fors, cuate del gobernador tapatío Enrique Alfaro. Fors y su grupo se aventaron una versión de la popular canción "Guadalajara" como tema de campaña de Movimiento Ciudadano en 2015. Nunca se supo de a cómo salió esa canción, lo que sí se publicó fue el escándalo de "La maceta de Alfaro" en 2017, autorizada por el dedo del gober, por la que Fors cobró 4.5 millones de pesos. Bien vestido con su playera de Motörhead, al rockero le gusta fotografiarse con su cuate. Si supiera lo que Lemmy Kilmister pensaba al respecto: "Todos los políticos son unos pendejos, unos hijos de la chingada. Se organizan para robarte. Siempre mienten. No debes esperar nada de ellos. Las cosas nunca mejoran". Palabra del Señor. ☑

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ
@Charfornication

GENTE POSEÍDA
POR ROCK-OLAS

LA CANCIÓN #6

Por
ROGELIO GARZA
@rogeliogarzap

BASURA
ELECTORAL

ESGRIMA

Por
**ALEJANDRO
GARCÍA ABREU**

MARGO GLANTZ:
CUERPO,
DIVERSIDAD Y
FRAGMENTACIÓN

“SIEMPRE ME HA
INTERESADO EL
FRAGMENTO, ES UNO
DE MIS MÉTODOS,
CASI MI RECURSO
PREFERIDO COMO
ESCRITORA.
LO FRECUENTO
A MENUDO”.

En *Cuerpo contra cuerpo*, Margo Glantz (Ciudad de México, 1930) —de las máximas figuras literarias en nuestro idioma, miembro de la Academia de la Lengua desde 1995, merecedora del Premio Nacional de Ciencias y Artes 2004 y del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2010, entre otros reconocimientos— despliega ensayos que se articulan alrededor del tema del cuerpo y le dan relevancia en cuatro “sistemas vitales” de su obra.

Con edición y prólogo de Ana Negri (Sexto Piso, 2020), el primer sistema del volumen es “El texto encuentra un cuerpo”. El segundo es “El cuerpo como cuerpo”. “El cuerpo del deseo” es el tercero y el cuarto, “Heridas y fracturas”, que cierra el libro, reúne los “textos en los que la autora revisa episodios terribles o crueles de la literatura o de la vida de escritores”.

En “Mi amigo Sergio Pitol” Glantz escribe que el autor

... empieza *El mago de Viena* con un brevísimo epígrafe de E. M. Forster, uno de sus escritores preferidos: ‘*Only connect...*’. Y en efecto, sólo un mago puede reunir con tal maestría un gran número de textos que guardarían en sí mismos, de manera aislada, una perfecta unidad y aparentemente apenas podrían conectarse y conformar una trama.

La conexión *forsteriana* —los vínculos— se deben al recuerdo y, como Pitol, Glantz genera una memoria escrita pletórica de conexiones.

Su literatura se concreta en fragmentos. “Me interesa la ruptura absoluta del canon, la intertextualidad, el emborronamiento de los límites entre los géneros canónicos. Siempre he favorecido el fragmento en mi obra”, aseveró en una entrevista con la escritora venezolana Michelle Roche Rodríguez. “En literatura el orden de los factores altera irremediablemente el producto” es una frase recurrente en sus textos.

“La fragmentación representa, entonces, más que un enigma, una especie de rompecabezas de figuras diminutas que acaban por encontrar el sitio que les corresponde”, escribió la autora de *El rastro en Farabeuf*, escritura barroca y novela mexicana”, ensayo que forma parte del tercer “sistema vital”, titulado “El cuerpo del deseo”.

La diversidad de personalidades literarias y artísticas estudiadas en *Cuerpo contra cuerpo* es digna de alabanza: sor Juana Inés de la Cruz, Federico Gamboa, la Malinche, Juan Rulfo, Roland Barthes, Juan Carlos Onetti, Nellie Campobello, Djuna Barnes, Armonía Somers, Henry Miller, Jerzy Grotowski, Konstantín Stanislavski, Gustave Flaubert, Marguerite Duras, Gustav Klimt, Frida Kahlo, Martín Luis Guzmán, Octavio Paz, el Marqués de Sade, Denis Diderot, Giacomo Casanova, Yasunari Kawabata, Georges Bataille, Salvador Elizondo, Álgar Núñez Cabeza de Vaca, fray Bartolomé de las Casas, Antonin Artaud, Paul Celan, Hermann Broch y Primo Levi, entre muchas otras.

Glantz escribió: “lo autobiográfico se instalaría en una propuesta de escritura original, a pesar de que en ella colaboran otras escrituras colocadas en abismo”.

El filósofo, diplomático y escritor británico Stephen Cave —de la Universidad de Cambridge— en *Immortality. The Quest to Live Forever and How It Drives Civilization* (que puede traducirse provisionalmente como *Inmortalidad. La búsqueda por la vida eterna y cómo impulsa la civilización*), asegura que

... los humanos buscan perpetuarse para siempre. Esta búsqueda, esta obsesión con la inmortalidad, está en el origen de la consecución de los logros humanos, es [...] el impulso detrás de las artes. Está inmersa dentro de nuestra propia naturaleza, y su resultado es aquello que conocemos como “civilización”.



Fuente > Cuartoscuro

Y la autora de *Las genealogías* percibe que el análisis de Cave coincide con su interpretación literaria.

El ensayo que titula “El cuerpo inscrito y el texto escrito o la desnudez como naufragio: Álgar Núñez Cabeza de Vaca” incluye el siguiente pasaje: “La Fuente de la Eterna Juventud y el Río Jordán remiten a la idea de la inmortalidad”. En “La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón. La razón de la fábrica”, Glantz plantea: “La literatura repite la realidad, y al hacerlo la eterniza”. Inmortalidad y eternidad son atributos de la literatura. La aniquilación del cuerpo es una frontera que se puede derogar a través de la escritura.

Sergio Pitol escribió sobre *Las genealogías*: “En labios de Jacobo y Lucía, los padres de la autora, y también en los de ella misma, la historia zigzaguea por el pasado y el presente”. El verbo utilizado por Pitol resulta adecuado. ¿De qué manera percibe el constante zigzagueo por las diversas obsesiones exploradas en *Cuerpo contra cuerpo*?

Diría que zigzaguear es un verbo curioso cuando lo utiliza Pitol, pero yo podría contestarle respecto a mis ensayos que *Cuerpo contra cuerpo* hace un recorrido —¿zigzagueo?— por las distintas obsesiones que a lo largo de mi vida me persiguen y que he tratado de responder o de aclarar —quizás a mí misma— mediante la escritura.

“Y en mi obsesión por el fragmento y la admiración que tengo hacia los escritores que lo practican, como a menudo (también) lo practico yo, me decidí, de nuevo entusiasmada, a narrar la historia de mi obsesión o inclinación”, escribió en “Las curiosas manos de una monja jerónima”, ensayo incluido en *Cuerpo contra cuerpo*.

Siempre me ha interesado el fragmento, es uno de mis métodos o más bien casi mi recurso preferido como escritora. Lo frecuento a menudo, como lo digo cuando hablo del emblema o del mosaico; los fragmentos parecen estar desbalagados, deshilvanados, quizás a veces sin hacer sentido, pero unidos forman un tramado mucho más coherente y dibujan un cuadro aproximativo de lo que siempre me ha interesado, lo muy diverso y plural, representado en mi escritura.

En “*Cuerpo contra cuerpo*” —ensayo sobre *Don Quijote de la Mancha que da título al libro*— expresa el vínculo entre cuerpo y literatura a través de los agravios y las palizas que padecen los personajes de la novela cervantina. Escribió: “Dolor hay, los golpes son dados, y los recibidos son resentidos”. ¿Por qué eligió la vejación del cuerpo como tema?

El cuerpo es otra de las obsesiones constantes de mi investigación y ficción. Por ejemplo, en el *Quijote* me sorprendió la similitud que había entre el cuerpo vejado de Cervantes, cuando esclavo, y el cuerpo golpeado, escupido, zarandeado, apaleado, casi invalidado del protagonista. Y me extrañó la poca atención que yo conozco —de la inmensa producción sobre este libro— que se le da a este aspecto preponderante, casi gigantesco, del que Cervantes hace casi alarde, o mejor: pone el dedo sobre la llaga. □