

CARLOS VELÁZQUEZ  
GALLAGHER: PADRE, MAESTRO, MENTOR

KARLA ZÁRATE  
VAMPIRESA

JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ  
PENSAMIENTO Y LENGUAJE

NÚM. 376 SÁBADO 05.11.22

# El Cultural

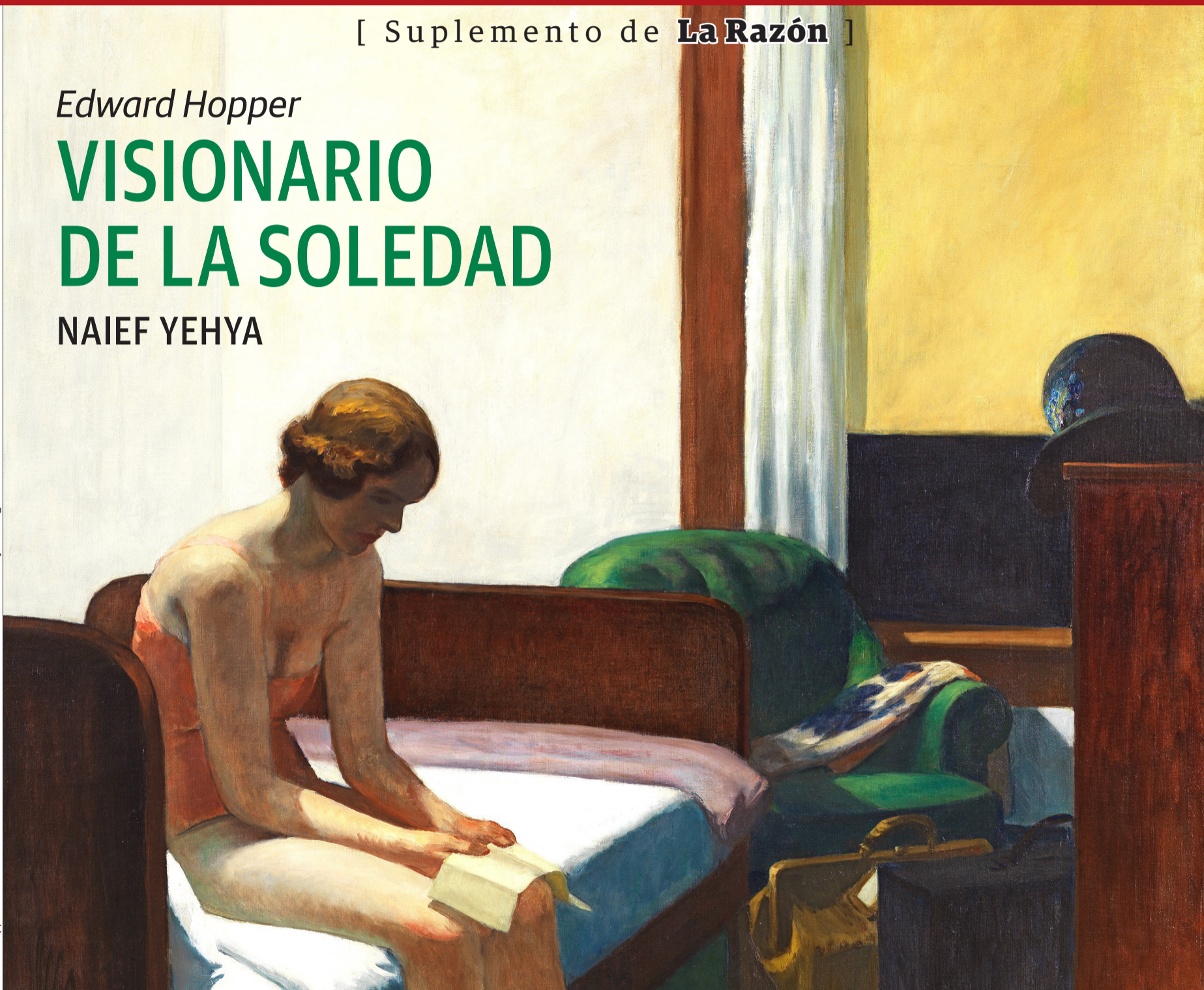
[ Suplemento de **La Razón** ]

*Edward Hopper*

## VISIONARIO DE LA SOLEDAD

NAIEF YEHYA

Edward Hopper, Habitación de hotel, óleo sobre tela, detalle, 1931 > Fuente > museothysen.org



EDUARDO MATOS MOCTEZUMA Y SUS HALLAZGOS

ANTONIO SABORIT

CARTAS MEXICANAS DE ARTHUR CRAVAN

GUILLERMO DE LA MORA IRIGOYEN

El pasado 28 de octubre, el arqueólogo mexicano Eduardo Matos Moctezuma recibió el Premio Princesa de Asturias de Ciencias Sociales. Es otra distinción en una cuenta larga que reconoce su estudio y rescate de la antigüedad de México, pues ha enriquecido el conocimiento de nuestros orígenes, historia y, en consecuencia —como precisa en una entrevista reciente—, de “nosotros mismos”. El aspecto más visible de esa obra consiste en la investigación, los trabajos y excavaciones del Templo Mayor, en el Zócalo de la Ciudad de México. Pero es tan sólo una faceta. Estas páginas presentan un panorama general de su trayecto y sus empeños.



Eduardo Matos Moctezuma

# LA SOGA DE LA HISTORIA Y SUS HALLAZGOS

ANTONIO SABORIT

@Antonio\_Saborit

Los reconocimientos no son sólo para las personas a quienes se les otorga, dijo hace unos días Eduardo Matos Moctezuma tras recoger el Premio Princesa de Asturias de Ciencias Sociales 2022, son también para los maestros que nos formaron.

En mi memoria desfilaron los nombres que el propio Matos Moctezuma destacó desde hace tiempo: Jorge Acosta, Ignacio Bernal, Pedro Bosch Gimpera, Barbo Dahlgren, Johanna Faulhaber, Calixta Guiteras, Wigberto Jiménez Moreno, José Luis Lorenzo, Ignacio Marquina, Pablo Martínez del Río, Miguel Messmacher, Román Piña Chán y Moisés Romero. Casi todos ellos prodigaron sus enseñanzas e iluminaciones en la primera sede de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, a cuyas aulas ingresó Matos Moctezuma en 1959, mientras que el magisterio de otros, como Bernal y Acosta, lo supo aprovechar en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde a la edad de veinte años empezó a trabajar como practicante en Ciencias Histórico-Geográficas en 1960.

Dos maestros más, que él mismo ha reconocido como tales una y otra vez, completan el listado anterior: Pedro Armillas y Alfredo López Austin.

TENGO LA IMPRESIÓN de que la primera vez que crucé palabra con Matos Moctezuma fue en el otoño de 1990, quizá en la Feria del Libro de Antropología e Historia y sin duda

en el Museo Nacional de Antropología. Él tenía años de ser reconocido como una figura pública, asociada no sólo a las excavaciones del Templo Mayor, en el corazón de la Ciudad de México, sino también a sus cotidianos y no por eso menos sorprendentes hallazgos.

Ya para entonces eran historia la larga barba de profeta y el suéter de Chiconcuac que solía usar en los comienzos de la excavación. Aquel otoño vestía saco de tweed y corbata de punto. En cambio seguía vigente el humor negro que en ocasiones se permitía, pues de él se sirvió para señalarme que ningún investigador había ocupado tantas jefaturas, direcciones y presidencias como las que a él, hasta ese entonces, le habían caído encima en un Instituto que acababa de llegar al medio siglo de existencia. Y enumeró: Departamento de Monumentos Prehispánicos, ENAH, Consejo de Arqueología, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Museo Nacional de Antropología, Museo del Templo Mayor, Proyecto del Templo Mayor. Pero en realidad, antes de esto habíamos compartido en silencio la última mesa en un coloquio en el Museo de Antropología de Xalapa, en 1989.

EL TEMPLO MAYOR es en la actualidad un área tan densa como lo es el Monte del Templo o Explanada de las Mezquitas en Jerusalén, por la naturaleza de sus propios vestigios y presencias, pero también por los muy diversos estratos que ahí

Foto > Archivo del autor

DIRECTORIO

**El Cultural**

[Suplemento de La Razón]

Twitter:  
@ElCulturalRazon

**Roberto Diego Ortega**

Director  
@sanquintin\_plus

CONSEJO EDITORIAL

**Julia Santibáñez**

Editora  
@JSantibanez00

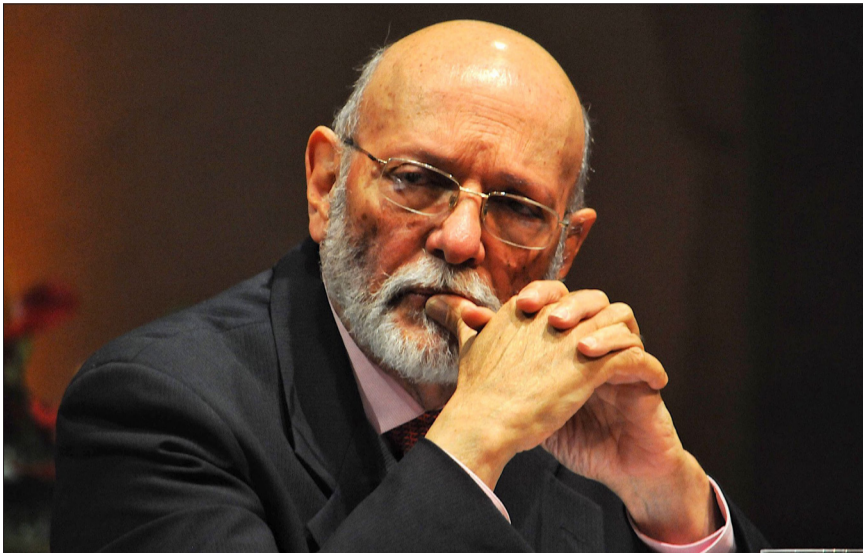
Facebook:  
@ElCulturalLaRazon

Carmen Boulosa • 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: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

Foto &gt; Cuartoscuro



Eduardo Matos Moctezuma (1940).

reúnen tanto la historia de la investigación arqueológica como sus disputas.

Matos Moctezuma logró aplicar en el Templo Mayor un criterio muy distinto al de la restauración, absteniéndose por completo de añadir a los edificios descubiertos las partes faltantes y limitándose, en cambio, a consolidar su fábrica, pues justo ésa era su convicción desde sus años como estudiante. Contra esta restauración en vano opuso sus informados argumentos en el Proyecto Teotihuacán, dirigido por Ignacio Bernal de 1962 a 1963, y a fin de consolidar un modelo integral e interdisciplinario ayudó en 1966 a organizar el Proyecto Cholula, de Miguel Messmacher, hasta que una comisión encabezada por Alfonso Caso lo canceló.

En las excavaciones del Proyecto Templo Mayor, Matos Moctezuma topó con los límites del enfoque marxista que le funcionó para graduarse — como arqueólogo, por la Secretaría de Educación Pública y maestro en Ciencias Antropológicas, por la Universidad Nacional Autónoma de México— con una tesis sobre *La revolución urbana en la Cuenca de México* (1965).

El riesgo de valorar los objetos por lo literal y no por su simbolismo específico lo hizo atender la expresión artística además de los temas y las fechas, así como adentrarse con renovado interés en el estudio del espacio sagrado de las ciudades, de los mitos y rituales. Y el Proyecto Templo Mayor permitió, al fin, poner en práctica una arqueología comprometida, como la llamó Matos Moctezuma en un ensayo que publicó en la entrega de julio de 1976 de la revista *Nueva Antropología*, esto es: atenta a sus propios objetivos como ciencia, respaldada por una investigación sólida y articulada con otras disciplinas y con suficientes recursos económicos para realizarla, con normas precisas de restauración monumental y con los medios de difusión indispensables para transmitir una visión no parcial sino integral de las sociedades pretéritas. De ahí que los vestigios del Templo Mayor y sus alrededores se transformaran con el tiempo en un punto de investigación, en un museo y un campus universitario.

El Templo Mayor y sus trabajos hicieron posible que Matos Moctezuma

transitara asimismo de la excavación arqueológica al estudio de las diversas corrientes de la arqueología en nuestro país y a la historia social de la misma disciplina. Se debía percibir enorme el hueco dejado por Salvador Toscano y Miguel Covarrubias, como también enorme era la presencia de Paul Westheim desde el final de los novecientos cincuenta, pero éste es otro episodio y deberá contarse en otro lugar.

El inclin por la historia en Matos Moctezuma cobró impulso en el desarrollo de una serie de conversaciones con Ignacio Bernal en torno a momentos, ideas y protagonistas en la construcción de la historia antigua de México. Se ha de reparar en que muy poco interés despierta la historia de la historia, aun la historia de la arqueología, entre quienes se ocupan profesionalmente del pasado. Debido a esta excentricidad, que hoy tal vez ya no sea vista como tal, Bernal puso manos a la obra para formar su *Historia de la arqueología en México*, a lo que Matos Moctezuma añadió su pro-

“MATOS MOCTEZUMA LOGRÓ APLICAR EN EL TEMPLO MAYOR UN CRITERIO MUY DISTINTO AL DE LA RESTAURACIÓN, ABSTENIÉNDOSE POR COMPLETO DE AÑADIR A LOS EDIFICIOS LAS PARTES FALTANTES”.



Brasero policromo del basamento del Templo Mayor.

pio interés sin dejarse de pensar como arqueólogo —al igual que Bernal.

DE LA SOGA DE LA HISTORIA, Matos Moctezuma empezó a atar una amplia variedad de estudios. En primer lugar se deben registrar los que provienen de sus primeros asedios al histórico predio que surgió repentinamente del golpe de una pica: *El Templo Mayor*, en compañía de Miguel León Portilla (1981), *El Templo Mayor de Tenochtitlán. Planos, cortes y perspectivas* (1982), *Vida y muerte en el Templo Mayor* (1986), *Los dioses que se negaron a morir: Arqueología y crónicas del Templo Mayor* (1987), *Ofrendas: Templo Mayor* (1988), *Arte del Templo Mayor: Escultura azteca* (1990), *El México de Moctezuma* (1991), en compañía de David Carrasco, *Las piedras negadas: De la Coatlicue al Templo Mayor* (1998) e incluso la memoria gráfica del *Proyecto Templo Mayor* (1998), por mencionar la producción que corresponde a los primeros veinte años de un trabajo que celebró sus primeros cuarenta en 2018.

De la misma sogá penden otras pesquisas, entre ellas la que el propio Matos Moctezuma y un amplio grupo de antropólogos e historiadores realizó en Ichcateopan, Guerrero, en torno a los presuntos restos de Cuauhtémoc (1980), y desde luego las dedicadas a *El Negrito Poeta mexicano y el dominicano: ¿Realidad o fantasía?* (1980), a Pedro Henríquez Ureña (1981) y a diversos aspectos de la cultura popular (1981). Mucho más cerca de la historia que de la antropología están las páginas de Matos Moctezuma sobre los aztecas y Teotihuacán, desde luego, pero sobre todo importa destacar aquí las investigaciones que redundaron en títulos como *Breve historia de la arqueología en México* (1992), *Descubridores del pasado en Mesoamérica* (2001) y *Arqueología del México antiguo* (2010), *Grandes hallazgos. De la muerte a la inmortalidad de la arqueología* (2013), además del recorrido que realizó con Ángeles González Gamio y Vicente Quirarte del paseo que da pie al clásico diálogo de Francisco Cervantes de Salazar y el cual, desde que lo tradujo al español Joaquín García Icazbalceca, se suele leer como una crónica urbana, en *México 1554-2012* (2013), y sus notas sobre las *Mentiras y verdades en la arqueología mexicana* (2018).

El pretérito no es menos misterioso que el porvenir y, como el ahora, está en cambio constante. Estas palabras son de José Emilio Pacheco y las escribió en 1993 pensando en aquellos libros de Matos Moctezuma en los que encontró nuevos conocimientos para nutrir su idea del tiempo, la historia, el lenguaje. La obra de Matos Moctezuma, en efecto, ilumina tiempos pasados de civilizaciones que adoptamos como propias, sin privarlas de uno solo de sus propios misterios, y refrenda desde luego —como sucede con cuanto lleva el deseo de transmitir experiencia— el movimiento perpetuo de un pasado que se reconoce individualmente como nuestro pasado, así como de lo que en colectividad se identifica como el secreto y la grandeza de la conciencia humana. ■

Fuente &gt; templomayor.inah.gob.mx

Fuente &gt; edwardhopper.net



El sol en una habitación vacía, óleo sobre tela, 1963.

*El objetivo del arte es "reproducir el mundo que me rodea a través del mundo que está dentro de mí; aprehender, narrar, recrear, moldear y reconstruir todo de forma personal y original". Éste era un credo de Edward Hopper, el artista neoyorquino que captó la soledad mediante luces y encuadres cuya sólida elocuencia volcaba al exterior el aislamiento intrínseco de sus personajes. A propósito de la retrospectiva que lo celebra en Nueva York, Naief Yehya analiza la singularidad de su trabajo plástico.*

## EDWARD HOPPER,

# VISIONARIO DE LA SOLEDAD

NAIEF YEHYA

@nyehya

Todos sabemos que Nueva York es una ciudad frenética, intensa y en transición permanente. Sin embargo, uno de sus grandes poetas visuales, Edward Hopper, la transformó en una especie de pueblo fantasma, habitado por hombres y mujeres meditados y solitarios. Sus visiones han sido determinantes para crear una identidad atmosférica *blasée* e impasible de la urbe, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX, y por consecuencia son un reflejo del malestar universal de la modernidad.

Es evidente que sus pinturas de calles desérticas tuvieron una poderosa resonancia en los meses más intensos de la pandemia. Era imposible ver la ciudad vacía, los bares desolados y los teatros abandonados sin recordar algunas de sus obras magistrales. De ahí que el Museo Whitney de Arte Estadunidense, que tiene una de las colecciones más vastas de la obra de este artista (más de 3,100 obras y un enorme archivo), ha inaugurado este otoño una gran muestra retrospectiva: *El Nueva York de Edward Hopper*,



Dos comediantes, óleo sobre tela, 1966.

que permanecerá hasta el 5 de marzo de 2023.

La curaduría incluye más de doscientas pinturas, grabados, acuarelas y dibujos (gran parte son propiedad del museo, pero también exhibe varias obras importantes de otras colecciones), junto con revistas, correspondencia, boletos de cine, fotografías y cuadernos para mostrar la relación

(paradójicamente contradictoria) de este artista con la ciudad en un periodo de modernización y crecimiento de la población.

**HOPPER NACIÓ EN NYACK**, Nueva York, el 22 de julio de 1882 y murió en Manhattan, en 1967, después de vivir casi sesenta años (desde 1913) en un departamento en el 3 Washington Square North, en Greenwich Village, al lado de su esposa Josephine *Jo* Nivinson, a quien conoció cuando ambos eran estudiantes de arte en 1905. Edward y *Jo* trabajaron hasta la muerte en estudios vecinos de ese mismo edificio; tuvieron una relación tan longeva como tensa y tormentosa.

Ella se encargaba de documentar el trabajo de su marido, archivar la obra, llevar diarios, proponerle ideas para desarrollar y como era muy celosa exigía ser su única modelo. Peleaban violentamente y pasaban temporadas ignorándose en silencio. Edward, como buen victoriano de su tiempo, era lacónico, inflexible, despreciaba el trabajo de su esposa y era incapaz de mostrar la menor gratitud.

Fuente &gt; sothebys.com

Él era un lector voraz de literatura, filosofía y poesía en francés e inglés. Pero particularmente era un hombre tímido, taciturno y solitario, como los personajes que pintó. Su mayor diversión eran el teatro y el cine, coleccionaba sus boletos con anotaciones de las sesiones a las que asistía. Los teatros y cines ocupan un lugar importante en su obra. Su pintura final, *Dos comediantes* (*Two Comedians*) muestra a dos personajes vestidos como arlequines en blanco (*Jo* y Edward, probablemente), agradeciendo y despidiéndose del público desde el escenario.

Hopper estudió con Robert Henri, a quien consideró su maestro más importante y quien le enseñó a dominar el lenguaje expresivo de las poses y los gestos, como apunta el crítico británico Peter Fuller en su espléndido ensayo "Edward Hopper: El asunto de la soledad", en 1981.<sup>1</sup> Vivió temporadas en París. Tenía un profundo conocimiento de la historia y tradición del arte modernista europeo, sin embargo se fue alejando de él. Sentía desprecio por Cézanne y poco interés por los sucesivos *ismos* del siglo XX. Desarrolló un estilo impresionista pero aparentemente, al intentar disolver el mundo físico en el puntillismo de los destellos y efectos de la luz, descubrió que en realidad le interesaba explorar "no sólo el cuerpo (y el mundo) como objetos de percepción, sino también elementos extraídos de los propios procesos de percepción", apunta Fuller.

En su último regreso de Francia, Hopper era cuarentón y se encontró con la dificultad de ganarse la vida como pintor. Considerando que sería más fácil vender grabados que pinturas, realizó una serie extraordinaria de aguafuertes que anticipan algunos temas, el manejo de la luz y su visión de la pintura. Pero se vio obligado a trabajar haciendo ilustraciones para revistas y anuncios. Nunca le gustó hacerlo y se negó a cederle más de tres días de la semana a esa labor alimenticia. En 1923, su entonces amiga Josephine, quien tenía ya algún reconocimiento y contactos, lo recomendó para ser incluido en una muestra colectiva del Museo Brooklyn, a la que ella había sido invitada. Esa exposición fue el trampolín para su éxito como pintor. *Jo* y Edward se casaron al año siguiente. Desde entonces él comenzó a ser reconocido, a exponer regularmente y a tener numerosos coleccionistas. El Museo de Arte Moderno de Nueva York le ofreció su primera retrospectiva en 1933.

**A PARTIR DE LOS AÑOS VEINTE**, Hopper encontró la manera de crear imágenes extraordinarias, cargadas de un poder narrativo que se debía a la relación de los personajes con los espacios físicos y la iluminación. La solidez de los espacios y la fluidez de la luz llegan a su punto climático con *El sol en una habitación vacía* (*Sun in an Empty Room*), de 1963, que parece ser la cúspide de esa búsqueda: una habitación únicamente poblada por los rayos del sol que entran por una ventana. La luz revela el interior en una íntima danza de sombras y claridad en los muros



*Girly Show*, óleo sobre lienzo, detalle, 1941.

y el piso. Hopper optó por pintar la vida moderna tratando de evadir las convenciones del *arte moderno*.

Así, inicialmente fue percibido como un realista neutral. Pero no hay nada neutral en su arte, cada cosa que integraba a sus pinturas estaba cargada de significados. Se mantuvo expresamente distante de grupos y de corrientes, aunque se definía como realista y llegó a *militar* por esa causa. De acuerdo con Gail Levin, una de las más importantes investigadoras de la vida y obra de Hopper y Josephine Nivinson,<sup>2</sup> el pintor se unió a principios de la década de los cincuenta a la junta editorial de la publicación *Reality*, que según *Jo* tenía por objetivo: "Preservar la existencia del realismo en el arte en contra de la usurpación

masiva de la abstracción por el MoMA, Whitney, y extendiéndose a través de ellos a la mayoría de las universidades, para aquellos que no podían evitar suscribirse al *dernier cri* de Europa".

En una declaración de principios para esa publicación, Hopper escribió en 1953: "El gran arte es la expresión exterior de una vida interior en el artista, y esta vida interior dará como resultado su visión personal del mundo". Llama la atención que en sus pinturas están ausentes la mayoría de las decoraciones, artefactos, novedades y productos que comenzaban a invadir el hogar en las primeras décadas del siglo XX. Se insinúan los lugares que ocupan esos enseres en los interiores domésticos, pero al no incluirlos enfatiza su poder en la imaginación.

“INICIALMENTE HOPPER FUE PERCIBIDO COMO UN REALISTA NEUTRAL. PERO NO HAY NADA NEUTRAL EN SU ARTE, CADA COSA QUE INTEGRABA A SUS PINTURAS ESTABA CARGADA DE SIGNIFICADOS. SE MANTUVO DISTANTE DE GRUPOS, AUNQUE SE DEFINÍA COMO REALISTA”.



*Tiempo de verano*, óleo sobre tela, 1943.



Habitación en Nueva York, óleo sobre tela, detalle, 1932.

“LA CIUDAD DE HOPPER ESTÁ HECHA DE CALLES SOLITARIAS, A VECES BRILLANTEMENTE ILUMINADAS, OTRAS VECES OSCURAS, SIEMPRE HABITADAS POR SERES SOLITARIOS, CONTEMPLATIVOS, PERDIDOS EN SÍ MISMOS, AUN CUANDO ESTÁN ACOMPAÑADOS”.

AUNQUE ALGUNA VEZ Hopper admitió que en el fondo era un impresionista, negaba que hubiera algo más en su pintura y se presentaba casi como un minimalista. Pero es claro que si fue un realista, también creó situaciones con tintes surrealistas y simbolistas, e incluso mostró atisbos de romanticismo. Siempre fue dueño de un estilo propio, simple, austero, despojado de decorados, frío y remoto; no obstante, eso no fue un obstáculo para construir imágenes fantásticas a partir de lo trivial, para hacer de lo cotidiano algo misterioso, extraordinario, siniestro e intimidante. De esa manera se convirtió en el poeta de la banalidad, como lo describió Peter Campbell.<sup>3</sup>

Si bien hay un hermetismo estoico en sus pinturas, también ofrece pistas para acceder a su interioridad, las que podemos intuir en gestos sencillos, posiciones y miradas de sus personajes al exterior del cuadro, las cuales están fuera de nuestro alcance y a la vez son cercanas a la experiencia universal del habitante de la urbe. Sus sujetos siempre son vistos clandestinamente, de ahí el inevitable voyerismo. No están conscientes de ser observados, de ser vulnerables en su abandono, de ahí que nos reconocemos en ellos aunque sean distantes, remotos e impenetrables. Son individuos que desconocemos del todo y a la vez son profundamente familiares. Sin embargo, no pertenecen a nuestro mundo ni nosotros al suyo.

El pintor retrata los tiempos muertos, las miradas en el vacío, las esperas. Se trata de instantes perdidos, al mismo tiempo eternos y precariamente transitorios,

en que los personajes existen en un tenue equilibrio con el espacio. Los protagonistas de sus pinturas aparecen en su mayoría como clases medias, con la excepción de unos pocos marginales como la desnudista de su *Girly Show*, de 1941. Destacan las parejas infelices, que no muestran ningún afecto ni tienen interacción alguna, incluso en piezas que parecen implicar escenas postcoito: sin contacto, ambos desconectados de su entorno —resulta difícil no pensar que son reflejos de la relación de Edward y Jo. Es una obra en general despojada de erotismo, incluso cuando presenta desnudos; quizá la excepción sea la mujer con el vestido transparente en *Tiempo de verano* (*Summertime*), de 1943, uno de los momentos en que su pintura sugiere el deseo.

LA CIUDAD DE HOPPER está hecha de calles solitarias, a veces brillantemente iluminadas, otras veces más bien oscuras, siempre habitadas por seres solitarios, aislados, contemplativos, perdidos en sí mismos aun cuando están acompañados. El asunto de la soledad, como comenzó a conocerse el estilo de Hopper, se convirtió en su gran tema. Sin embargo, él pensaba que los críticos exageraban y le daban demasiada importancia. Peter Fuller escribió que sus pinturas estaban “tan preocupadas por una cierta ‘estructura del sentimiento’ como por la topografía. Pero esa ‘estructura de sentimiento’ es ‘el asunto de la soledad’”. Es imposible no ver sus bares, cafés, cines, teatros y habitaciones como espacios de introspección. Dominios donde luces y sombras se apropian de las características espaciales y al reinventarlas cuentan una historia de arquitectura, desolación y melancolía. Sus imágenes son instantáneas que funcionan como paisajes existenciales y radiografías de la tristeza.

La suya es una ciudad de ventanas —sin cortinas ni persianas— que invitan a espiar la intimidad y permiten a los habitantes enajenados de esos espacios ver al exterior. Sin embargo, hay pocas puertas y las que vemos no están abiertas. Sus paisajes combinan la sobriedad y el ascetismo de ciertas visiones religiosas y místicas

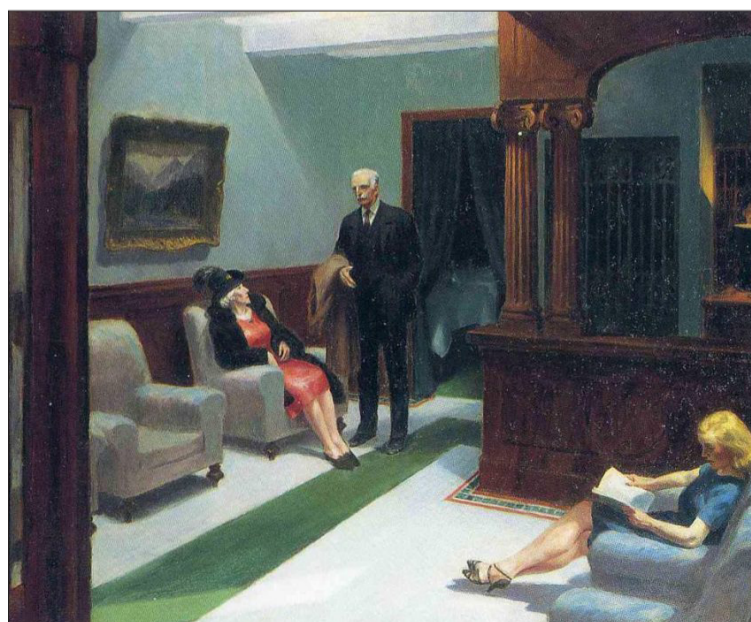
con la eficiencia de las imágenes de la ilustración y la publicidad; una combinación que recuerda las extrañas plazas de Giorgio de Chirico y anticipa el fotorrealismo de Robert Bechtle. Otras influencias incluyen desde Toulouse-Lautrec, Watteau y Degas hasta Gustave Caillebotte, un realista cercano a los impresionistas que trabajaba con escenas urbanas parisinas cargadas de nostalgia.

En su profunda modestia, los bares, las cafeterías, farmacias, habitaciones de hotel, oficinas y gasolineras adquieren una proporción cósmica, como si se tratara de templos o altares agnósticos, lugares para abandonarse a la angustia silenciosa y pasiva. *Ventanas nocturnas* (*Night Windows*), de 1928, por ejemplo, expresa la imposibilidad de alcanzar al otro, la percepción del vecino como alguien remoto. Hopper fue un gran admirador de la ciudad, estaba fascinado por su geometría, sus ritmos y sus ambientes; no obstante, lo más singular en su visión de Nueva York es que la muestra básicamente horizontal. En sus cuadros no aparece el vértigo vertical de los rascacielos que le tocó ver multiplicarse.

Él era un conservador que se oponía a los programas del *New Deal* de los años treinta, que entendía como “concesiones a la mediocridad”. Votó en contra de Franklin D. Roosevelt. Detestaba los cambios en una ciudad que siempre está cambiando. En particular trató de impedir que el Village de Manhattan fuera transformado por el desarrollo de cualquier manera. El sueño americano y los delirios de progreso urbano resultan ingenuos y distantes de la realidad interior humana. Le interesaba exhibir el costo emocional de la vida moderna, reflejado en habitaciones semivacías, comidas y tragos solitarios. De acuerdo con su amigo, el pintor y crítico francés Guy Pène du Bois, “hizo del puritano en él un purista y convirtió los rigores morales en precisiones estilísticas”.

A través de la aparente simpleza alcanza una delicada complejidad en términos de composición y atmósfera. John Updike escribió que “en sus pinturas parece estar al borde de contar una historia: en *Habitación en Nueva York* (*Room in New York*, 1932), *Lobby de hotel* (*Hotel Lobby*, 1943) o *Noche de verano* (*Summer Evening*, 1947), el telón se levanta en un cuadro intrigante”.<sup>4</sup> Podríamos incluso pensar que, como también señala Updike, sus escenas son en verdad escenografías “que nos hacen conscientes de nuestra calidad de espectadores y despiertan nuestra curiosidad sobre las acciones pasadas y futuras”.

ENBUENA MEDIDA, HOPPER trabajaba sus cuadros como si fueran encuadres, para lo que empleaba lo que hoy parecerían *storyboards*. Las escenas que retrata parecen espontáneas pero son el resultado de un largo proceso, de estudios y observaciones, de numerosos dibujos preparatorios, esbozos y *collages*, de recreaciones y falsificaciones, todo ello documentado escrupulosamente por Jo. Pero si



Lobby de hotel, óleo sobre tela, 1943.



Noctámbulos,  
óleo sobre  
tela, 1942.

Fuente > es.wikipedia.org

bien hacía un estudio minucioso de las formas y los elementos que incluía en sus pinturas, también se oponía a dar demasiados detalles, limitándose siempre a lo indispensable. Este trabajo metódico, exhaustivo, llegaba a paralizarlo —a veces *Jo* misma comenzaba los cuadros para motivarlo— y es una de las razones por las que producía poco, a veces dos o tres cuadros por año.

Dos de sus obras más conocidas y emblemáticas parecen resumir el estilo de Hopper: *Automat* (1927) y *Noctámbulos* (*Nighthawks*, 1942). En el primero, una mujer solitaria come en un restaurante, con su sombrero, un guante y su abrigo puesto, como si tuviera prisa y no le interesara la comida ni disfrutar sus alimentos. En la segunda, una pareja y un hombre beben café en una cafetería, nadie parece

hablar o sonreír. En ambos, las ventanas son la frontera con la negrura impenetrable de la noche; el local es una burbuja de luz artificial, impersonal e higiénica en medio de la nada.


Son reflexiones sobre la promesa y también la fragilidad del individualismo. En palabras del poeta Mark Strand, en su texto póstumo "Sobre Edward Hopper":

Cuando la gasolinera aparece en el lienzo en su forma final, ha dejado de ser sólo una gasolinera. Se ha *hopperizado*. Posee algo que nunca tuvo antes de que Hopper la viera como un posible tema para su pintura... ¿Y cómo caracterizar ese mundo, reconocible al instante, pero obstinadamente extraño, una mezcla de lo ordinario y lo siniestro?<sup>5</sup>

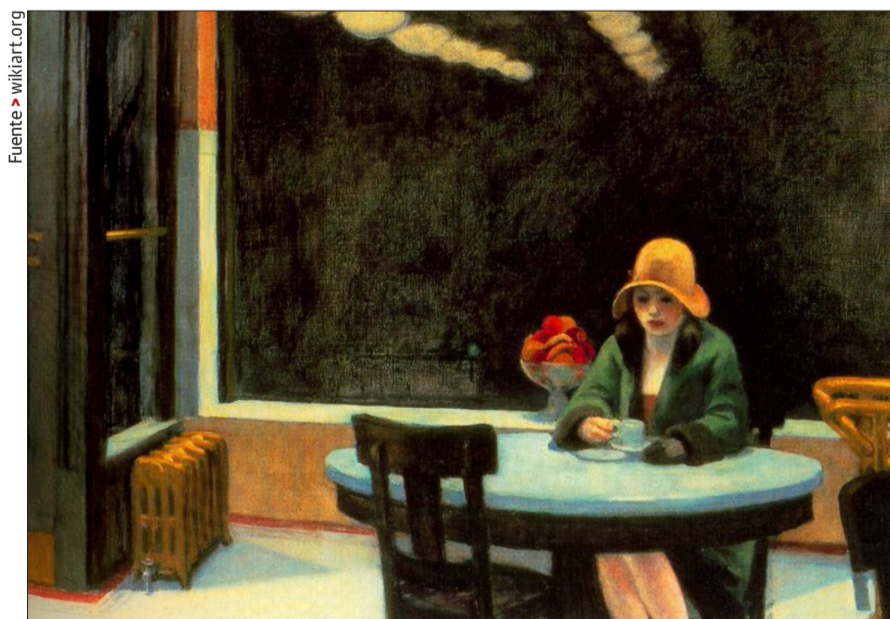
La relación de la obra de Hopper con el cine es estrecha y se mueve en ambas direcciones. Siempre fue un cinéfilo y desde sus inicios sintió la influencia de los ambientes de películas como *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), del cine expresionista alemán y del *film noir*. A su vez, Alfred Hitchcock se inspiró en su composición *Casa cerca de las vías* (*House by the Railroad*, 1925) para la casa de los Bates en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y en la escena de *Ventanas nocturnas* (*Night Windows*, 1928) para *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954).

También sus imágenes han significado una poderosa influencia para el cine mundial y en particular estadounidense. *Noctámbulos* se inspiró en un cuento de Hemingway y a su vez influyó la adaptación cinematográfica del relato *Los asesinos* (*The Killers*, Robert Siodmark, 1946). Además, ese cuadro fue recreado en *Dinero caído del cielo* (*Pennies from Heaven*, Herbert Ross, 1981), *El fin de la violencia* (*The End of Violence*, Wim Wenders, 1997) e incluso en un episodio de *Los Simpson*, entre muchos otros productos culturales.

LA MUESTRA DEL MUSEO WHITNEY es una oportunidad para enfocarse en la obra urbana de Hopper, en las peculiaridades con que concibe los espacios, la velocidad de la mirada que dirige a los interiores (que a menudo, se intuye, viene desde el tren elevado), así como las narrativas inquietantes y misteriosas que insinúan.

Pero lo más importante es reconocer el poder de permanencia de sus atmósferas de hastío y desilusión que han marcado el humor singular del desasosiego de las grandes ciudades y en particular de Nueva York en los siglos XX y XXI. 

“DOS DE SUS OBRAS MÁS CONOCIDAS PARECEN RESUMIR SU ESTILO: EN *AUTOMAT* (1927), UNA MUJER SOLITARIA COME EN UN RESTAURANTE, CON SU SOMBRERO, UN GUANTE Y SU ABRIGO PUESTO, COMO SI TUVIERA PRISA Y NO LE INTERESARA LA COMIDA NI DISFRUTAR SUS ALIMENTOS”.



Fuente > wikiart.org

*Automat*, óleo sobre tela, detalle, 1927.

#### NOTAS

<sup>1</sup> <http://www.laurencefuller.art/blog/2017/1/2/edward-hopper-the-loneliness-thing>

<sup>2</sup> <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v26/n12/gail-levin/mr-and-mrs-hopper>

<sup>3</sup> <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v03/n02/peter-campbell/the-loneliness-thing>

<sup>4</sup> <https://www.nybooks.com/articles/1995/08/10/hoppers-polluted-silence/>

<sup>5</sup> <https://www.nybooks.com/articles/2015/06/25/edward-hopper/>

Hizo de todo: fue boxeador, arriero, chofer y encantador de serpientes, cosechó naranjas, escribía poemas y le encantaba provocar. Nacido en Suiza y precursor del performance, huyó de Europa durante la Primera Guerra Mundial, para no ser reclutado; vino a México a trabajar, según él, en una mina de plata. Aquí estuvo esperando a Mina Loy, pintora, poeta y actriz inglesa, a quien había conocido en Nueva York y lo tenía loco de amor. A diario le escribía cartas desesperadas; aquí ofrecemos una muestra.

## CARTAS MEXICANAS

# DE ARTHUR CRAVAN

PRESENTACIÓN Y TRADUCCIÓN  
GUILLERMO DE LA MORA IRIGOYEN

Del poeta Arthur Cravan se saben unas cosas y se desconocen otras más. A 104 años de su desaparición, los rumores y las dudas forman parte de su legado. Se sabe que nació en Lausana, Suiza, en 1887. Que era sobrino de Oscar Wilde. Que publicó él solo una revista en París llamada *Maintenant*, donde se atrevió a burlarse de André Gide (la recopilación de los poemas, ensayos, crítica y crónica que ahí divulgó se encuentra en español, bajo el mismo título, en edición electrónica de El Olivo Azul).

Se sabe también que boxeo contra el campeón estadounidense de peso completo, Jack Johnson, en Barcelona. Que durante una conferencia en Nueva York hizo un *striptease* y terminó en la comisaría. Que le bajó la mujer a Marcel Duchamp (Mina Loy, poeta inglesa con quien se casó en México). Que vino a nuestro país para escapar del reclutamiento. Que impartió conferencias de Historia del Arte en el Colegio Militar. Que frecuentaba la Escuela de Cultura Física. Que desapareció en 1918 en aguas mexicanas.

**FUE UN HOMBRE DE ACCIÓN** mezclado con las vanguardias literarias de principios de siglo XX, que llevó una vida breve e intensa, marcada por

un final trágico. Arthur Cravan (Favien Avenarius Lloyd, de nacimiento) vino a México para pasar a la historia como el poeta aventurero, preconizador del *performance* que tanto acompañó a los surrealistas en décadas posteriores. Una figura que nos recuerda a Rimbaud y su viaje a Abisinia. Brillar y desaparecer. Poseedor de un físico imponente y sentido de la provocación, se convirtió en un fantasma, una leyenda.

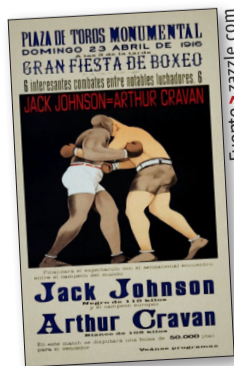
Una veta poco explorada de este personaje es su correspondencia, que evidencia un aspecto menos visible de su persona: la fragilidad. Mientras esperaba a Mina Loy en la Ciudad de México, Cravan le escribe frenéticamente, en ocasiones más de una vez al día, temiendo que no viniera a reunirse con él. También hay indicios de que Cravan no estaba solo en este país, sino con sus padres. Después del encuentro, Cravan y Loy pasaron un año en nuestra capital. De eso se sabe poco, más allá de que él daba clases de box y ella lavaba ajeno. Eran pobres. Luego Mina se embarcó a Buenos Aires en un barco-hospital japonés. Cravan no puede acompañarla por una razón que aún no me queda clara. Desaparece unos días después. Las cartas que le escribió son desgarradoras y ridículas, como es tan común en nuestra existencia. Aquí se puede constatar.

Nuevo Laredo, 18 diciembre, 1917  
Ángel mío:  
Estoy horriblemente deprimido y casi tengo vergüenza de mí mismo. ¿Soy demasiado cobarde o blando? No puedo siquiera responder. Hace un momento casi tuve que dejar la mesa del hotel para llorar. ¡Tengo la garganta cerrada! Pero no puedo llorar, los demás se darían cuenta. ¡Tienes que mantener tu promesa! Si me mientes, será el final de mi confianza en la vida, para siempre. No tengo derecho de dudar de tu palabra de honor, pues te respeto, pero en este momento rozo la locura. Escíbeme *inmediatamente* a esta dirección...

... Cuando me escribas, hazlo con cartas largas para consolarme. ¡Si pudieras ver mi cara ahora! No es el miedo a la vida, sino a la vida sin ti. No olvides que tú eres la única persona que tengo en el mundo...

22 de diciembre, 1917<sup>1</sup>

Mi adorada:  
Ya no agunto más. Me vuelvo loco de rabia y de impotencia. ¡Si supieras lo que pasa dentro de mí! Estoy perdidamente enamorado de ti. ¡Ah! Si uno pudiera morir llorando, como al abrirse las venas. ¡Qué dulce muerte! Si pudiera verte unos minutos...



Fuente > zazzie.com

Padezco de trances como los de un condenado a muerte y no puedo ordenar mis ideas. Pídele a Madame Meier que te preste la correspondencia entre Alfred de Musset y George Sand. Es mi historia, pero sin la traición.

... ¿Sabes que probablemente estaré obligado a regresar a España para llegar a Buenos Aires? Puedes imaginar los problemas que he tenido hasta ahora. Nunca tendré el dinero para hacer este viaje, pero sí lo haré, lo haré por ti... Corro de un lado al otro todo el día para obtener información. Te imaginarás lo desesperado que estaré si después de todos estos milagros y sacrificios no vienes a mi lado...

... Te escribo todos los días, pero mis cartas tardan en llegar y la censura las retrasa todavía más. Es horrible. ¡Si sufrieras lo que yo sufro, me amarías! Estoy llorando.

Tu Arthur

24 de diciembre, 1917

Mi palomita:  
Mañana será Navidad y tú no estarás aquí. Hoy creí volverme loco y no creas que estoy exagerando. Debí tomar el barco para América del Sur y no lo hice. No hubiera podido soportar el viaje, pues sería alejarme de ti. Tienes que venir conmigo o no respondo

por lo que haré... Deberías salir a mi encuentro al recibir esta carta. Además, mis padres no me dejarían salir de México...<sup>2</sup> He hecho un voto de castidad y no me costará más que dejar de fumar. Si no te vuelvo a ver, jamás besaré a una mujer de nuevo. Te lo juro, Mina. No me conoces de verdad, tuve momentos horribles, pero voy a cambiar. Perdóname, era un hombre y te juro que ahora soy un ángel.

Deja a tus hijos tu renta, aquí yo podré ganarme la vida. No vayas a Buenos Aires, creo que Argentina va a entrar en guerra.

... Si decides tomar el tren de improviso puedes escribirme a la Escuela de Cultura Física, para no despertar sospechas de mi madre...<sup>3</sup> No olvides decirme si vendrás y *cuándo*. Recuerda que lo prometiste... Mis cartas tardan en llegar al menos un mes y tú podrías estar aquí en cinco días. Esta idea me hace delirar. He adelgazado mucho y no duermo por las noches...

Besos y eternidad.

Navidad, 1917

Querida Mina:  
Te escribiré unas cuantas líneas en inglés y luego en francés, ya que seguramente domino este idioma un poco mejor. Me gustaría que pudieras leer



español, porque es la única lengua en la que realmente puedo expresar mis sentimientos.<sup>4</sup>

... Tienes que venir o yo iré a Nueva York, o me suicidaré. Estoy desesperado. Ayer, lloré durante dos horas y no sé qué va a pasar.

He olvidado decirte que te amo en mente y corazón. ¡Lo que quiere decir que te podría amar de cabellos blancos y arrugas! Tu bella inteligencia me hace mucha falta. ¡He sido castigado!... He cometido errores, he sido mil veces culpable, me pongo de rodillas. Rezo a Dios todas las noches para volver a encontrarte... Alguna vez me dijiste que yo he sido el único hombre que te ha dado la impresión de ser un dios. Ven conmigo si quieres probar al ángel. Ya no quiero volver a pecar. Odio todas las mentiras. Es cierto que no soy como los otros hombres, pero este año he sido como ellos. Ahora con sólo verlos sufro. Si crees en Dios debes venir. Si por alguna razón no respondes, te maldeciré, Mina, pues me habrás vaciado. ¿Sabes lo que es vaciar a un hombre? Es dejarlo sin genio. Tú también eres más que una mujer. Te pido perdón por todos mis insultos...

Hotel Juárez, 5a. Calle Tacuba 81, Ciudad de México.

Siempre puedes encontrarme aquí. Besos largos de una boca seca.

Arturo Cravan

26 de diciembre, 1917

Querida Mina:

... Estoy muy enfermo y no parece que vaya a mejorar. Espero tener noticias tuyas...

Debido a que ya no estoy con mi familia, te anoto aquí una dirección en la que podrás encontrarme: Arturo Cravan, 3D Tacuba 15, Escuela de Cultura Física Ugartechea. Ciudad de México.

27 de diciembre, 1917

Preciosa:

¿Dónde estás? ¿Qué haces? Daría lo que fuera con tal de verte coser, arcángel de la costura. Hoy me siento mejor. Fue repentino, he recobrado la esperanza...

Te va a gustar México y también mi país. A mi madre le encantará conocerte. Le hablo seguido de ti. Si no fuera por ella, estaría de vuelta en Nueva York. Aquí me dedico a la cultura física, los deportes despiertan interés e incluso hemos telegrafiado a [Jack] Johnson para que venga. Puedes escribirme a la Escuela de Cultura Física... Puedes tomar esta dirección como definitiva, pues no voy a casa de mis padres todos los días, mientras que aquí vengo a diario a hacer un poco de ejercicio.

Escríbeme inmensas cartas y no te burles mucho de mí. No lo olvides jamás. ¡Si supieras cuánto te amo!

... Sabes que he hecho un voto de castidad si no te vuelvo a ver. De seguro me juzgas incapaz de tal renuncia, pues me comporté como un monstruo en Nueva York. Pero percibo un cambio en mí.

Adiós, Mina mía, te asfixio con mi corazón.



Arthur Cravan (1887-1918) en 1908.

29 de diciembre, 1917

Mi único pensamiento:

... He arreglado mi vida de manera que pueda meditar, estudiar y trabajar por las mañanas y dar clases por la tarde. Volví a conquistar mi nobleza... Si te hice daño, te pido perdón de rodillas, no lo volveré a hacer, le hablo a tu cristiana interior. Estoy dispuesto a amarte toda la vida y sé lo que quiere decir toda la vida.

Aquí la vida es muy barata. Una habitación y tres comidas al día cuestan 75 centavos. Obviamente, nada es lujoso.

... He pensado en matarme si no vienes. Y pensar que pude haberme casado contigo. Te suplico que no te burles de mí...

Arthur

P. D. Envíame un mechón de tu pelo, o mejor todavía, ven a verme con toda tu cabellera.

30 de diciembre, 1917

Mina de mi alma:

No estoy mejor. Estuve a punto de no escribirte hoy. Soy como un hombre que se va a ahogar... Envíame un telegrama al menos con una carta de despedida y en cinco minutos ya estaré muerto.

... Te adoro, ángel de mi corazón. Te envío mis lágrimas.

30 de diciembre, 1917

Querida Mina:

... ¿Acaso me has telegrafiado? Hazlo pronto para que llegue a tiempo. Estoy muy mal. Moriré atrocemente sin recibir un poco de consuelo. ¡Ah, mi pobre corazón! He envejecido diez años. Te deseo un año feliz. ¿Has recibido mis cartas?...

Adiós, Adiós, Adiós.

A.

30 de diciembre, 1917

Mi bella y querida:

¿Vas a venir pronto? No estoy mejor y no mejoraré. Mi razón está por apagarse. Si te queda una gota de piedad, me vas a enviar un telegrama.

... Me he purificado enteramente. Si puedo vivir, pienso en convertirme en santo, pero no creo poder seguir viviendo.

... Casi no tengo fuerzas para escribir y si yo supiera que lo hago en vano, me suicidaría a los cinco minutos. Sólo pienso en el suicidio. No podrás entenderme de seguro, pues no te encuentras en una situación como la mía... Mira, Mina, te pido incluso que mientas. Me parece horrible el hecho de morir, e incluso si no vienes te pido que me des la ilusión. No podría soportar la verdad. No le tengo tanto miedo a la muerte como a la locura... Sólo hablo de mí, pero me identifico tanto contigo que es como hablar de ti. Mi maldición es que esta carta va a tardar al menos quince días en llegar. Envíame un telegrama, por el amor de Dios. He tenido una Navidad espantosa. Tendré un año nuevo condenado a muerte.

... Las comunicaciones son fáciles y a pesar de lo que dicen, no hay nada que temer aquí.

Escucha mis súplicas. *De profundis clamavi*.<sup>5</sup>

Tu pobre Faby y el Ángel de tu corazón.

31 de diciembre, 1917

Querida Mina:

Te escribo otra carta el día de hoy. Es la única energía que me queda. Podría escribirte durante horas y horas. Que la vida es horrible... Tengo mucho miedo de que sea el final... Morir del alma es mil veces peor que el cáncer. Estoy perdido... Adiós, Mina, piensa en todo lo que te he escrito en mis cartas. ¿Las recibes? Te escribo todos los días. Que tengas un feliz año. No trabajes demasiado. Descansa.

Adiós, adiós, adiós. La vida es horrible.

Arthur. ☑

## CINCO SUBRAYADOS

- Pronto habrá solamente artistas en la calle, pero será muy difícil encontrar a un hombre.
- La gloria es un escándalo.
- El poeta con el cabello más corto del mundo.
- Cuando se tiene la suerte de nacer bruto, hay que saber permanecer así.
- Que lo sepan de una vez por todas: no me quiero civilizar.

Fuente: *Maintenant*, gallica.bnf.fr  
Traducción: Guillermo de la Mora Irigoyen

### NOTA

<sup>1</sup> Esta y las siguientes cartas fueron enviadas desde la Ciudad de México (N. del T.).

<sup>2</sup> En ésta y la siguiente carta, Cravan hace entender que se encuentra con sus padres en la Ciudad de México. Sin embargo, Mina Loy no hace ninguna referencia a ello en sus textos posteriores (N. del T.).

<sup>3</sup> Otro indicador de que los padres de Cravan podría encontrarse allí. (N. del T.).

<sup>4</sup> En inglés en el original: *I shall write to you a few lines in English and then in French as I surely master this language a little bit better. I only wish you could read Spanish because only in that idiom I can really express my feelings.* (N. del T.).

<sup>5</sup> "Desde lo profundo te llamo". (N. del T.).

Desde hace décadas, la novela policiaca ha demostrado ser propensa a la repetición de fórmulas, situaciones, rutas y personajes encaminados a facilitar el esclarecimiento de sus intrigas. Desde luego, las soluciones que permite ese formato han derivado con frecuencia en la rutina. Sin embargo, no dejan de surgir propuestas narrativas que buscan trascender la comodidad de los moldes establecidos. Así ocurre con el libro reseñado en esta página.

# EL TESTIMONIO DE LOS OBJETOS

JORGE VÁZQUEZ ÁNGELES

En el mundo policiaco, los indicios dibujan un tenue rastro que podría conducir al responsable de un delito. Son las huellas que nos llevarán a la cueva de los ladrones. A pesar de su esencia volátil, un indicio, por más insignificante que parezca, tiene la capacidad de sembrar en la mente del lector de nota roja —o de novelas policiacas— un universo de posibilidades para aclarar las circunstancias de una muerte sospechosa.

**ESTO ES LO QUE OCURRE** en *Indicios de René*, la novela de Lourdes Laguarda. Sin embargo, no se trata de un relato típico en el que se aplica la vieja fórmula crimen-policía-resolución del caso, pues a lo largo de sus casi 180 páginas jamás aparece un detective. Toda la historia se sustenta en las “declaraciones”, el testimonio de los objetos que estuvieron cerca de René Narváez —un ingeniero mecánico que aspira a diseñar la montaña rusa más veloz y escalofriante del mundo— y de las personas de su círculo más cercano: Olivia Sámano, su pareja; Héctor Izeta, su amigo de toda la vida, y Alondra, la novia de este último.

Gracias a los indicios de la billetera, el broche, la manta, las tijeras, la almohada, la argolla o las mancuernillas, entre otros, nos enteramos de cuáles son las virtudes y los defectos del personaje, sus sueños y padecimientos, su manera de vivir y de pensar. A su vez, en vista de que los objetos carecen de un código moral o ético, no tienen ninguna razón para mentir o matizar sus declaraciones. Sin medias tintas dicen lo que saben, lo que vieron.

El primer objeto en comparecer es el reloj: por él sabemos que René, tras caer desde un puente peatonal, murió a las 5:04:03 de la mañana del 19 de enero de 2018. Redactado como un informe pericial, este comienzo frío —en el sentido de que parece arruinar el posible misterio— nos hace creer que las páginas que siguen serán, en el mejor de los casos, un panegírico. Si ya sabemos de su triste final, ¿qué datos e informaciones ofrecerán los demás objetos?

El estilo fragmentario y sin orden aparente obliga al lector a ir juntando

poco a poco las piezas de la historia, lo cual le permitirá comprender el carácter y la naturaleza de cada personaje. De esta manera saltaremos años en el tiempo y, gracias al testimonio de otros objetos, veremos a una Olivia más resignada por la muerte de su pareja, o sabremos que fue un 3 de marzo cuando René decidió, con Héctor como testigo, que en su vida adulta inventaría una montaña rusa. También asistiremos al momento justo cuando Narváez y Olivia se conocen en 1998, en un vagón del metro en la estación Bellas Artes.

Ya que ambos se consideran espíritus libres, al irse a vivir juntos establecen un acuerdo: la suya será una relación abierta, nada de ataduras ni juramentos de ilusa monogamia. A la manera de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, una de las condiciones a respetar es que, pase lo que pase, ambos están obligados a dormir en casa. La fidelidad no es soportar con estoicismo las ganas de poseer otro cuerpo, ni el amor tiene por qué ser una jaula de oro.

Este aspecto resulta fundamental en la trama. Es un incentivo para seguir leyendo por dos hechos incontrovertibles: convertidos en mirones, nos gusta saberlo todo de las conductas sexuales de los demás y, segundo, tenemos el deseo rara vez expresado de vivir una relación semejante.

Cuando René decide dejar de tomar la medicación de su tratamiento psiquiátrico, los conflictos suben de intensidad —el pastillero lo dice, no sin cierta nostalgia, al encontrarse inútil, arrumbado y vacío en un cajón. A pesar de sus estancias en una clínica (la fuente de la institución lo recuerda muy bien), él afirma que las pastillas le roban su identidad y que no desea

“GRACIAS A LOS INDICIOS DE LA BILLETERA, EL BROCHE Y LA MANTA NOS ENTERAMOS DE VIRTUDES Y DEFECTOS DEL PERSONAJE”.

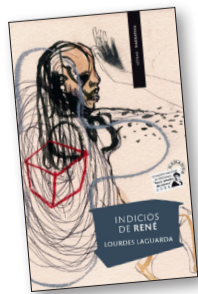
vivir con el piloto automático encendido. Además, a pesar de la supuesta madurez de la pareja, tras diecinueve años de relación le reclama a Olivia una de sus aventuras. Por otro lado, el diseño de la montaña rusa adquiere el rango de una obsesión que consume sus horas de sueño y descanso. Se ha transfigurado en un noctámbulo que busca imaginar cómo convertir el vértigo y la velocidad en un pasatiempo dominical que atraiga a las masas.

**LAS SALIDAS NOCTURNAS** serán su perdición, pues cuando la envidia y el deseo se combinan nada bueno puede pasar. La relación abierta pasará factura. En este punto de la historia, ya cerca del final, el conjunto cobra sentido: con todas las piezas en su lugar, por fin podemos apreciar la panorámica completa de la vida de René, recuperada sólo a partir de sus indicios.

Con este libro, Lourdes Laguarda no sólo ha ganado un premio nacional, sino que ha sabido contar de otra manera una historia que pudo haber sido, en el peor de los casos, una novela negra más en el catálogo. A medio camino entre la minificción y la viñeta, *Indicios de René* tiene la gran virtud de llenarnos la cabeza de conjeturas respecto de la suerte de su protagonista ausente y, en especial, de convertir al lector en otra presencia, un voyeurista que podrá enterarse de todo. De todo. **■**

Lourdes Laguarda, *Indicios de René*, Fondo Editorial Estado de México, 2022. (Primer lugar del Certamen Nacional de Literatura Laura Méndez de Cuenca en 2021).

**JORGE VÁZQUEZ ÁNGELES** (Ciudad de México, 1977) es arquitecto, narrador y editor. Ha publicado la novela *El jardín de las delicias* (Jus, 2010), así como reseñas y crónicas en diversos medios y suplementos culturales.



**"LA GENTE DICE** que no puedes acabar con tus problemas bebiendo, yo digo que no estás bebiendo lo suficiente". Tal es la filosofía de Frank Gallagher, un moderno Marmeládov del South Side de Chicago que consagró su existencia a satisfacer su alcoholismo mercenario.

Nació el nueve de enero de 2011. El día que se transmitió el primer episodio de *Shameless*. Y así como ocurrió en *Los Simpson*, que Homero acabó por ganarle el protagonismo a Bart, Frank terminó por robarse la serie. Padre de seis hijos, hombre roto, abandonado por su esposa y alérgico al trabajo, su misión en la vida fue engañar al sistema. Y vaya si lo consiguió. No una, ni dos, ni tres veces. Cientos de ocasiones.

Detrás de un enorme egoísmo como el suyo —sólo así se puede alimentar un hedonismo de proporciones inconmensurables—, se parapeta la figura del outsider definitivo. El rebelde que decide no entrarle al juego de la sociedad. Aquél que crea sus propias reglas. Y las de Frank fueron que no existía regla alguna. No tuvo escrúpulos para vender el semen de su hijo Carl, ni para intentar vender a uno de sus nietos, la descendencia de Carl, a una pareja de millonarios que no podían procrear. Todo con el afán de conseguir dinero para seguir embriagándose.

**EL MAYOR VICIO DE FRANK** fue el alcohol. Pero además era un rosario de adicciones. Marihuana, opiáceos, painkillers, heroína. Todo un metodista. Jamás dio un paso atrás. Jamás renegó de sí mismo y sus aficiones. Lo que no le impidió pasar por clínicas de rehabilitación (contra su voluntad), la cárcel y un trasplante de hígado. Era esa clase de borracho mítico que empieza una parranda en una cantina y acaba en otro estado. O país. Como ocurrió en uno de los capítulos. Cuando despierta en Ciudad Juárez. O como cuando por error acaba en Canadá, pero como no tiene pasaporte, qué le va a importar tener identificación alguna, no puede volver a Estados Unidos. Para hacerlo debe cruzar la frontera escondido en una casa rodante.

También fue un erotómano. Y a lo largo de once temporadas tuvo affairs con muchísimas mujeres. Locas como él. Desesperadas. Adictas. Borders. Especímenes del white trash que abundaban en los sitios que frecuentaba. Pero también damas de clase, como corresponde a un maldito perro afortunado como él. Una de ellas fue Sheila. Interpretada por la enorme Joan Cusack, quien obtuvo un Primetime Emmy Awards por su actuación. Y hablando de



cinemablind.com

**"FRANK TERMINÓ POR ROBARSE LA SERIE. SU MISIÓN EN LA VIDA FUE ENGAÑAR AL SISTEMA".**

premios. El más nominado de la serie fue William H. Macy, el encargado de encarnar a Frank Gallagher. Un papel que lo ha marcado de por vida. Así como James Gandolfini después de *Los Soprano* siempre fue Tony, Macy siempre será Frank Gallagher.

La contraparte fue su hija mayor, Fiona. Quien asumió el papel de madre sustituta para sus hermanos menores. Protagonizada por el cuerazo que es Emmy Rossum, quien a la menor provocación enseñaba las tetas, generó el primer gancho de audiencia para la serie. Tuvo sus grandes momentos, pero a partir de la sexta temporada su personaje se estancó y se fue a finales de la novena. Su partida resultó positiva y las temporadas diez y once tuvieron un repunte de genialidad.

**LA SERIE TUVO ALTAS Y BAJAS.** Incluidos todos los personajes. Menos Frank. Que capítulo tras capítulo no hizo sino incrementar su leyenda con enseñanzas para sobrevivir en la pobreza. Sólo existe un personaje más extremo, que haya vivido más al límite que Frank, y ése es Ozzy Osbourne. El año pasado Frank se le adelantó al Príncipe de las Tinieblas en un final a lo *Big Lebowski*. Luego de ser diagnosticado con demencia por abuso de alcohol, se metió una macrodosis de heroína por la vena y murió en un hospital. Agregándole más oscuridad a esta comedia negrísima. Su fantasma se elevó por los aires y dejó como testamento una frase inmortal: "Siempre viví como quise". Cerrando la posibilidad para siempre de una doceava temporada.

Además de un pedote profesional, Frank Gallagher fue un pensador nato. Hace falta un libro con sus mejores citas. Y ahora que están de moda los spin-offs, nada sería mejor que uno sobre la adolescencia de Frank. Sin William H. Macy no sería lo mismo, pero a todos sus fanáticos nos encantaría conocer esos años salvajes. El origen de la senda del perdedor.

Un brindis por él. Larga vida a Frank Gallagher. Salud. 🍷

## EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por  
**CARLOS VELÁZQUEZ**  
@Charfornication

GALLAGHER:  
PADRE,  
MAESTRO,  
MENTOR

**MI VIDA ES UN JUEGO.** Sonó el timbre. En mi cama, en medio de la oscuridad insoportable y del silencio hueco de la madrugada, intentaba inútilmente conciliar el sueño. Pensaba en las musarañas, en dónde había guardado mi diario íntimo, buscaba figuras en los pliegues de la almohada, imaginé mil escenarios imposibles. Ding, dong, sonó de nuevo. Abrí la puerta. Era el vampiro que llevaba años esperando. Cada noche, me ponía un negligé de seda transparente, perfume de amapolas silvestres y dejaba una copa de sangre fresca en la ventana para atraerlo. Sabía que, según la leyenda, esa criatura no podía ingresar a casa sin mi invitación. Me escondí detrás de las cortinas y miré hacia afuera. Nosferatu se colaba entre el aire espeso, frío, envuelto en sombras ominosas. Alcancé a ver su figura delgada, de alta estatura, con una capa negra y ondulante. El tono de la piel era muy pálido, labios púrpuras, pelo espeso, las manos terminaban en uñas largas y puntiagudas.

**TENÍA EL DESEO DE SER VAMPIRIZADA** y seducirlo, alimentarlo de mi líquido sanguíneo, de no reprimir más mis instintos orales, primitivos y salvajes. Le rogué al siniestro visitante por la eternidad de mi cuerpo y de mi alma. Lo guié hasta mi recámara, tenía cubiertos los espejos, lo introduje a un ataúd doble de cedro que sería nuestro lecho nupcial. Le ofrecí mi cuello virgen para que me absorbiera la sangre ansiosa, me sobrevino un profundo espasmo de placer desconocido. Me volví inmortal.



Cortesía de la autora

**"DESDE ENTONCES SOY JOVEN PARA SIEMPRE, MI PIEL SE MANTIENE BLANCA Y TERSA".**

Esto ocurrió hace muchísimo tiempo. Desde entonces soy joven para siempre, mi piel se mantiene blanca y tersa, los ojos rojos, brillantes y curiosos no se apagan. Insaciable, cazo efebos para no morir jamás. Realizada y condenada, deambulo por los cuatro vientos, te busco por montañas y ciudades, sobre llanuras y pueblos escondidos.

**TE ENCONTRÉ EN LA LUNA LLENA** de este octubre. No me habías invocado pero sabía que me estabas esperando. Te daré la vida perpetua, seremos siempre amantes en perenne idilio. Aún duermes en la hora del crepúsculo sanguíneo, con un beso te despierto a una nueva condición del ser. Mis colmillos son navajas, los clavo en tu yugular, circula en mí toda tu sangre que bebo con sed maldita. Pides más. Desciendo por tu cuerpo y te muerdo en la arteria de la ingle. Penetro por los umbrales de tu piel, cruzamos juntos las fronteras de lo inexplicable, por los siglos de los siglos.

\* Voy de mar en peor. 🍷

## OJOS DE PERRA AZUL

Por  
**KARLA ZÁRATE**  
@espia\_rosa

VAMPIRESA

## REDES NEURALES

Por  
**JESÚS  
RAMÍREZ-BERMÚDEZ**  
@JRBneurosiq

PENSAMIENTO  
Y LENGUAJE

“EL PENSAMIENTO  
VERBAL –SEGÚN  
VIGOTSKI Y PIAGET–,  
CORRESPONDE A  
LA APARICIÓN  
DEL DISCURSO  
EGOCÉNTRICO,  
ALREDEDOR DE  
LOS TRES AÑOS”.

• Hay alguna forma de pensamiento más allá de las palabras? En torno a esta pregunta rectora se ha desarrollado una discusión intensa, con puntos de vista que provienen de los campos de la filosofía, la antropología, la mitología, la historia de las religiones, la literatura, el budismo Zen, la psiquiatría, el psicoanálisis, la psicología del desarrollo y, en fin, las neurociencias.

El abordaje del pensamiento como tema científico ha suscitado debates y desconciertos. En su libro *Neuropsychiatry, Neuropsychology and Clinical Neuroscience*, el científico Rhawn Joseph revisa el desarrollo del cerebro para explicar la evolución del pensamiento durante la más temprana infancia, hasta llegar a la interiorización del discurso, que significaría un momento crucial en la génesis de ese *monólogo interior* que James Joyce exploró en la narrativa.

En síntesis, la exposición del Dr. Joseph afirma que, al pensar, un individuo puede utilizar imágenes visuales, musicales, olfatorias, táctiles, y también emociones. Pero el pensamiento generalmente es un discurso privado, que puede *escuchar* sólo uno mismo. Al pensar, el sujeto organiza información, con el objetivo de entenderse mejor a sí mismo. Pero actúa a la vez como audiencia y orador. ¿Quién le explica a quién? El sujeto tiene la necesidad de explicarse cosas, recordar y decirse ideas a sí mismo, en voz alta o en silencio. ¿Por qué necesitamos explicarnos las cosas a nosotros mismos?

**LA HIPÓTESIS DE JOSEPH** nos dice que el pensamiento suele funcionar como un medio para interpretar señales neurobiológicas generadas en estructuras cerebrales no-lingüísticas, a fin de que el organismo en su conjunto –la persona– pueda ganar entendimiento en virtud de la actividad de las regiones lingüísticas del cerebro, que lo enlazan con el mundo de la cultura y las relaciones humanas.

¿Cómo es la maduración del sistema nervioso durante los primeros años de vida? ¿Qué implicaciones tiene esto para el desarrollo del pensamiento? En el recién nacido, los estudios de metabolismo cerebral han mostrado niveles elevados de actividad en el tallo encefálico, con bajos niveles de actividad en la corteza cerebral, la cual comienza a activarse en mayor grado hasta el primer año de edad. ¿Cómo es el lenguaje del lactante a los tres o cuatro meses? Sólo emite vocalizaciones de naturaleza emocional y melódica. El tono de los balbuceos transmite malestar o bienestar, y comunica a la madre estados que protegen o amenazan al lactante.

El deseo de expresarse a través del llanto, la canción o el habla, requiere al parecer de la corteza del cíngulo anterior, y los impulsos nerviosos del cíngulo son procesados por el hemisferio derecho, ulteriormente, para generar la variación melódica de los balbuceos. El balbuceo del lactante es un recurso fascinante para el oído adulto, tan simple y enigmático como el canto de los animales. A la cualidad melódica del discurso que se corresponde con los estados emocionales se le conoce como prosodia. Cuando un paciente adulto tiene una lesión en el hemisferio derecho puede manifestar un estado de disprosodia, o sea que puede perder la melodía de la voz y quedar condenado a la comunicación monótona. A veces la lesión provoca amusia, es decir, una incapacidad para expresar o interpretar sonidos musicales. La musicalidad de la voz humana tiene una estrecha relación con la actividad del hemisferio derecho. El doctor Enrique De Font-Reaulx ha narrado el caso de una paciente que no podía hablar al salir de su cirugía cerebral por una lesión del hemisferio izquierdo, pero podía cantar.

Las vocalizaciones se transforman mediante procesos de imitación y asumen gradualmente características secuenciales, es decir, se fragmentan en unidades ordenadas dentro de la dimensión temporal. Durante la formación de sílabas, el balbuceo musical y emocional del lactante

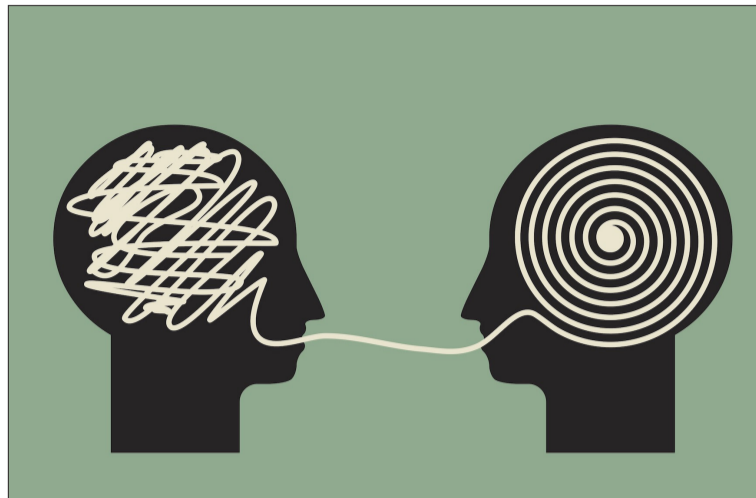


Ilustración > Igor Kisselev / Shutterstock.com

adquiere puntuación, segmentación, secuenciación; aparecen las vocales y las consonantes. Estos cambios del desarrollo coinciden con el desarrollo plástico de las estructuras del lenguaje ubicadas en el hemisferio izquierdo, es decir, de las áreas de Broca y Wernicke, y sus interconexiones. El lenguaje adquiere las características que impone el hemisferio izquierdo: es gramatical, temporal y secuencial.

**DE ACUERDO CON LAS TESIS** de Lev Vigotski y Jean Piaget, el pensamiento verbal suele presentarse durante una tercera etapa en el desarrollo del lenguaje: corresponde a la aparición del discurso egocéntrico, alrededor de los tres años de vida. Se trata de una forma de discurso verbal dirigido a uno mismo, un monólogo en el cual los niños hablan consigo mismos, comentan y explican su juego, generalmente después de realizarlo.

Para realizar esto, el niño ha tenido que integrar su experiencia del mundo mediante esquemas sensoriales y motores, que unifican acciones diversas y pueden considerarse *conceptos prácticos*. Después, con la aparición del lenguaje, ha tenido que traducir todo lo que sabía en esquemas, para acomodarlo en el mundo de los conceptos. El hecho sorprendente es que comenzará a explicar también sus propios actos. Así aparece el discurso egocéntrico, este curioso monólogo que un sujeto establece consigo mismo cuando aprende a pensar en palabras.

El discurso egocéntrico primero está exteriorizado y ocurre solamente tras la acción. Esto puede deberse a que la parte del cerebro que trabaja con palabras (el hemisferio izquierdo) no tiene, en principio, acceso directo al plan conductual o a la motivación subyacente, que podría ser generada, a su vez, por estructuras prelingüísticas o no-lingüísticas, como el hemisferio derecho o el giro del cíngulo. La comunicación entre los hemisferios derecho e izquierdo es pobre a los tres años y limitada a los cinco, debido a que la maduración de la estructura que conecta los hemisferios (el cuerpo calloso) es muy lenta.

Al inicio, el niño dibuja una imagen y después la explica. Cuando crece, pinta y explica la imagen de manera simultánea. Al final, anunciará primero lo que va a pintar y luego realizará la imagen. Conforme el cuerpo calloso madura, el hemisferio izquierdo recibe señales biológicas más rápidamente; el niño que las recibe de manera interna es capaz de decir lo que va a hacer, sin tener que hacerlo primero para poder decirlo.

Tras su aparición y elaboración iniciales, el discurso egocéntrico empieza a internalizarse, y se hace cada vez más encubierto conforme el niño crece. La internalización puede estar influida por la presión social constante durante la infancia, que nos demanda callar o esperar nuestro turno si decimos algo inapropiado mientras los adultos hacen uso de la palabra. Al asimilar el discurso egocéntrico, el niño ha aprendido a pensar en los términos de una organización temporal y secuencial: ha generado el pensamiento verbal. Y este discurso privado mantiene su función original: la comunicación con uno mismo. ■