

LETRAS

Letrullas

LETRONES

PRINCIPIOS EN DEFENSA DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

LA COMUNIDAD judía de Dinamarca logró sobrevivir a la ocupación nazi, a diferencia del resto de los países ocupados, por la voluntad de los ciudadanos daneses de proteger a sus vecinos de la bestia parda. En la memoria de la humanidad está grabado el gesto del rey danés con la estrella de David bordada en la solapa. Triste resulta ahora la soledad de los daneses ante las melifluas declaraciones de los líderes europeos más conspicuos pidiendo respeto a credos religiosos y defendiendo la libertad de expresión con los labios apretados y la boca chica. Si hay algo podrido, otra vez, no es en Dinamarca.

Si un musulmán con vecindad legal en aquel país nórdico se sintió ofendido por las caricaturas de Mahoma en el diario *Jyllands-Posten*, tiene el derecho legal de protestar y que sean los tribunales competentes los que juzguen. Casualmente, no existe ni una sola protesta de este tipo. Todo lo que vino después fue una clara manipulación política, no religiosa, de los líderes musulmanes europeos, y luego, dentro del vasto y plural mundo musulmán, de la minúscula minoría fanática. Frente a ellos, el mensaje debe ser claro: la cultura de la libertad no va a



Miniatura persa del siglo XVI.

ceder ni un ápice.

Ridículo, de tan obvio, resulta ahora tener que defender el derecho a la caricatura de ideas políticas, religiosas y sociales; de personajes de carne y hueso y de etéreos profetas. Por si esto fuera poco, Daniel Engber en *Slate* o Amir Taheri en el *Wall Street Journal* han argumentado cómo no sólo el Corán no prohíbe expresamente la representación de Mahoma, sino que a lo largo de los siglos y dentro de culturas distintas, se ha pintado con frecuencia la imagen del profeta. Entre ellas hemos escogido una miniatura persa del siglo XVI, con los profetas del islam Jesús y Mahoma cabalgando juntos, el primero sobre un burro y el segundo sobre un camello.

—RICARDO CAYUELA GALLY

POLÍTICA HUMOR ISLÁMICO

Los cartones que acompañan a muchos diarios en Occidente son un vehículo peculiar de crítica social y política. Su medio específico es el humor: la exageración en el trazo, el sarcasmo; en fin, la caricaturización de colectividades y personajes públicos, de sus modos de actuar, de gobernar, y de sus símbolos e ideologías. Está en la naturaleza de estos cartones herir susceptibilidades, autoestimas y prejuicios, a través de la risa, y en el sentido común y responsabilidad del “cartonista” no caer en la injuria, la procacidad, o en terrenos francamente ilegales en muchos países occidentales, como la incitación a la violencia. A su vez, las caricaturas exigen del lector humor, tolerancia a la crítica y la capacidad de participar en debates públicos sobre los temas que recogen.

Gracias al escándalo y la violencia que se han desatado a partir de la publicación de una serie de caricaturas sobre Mahoma en un diario danés, esos cartones han dado la vuelta al mundo. En Occidente, han generado un alud de comentarios que pueden encasillarse en dos grandes grupos: algunos piensan que esa caricaturas son, de hecho, una ofensa a los valores religiosos de los musulmanes y que la libertad de expresión debe respetar, sin excepción, esos valores, pertenezcan a

quien pertenezcan. Otros, creen que la libertad de expresión debe tener como único límite el que marca la ley y que aún las creencias religiosas pueden —y deben— ser sometidas a la crítica. Yo estoy de acuerdo con los abogados de la libertad de expresión dentro de las fronteras legales. Si nos propusiéramos evadir todos los valores y las muchas susceptibilidades —y prejuicios— de cada grupo religioso, atravesaríamos rápidamente la tenue frontera que separa a la responsabilidad de la autocensura; la crítica y la tolerancia entrarían en estado de coma y los temas “vedados” se encadenarían hasta formar un rosario de silencios que sacaría del debate público cuestiones fundamentales para las sociedades modernas. Basta pensar lo que sucedería en países con mayoría católica: todo aquello relacionado con el control natal, la prevención del sida, la situación de la mujer, y el divorcio, se convertiría en un asunto intocable.

La otra cara del debate, la reacción de grupos fundamentalistas en el mundo islámico, tiene especial importancia a la luz del triunfo electoral de partidos radicales que no tienen nada de democráticos, y de la pregunta central que se han planteado muchos estudiosos de los países musulmanes: ¿son compatibles la democracia y el islam? La respuesta a los cartones daneses prueba, una vez más, que la separación de la política y la religión es imposible en un estado islámico; que no existe siquiera un terreno fértil para que las libertades que son derechos fundamentales en una democracia puedan enraizar y que sus ciudadanos pueden tomar la justicia en sus manos frente a un agravio real o imaginado, y recurrir a la violencia.

Para empezar, bajo la sombra de la *sharia*, la crítica a través del humor es impensable. El Ayatollah Jomeini, el arquitecto de la República Islámica iraní, país que ha tomado hábilmente el liderazgo de las protestas recientes frente a esta última ofensa cósmica del Gran Satán estadounidense y sus aliados daneses —y que financian con sus petrodólares a grupos como Hizballah en Líbano o al grupo palestino Hamás— pronunció

el siguiente y significativo dictum: “Allah no creó al hombre para que se divirtiera. El propósito de la creación fue poner a la humanidad a prueba mediante las oraciones y el pecado...” En el islam no hay lugar para chistes, no hay humor”. Sin duda. Basta considerar la respuesta de los ayatollahs iraníes, herederos del adusto Jomeini, para comprobar que el humor es un bien inexistente en la República Islámica iraní y asociados. Han convocado a sus caricaturistas (en caso de que los haya) para que dibujen cartones sobre el Holocausto.

Pero en una democracia regida por la ley islámica, también la crítica “seria”, y el debate público y no violento, estarían condenados a muerte. Aun suponiendo que la violencia provocada por los cartones daneses tuviera que ver con su contenido, es muy difícil descartar de un plumazo como ofensivo o falso el mensaje de esas caricaturas. Buenas o malas, todas contienen una sola crítica: muchos grupos han recurrido a la violencia y al terrorismo en nombre de Mahoma. ¿Y no es eso lo que han hecho los radicales islámicos en Nueva York, Madrid, Londres e Israel? ¿No es eso lo que predica Bin Laden y lo que practican Hizballah, Hamas y la Jihad islámica?

La violencia con que han respondido los quemaembajadas en todos los confines del mundo islámico —incluyendo tristemente a Turquía, la única democracia musulmana— ha convertido a los cartones daneses en una *self-fulfilling prophecy*: en la mejor validación de su crítica. En una democracia, los ciudadanos que ven o sienten violados sus derechos, recurren a la protección de la ley. En una democracia islámica, sacan la pistola. Ali Jameini, el hombre del poder en Teherán, que como muchos otros mullahs ha legitimado los ataques recientes contra ciudadanos, representaciones diplomáticas y productos daneses, resumió así su fe en la violencia: “Sólo un sincero extremista revolucionario puede matar porque ama al hombre, (y) lograr la paz a través de la violencia: liberar al hombre esclavizándolo...” Nada más hay que sumar-

le armas nucleares a esta “democracia” para ponerse a temblar.

- ISABEL TURRENT

HOMENAJE UNA Y DOS GRACIAS DE JUAN SORIANO

“Fui a la escuela hasta el sexto año...”, me dijo Juan, pero hablaba de Sófocles, de Góngora de Eliot no como quien ha pasado por ellos sino como quien los ha hecho parte de sí, siempre con una inteligencia dúctil y a ras del suelo: “Mi madre me decía muchas cosas que después yo leí en Séneca.”

Juan me contaba que el primer libro sobre arte moderno que leyó fue *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna, cuando era adolescente. Aunque conoció muy bien ese libro, escrito en los años veinte y dedicado a las vanguardias europeas, decía no haber sido influido por él... excepto por un capítulo dedicado a Charles Chaplin que Gómez de la Serna insertó, inopinadamente, justo entre el dadaísmo y el surrealismo, con un movimiento llamado el *charlotismo*, del que a la letra dice:

El *charlotismo* es algo así como el baile de un hombre solo en medio de las vanidades y las fiestas engoladas del mundo. Con ese baile ha conseguido hacer un hombre solo una revolución de gran tribuno, una revolución que comienza ahora a ser interpretada y que se reanudará y seguirá su obra en los cuadros de un nuevo pintor...

No, no tendría por qué ser Juan ese pintor anunciado. Pero él se declaraba influido por Chaplin, mas no por los pintores vanguardistas. Rasgos de la gracia de Charlot, de su infantilismo, rebeldía, burla, inteligencia, distracción y ternura eran reconocibles en el humor de quien prefería empujar la carambola de la antiolemonidad ante la andanada de los reconocimientos. El año pasado,



Juan Soriano, 1920-2006

FOTO: AFP

cuando el gobierno de Francia le otorgó la Legión de Honor en grado de Oficial, me dijo con su cara de lagarto y una carcajada: “Creo que los engañé.” Era la gracia de un hombre por momentos tímido que sabía esquivar el mérito propio sin falsa modestia. “Niño permanente” lo llamó Octavio Paz, mientras que resuena otra vez Gómez de la Serna sobre Chaplin: “Charlot es el gran niño mañoso de la humanidad, el niño que se retrasa en los hombres, el niño embarazoso que vuelve a surgir en las fiestas de la vida, en los bautizos, en los bailes, entre el público de las cenas”. Y sí que son inolvidables las cenas con Juan. De esa habilidad para inundar el mundo de risa con verdades sencillas, hay una forma de alegría que él supo adoptar públicamente y que hoy, a su muerte, es un legado que debemos agradecerle, pues él y Marek Keller orientaron en el corazón de la vida de México un reconocimiento y aceptación a la pareja homosexual desde finales de los años setenta, en tiempos en que el rechazo era y es común, y las uniones no son aún reconocidas civilmente. Pero como a Juan no le interesaba el qué dirán ni los méritos propios, una vez me dijo: “Si en Shakespeare la Reina de la Noche se

enamora de un burro y en las comedias griegas se enchufan por delante y por detrás, ¿a qué estamos jugando?, ¿qué el sexo no es así?, ¿qué puedes hacer que espante tanto a la gente si a todos se le ocurren las mismas cosas?” Sí, Juan, pero no es gracia menor haber compartido abiertamente con tantos amigos y desconocidos la felicidad de tu vida en pareja. Y esta vez no nos engañaste.

- JAIME MORENO VILLARREAL

RUIDO EN EL NOMBRE DE RULFO

La obra de Juan Rulfo consta de poco menos de medio millón de palabras. Varios millones más se han escrito sobre ellas. En fechas últimas millones más se han arrojado a la prensa, incluso con dolo. Se exalta el laconismo de Rulfo pero se practica poco.

Rulfo murió hace veinte años, el 7 de enero de 1986. Su trascendencia quedó asegurada tiempo antes, con la publicación de la colección de relatos *El llano en llamas*, en 1953, pero sobre todo con la de *Pedro Páramo*, su segunda y última obra, en 1955. *Pedro Páramo* fue discutida por algunos pero resultó deslumbrante para muchos más. La generación del *boom* le rindió homenaje. Autores sin relación estética con Rulfo, como Borges o Grass, consideraron su novela a la altura de las de Faulkner, Conrad, Flaubert. Hay más ejemplos de entusiasmo que omito. No pretendo que la página sea infinita.

Como todo estilista de valor, Rulfo ha sobrevivido a sus divulgadores, discípulos e imitadores. Sus frases siguen vigentes no como “radiografía del alma mexicana”, asunto discutible y en todo caso secundario, sino como magistrales artificios. Inútil pretender una demolición de Rulfo, nos guste o no, formemos o no parte de la fila de quienes aspiran a lerstrar los pies de su estatua. Negarlo le sería despojar de un brazo, gratuita y lerdamente, a las letras mexicanas. Una actitud tan autoritaria y

perniciosa como pretender imponerlo como tótem y modelo indiscutible de lenguaje, temáticas y procedimientos.

Existe un culto, o varios, en honor a Rulfo. El primero, el más comprensible, es el de quienes disfrutaron los asomos a los resechos parajes de sus páginas. Hay un rulfianismo que preconiza un universo complejo, que reconoce una visión inédita de su tierra natal tanto como lecturas clásicas, escandinavas y centro europeas y celebra astucias narrativas. El otro es quizá menos admirable. Lo degrada a mero acomodador de refranes provincianos, a organizador de tradiciones polvorientas, a calzador de guaraches pretéritos. Sin embargo, la polémica no se he centrado en la estética. No: Rulfo ha vuelto a los encabezados periodísticos por la vía del escándalo.

Sus herederos y la Fundación que lleva su nombre reclamaron en diciembre pasado a la Universidad de Guadalajara, organizadora principal del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, que le retire el nombre del autor, bajo el argumento de que el galardón ha sido “copado por un grupo” más o menos malévolo, integrado por “personajes” que han “minimizado” y “ninguneado” a Rulfo y hasta “insultado” su legado, según se repite en los medios.

La familia posee el derecho indiscutible de opinar o, dado el caso, de mostrarse contraria a las políticas de la institución que otorga el premio, pero habría que discutir hasta dónde los herederos de sangre de un autor pueden aspirar a eruirse como árbitros intelectuales de la manera en que debe entenderse su legado (en ese sentido, Julio Ortega ha enviado una carta a la viuda de Rulfo, doña Clara Aparicio, solicitándole que dé marcha atrás a la decisión del rompimiento).

Pero el fondo de la discusión va, o debería ir, en otro sentido. Porque las acusaciones han salpicado a los últimos dos premiados, Juan Goytisolo y Tomás Segovia, y al menos a uno de los jurados, el crítico Christopher Domínguez Michael de manera poco reflexiva.

Se han citado las tibias declaraciones sobre Rulfo del primero y forzado las del segundo como pruebas de cargo. En una carta enviada por la Fundación a la Universidad de Guadalajara (*Milenio*, 14-II-2006) se arremete además contra una reseña de tres biografías de Rulfo firmada por Domínguez Michael (*Letras Libres*, mayo de 2004, fecha anterior a su elección como jurado del premio) y se declara que: “El grupo de políticos-escriutores al que se adscribe Domínguez se esfuerza [...] por crear en México un contexto adecuado para disminuir la obra de Rulfo”. Los elogios que prodiga Domínguez a la prosa rulfiana resultan, en apariencia, menos importantes que sus críticas (citadas, en realidad, de una biografía de Reina Roffé) “al entorno de Rulfo” encarnado en la Fundación.

La respuesta de ese entorno es repudiar la “filiación” de Domínguez Michael al grupo *Vuelta*, fundado por Octavio Paz, a quien se reputa como Némesis de Rulfo (“Octavio Paz [...] encabezó un proyecto excluyente de la cultura [...] El grupo *Vuelta*, con su revista, ningunó a Juan Rulfo [...] El premio Cervantes no se le dio según dicen algunos por culpa de Paz”, proclamó el reputado autor sayulense Germán Pintor, organizador del primer premio Juan Rulfo, al reportero Mariño González de *Milenio*).

Se entendería mejor la indignación si Goytisolo, Segovia o Domínguez Michael hubieran incurrido en abiertas injurias contra Rulfo. Lo que quizá se comprende menos es que se les acuse, en el fondo, de no ser sus incondicionales, de no suscribir plena y apasionadamente una versión ortodoxa del rulfianismo, como si una de las cláusulas para juzgar o recibir el premio fuese —o tuviera que ser— la beatitud acrítica, como si sólo los abiertos porristas (que suelen ser, de entrada, el peor tipo de escritores) tuvieran derecho a participar en él y Rulfo fuera, además, una estatua, un ser más allá de toda mirada que no implique la genuflexión previa. Esa intolerancia se hace extensiva a Elena Poniatowska y a Juan Ascencio (autor de una emotiva “biografía no autori-

zada”), pese a la cercana amistad que los unió durante años con el autor de *Pedro Páramo*. A Poniatowska, sintomáticamente, la Fundación le echa en cara ser autora “de algún libro elogioso sobre Octavio Paz” (*Milenio*, *idem*).

Nada pierde la obra de Rulfo o su memoria con el escándalo ni con la posible desaparición del premio que llevó su nombre. Perderá, quizá, la difusión de su obra. Y perdemos los espectadores, pues acabamos contemplando un espectáculo de tenebras heredadas, el lodoso revuelco de las presuntas enemistades entre Rulfo y Paz en lugar de la discusión estética, intelectual y, si se quiere, humana de ambos.

¿No oyes ladrar los perros? Rulfo, por fortuna, sigue llamándonos al silencio.

- ANTONIO ORTUÑO

PREMIOS VILLARRUTIA 2005

En el poeta David Huerta, un indudable, ha recaído el Premio Xavier Villaurrutia 2005. Con su fallo, el jurado viene a resarcir una omisión flagrante y a ratificar el alto nivel que, con ilustres y contadas excepciones, ha mantenido este importante galardón a lo largo de sus cincuenta años. Como sucedió en los casos de Efraín Huerta, José Revueltas, Ernesto Mejía Sánchez y Jaime Sabines, esta vez se ha querido reconocer algo más que la calidad de un libro reciente: el premio es para una trayectoria de casi cuarenta años. En este periodo el poeta ha dado a la imprenta una docena de títulos, entre los cuales al menos dos o tres han tenido una particular relevancia en el panorama de nuestra lírica. Sin embargo, para cubrir las exigencias de la convocatoria el jurado consideró también la reedición, a principios del año pasado, de uno de los libros decisivos en la copiosa bibliografía del autor: *Versión*.

David Huerta es poeta, ensayista, editor y periodista cultural. A estas actividades hay que sumar otras dos

que el autor de *Incurable* ejerce con pareja asiduidad: las de conferencista y maestro de diversos cursos y talleres literarios. Ambas se han convertido para él en una especie de apostolado al que dedica la mayor parte de su tiempo y sus afanes. Con los años, los temas que prefiere abordar se tornan más y más restringidos: el Siglo de Oro español (con Góngora como figura ejemplar), Cervantes, Gorostiza, Martín Luis Guzmán, Neruda. Su curiosidad omnívora, convienen sus discípulos, le permite relacionar todos estos asuntos con las más amplias generalidades y las minucias más insólitas. Como conductor de talleres, Huerta se ha ocupado de compartir con las nuevas promociones de poetas su amplio conocimiento de la poesía en nuestra lengua, así como su singular manera de pensar y vivir la poesía.

Pero David Huerta es, ante todo, el autor de una obra poética que se distingue por su originalidad y por su apuesta radical. A los títulos mencionados hay que añadir al menos otros siete: *Cuaderno de noviembre*, *Huellas del civilizado*, *Historia*, *Los objetos están más cerca de lo que aparentan*, *La sombra de los perros*, *La música de lo que pasa* y *El azul en la flama*. Entre las muchas pruebas de la vitalidad de este notable acervo, no es la menor el manifiesto interés con el que los poetas más jóvenes lo frecuentan, así como el renovado apetito con el que sus lectores de siempre aguardamos la aparición de un nuevo libro suyo.

Esto último no constituye la norma en un medio donde, muy a menudo, los poetas se aferran a los asuntos y el estilo que les han ganado algún reconocimiento. Fiel a la vocación de riesgo y el hambre de invención que mostró desde sus trabajos iniciales, David Huerta ha exhibido una rara aptitud para mudar de aires sin desertar de sus preocupaciones esenciales. En *Historia*, acaso su mejor libro, el autor ensaya la más radical de sus renovaciones, en la medida en que se plantea ensanchar la superficie de lo humano, estrechar su cercanía con los asuntos de la tribu. “La curación es el mundo”, afirma en un título ulterior,

La sombra de los perros.

Aparejado a éste, ocurre otro cambio que atañe al formato de sus poemas: los versos, antes extensos, se tornan breves, acaso para acotar esa marcada tendencia al ensimismamiento que caracteriza sus trabajos anteriores. Pero sería un error ver en tales metamorfosis un intento de simplificar el discurso. Se sabe del apego huertiano a la divisa de Lezama: "Sólo lo difícil es estimulante". Con los años, la expresión del poeta se ha vuelto más compleja y se ha enriquecido con materias cada vez más heterogéneas, que vienen de la biología, la narrativa, la filosofía, la retórica, la semiología, el derecho, el deporte o la cábala.

Al hablar de dos momentos distintos en la poesía de David Huerta, no se pretende aludir a una obra escindida. Entre las cualidades que le otorgan a su trabajo la unidad de fondo que caracteriza a las obras importantes, destaca esa pasmosa simultaneidad de cerebro y corazón que es posible apreciar en todos sus poemas. A esto hay que agregar, como elemento de cohesión entre una etapa y otra, su inclinación a cantar y referir historias. Armando Oviedo ha dicho que David Huerta asume la tentación de la historia. Sobra aclarar que no se trata de la Historia con mayúscula; se trata, en cambio, del gusto por recrear esos pequeños actos que, sumados, hacen el día a día.

A partir de una palabra y no de un tema, Huerta retoma sus experiencias y las transforma en "provincias mentales". Dicha palabra suele operar como línea melódica y genésica, es decir, como el punto de partida de esa conversación inacabada y derivante que sus poemas proponen. Aquello que solemos llamar "lo cotidiano" es, para David Huerta, el territorio de las epifanías. Todo el trabajo que demanda la escritura de un poema (ese forjar el lenguaje, laminarlo, torturarlo) no persigue, en su caso, la perfección sino, como quería Gorostiza, devolverle al mundo su transparencia.

En *El azul en la flama*, uno de sus libros más recientes, el autor reflexiona sobre la gestación del poema y, al hacerlo, posa su mirada poliédrica en el otro

lado de las cosas, en su envés revelador y multiforme. Se trata de acercarse al oxígeno que alimenta la llama, el mismo que acompaña las palabras que salen de la boca. En manos de David Huerta el premio Villaurrutia vuelve a poner en primer plano, digámoslo con una frase del poeta, "la dimensión neumática de la poesía".

- EDUARDO HURTADO

CIUDADES UNA POSTAL

Para Juan Puig

Sí, Juanito, como te indicara tu rara e infalible erudición, el pasado de Nueva York es apenas una película delgada y esa, obsesionada con el futuro, pero esa breve, flaca, como es, no puede menos que ser interesante, porque todo pasado de un modo u otro es interesante: hasta nuestros domésticos y fragmentarios recuerdos tienen fuerza y misterio.

Dicen que había dos ciudades, Boston y Nueva York. En Boston se desarrolló la aristocracia, la singular nobleza que ha podido crecer en este país democrático hasta el vicio, y en N.Y. se desarrollaron los hombres de negocios, los empresarios, industriales, comerciantes. Desde luego N.Y. se hizo pronto más brillante, impetuosa y vital que Boston que acusó rápidamente la palidez y raquitismo parasitario de la nobleza echa a un lado a la hora de gobernar la nación.

Vivo en un mundo brillante, recién lavado, los colores han cobrado nueva vitalidad. El blanco es la pureza misma, no el blancuzco amarillento y huesudo de antes; el amarillo huevo, por su parte, es más yema que nunca y tiene inconfundible personalidad, es ganso, se con-tonea; el rojo heráldico, brioso, color musculoso, atlético, colérico a veces; en el negro no acaba la profundidad, es un pozo denso como el pasado de una mujer gángster, pero el más brillante de todos es ese color que cobra el cielo cuando acaba de ponerse el sol, un azul

cabalmente vivo, azul rey, se llama al tono, y con razón.

Estas modestas visiones, al alcance de cualquiera, por otra parte, las debo a la doctora Leticia Arroyo que hizo caer el velo con que las cataratas pacientemente cubrieron mis ojos y repristinó —nunca se uso mejor esta inquieta palabra— mi mirada. La doctora Arroyo da consulta en las mañanas en la Clínica de la Luz del Conde de la Valenciana, uno de los grandes lugares dostoyevskianos de la ciudad de México, donde la gente de pocos recursos se agolpa para recibir ayuda. Dije se agolpa, pero en verdad pese a la concurrencia de grandes masas depauperadas y dolientes, todo está cumplidamente organizado en un orden estricto. Esta benemérita institución se alza cerca del Monumento a la Revolución y quien no la ha visto en repleta actividad mucho me temo que no sabe bien en qué país habita.

A los dos días de estar en N.Y. ya había visitado a mis amigos colombianos, con quienes montaré una obra de teatro; ya había ido al cine y ya había pasado a saludar a Muñoz Molina, de cálida cordialidad y rápida inteligencia, rara mezcla ¿verdad, Juanito?, al Cervantes de N.Y., que dirige.

La película valió la pena. Se llama extrañamente *Sin destino*, cuando el desdichado protagonista tenía uno y bien cierto: ser trasladado al torturadero de Buchenwald. Es, creo, la mejor película que he visto sobre el Holocausto. Su director es el famoso fotógrafo húngaro Lajos Koltai y, claro, la película está delicadamente fotografiada en sepias, y eso establece contraste con lo pavoroso e inhumano del tema: como en la tragedia ática, el verso más sutil y elegante es usado para hablar de las más turbias y abismales tribulaciones (uno de los propósitos de la tragedia es justamente ennoblecer la desgracia). El guión es del premio Nobel Imre Kertész, basado en su novela semi autobiográfica del mismo título. Una sola crítica le hago a la película: el corazón de la novela de Kertész, tal como la recuerdo, es que está narrada por un niño, así las atrocidades se reflejan en la ingenua y crista-

lina mente del niño, lo que, de alguna manera, vela y acrecienta el horror. En la película este procedimiento no se alcanza del todo y vemos al infortunado niño, por decirlo así, desde fuera y el arte de Kertész pierde eficacia. (Que haya visto, sólo en *Qué verde era mi valle* de John Ford se logra un drama a través de los ojos de un niño.)

Pero, bueno, no cabe más en la postal. Un abrazo, saludos de Guita, y nos vemos en México.

- HUGO HIRIART

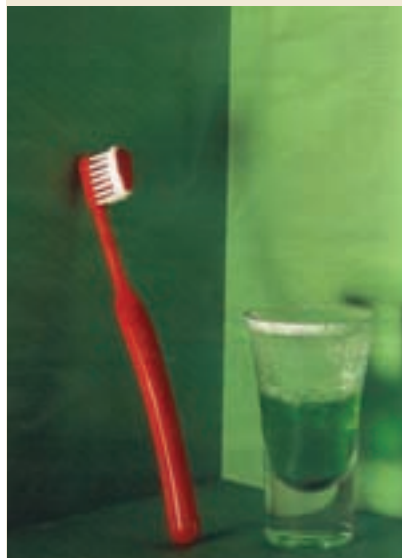
ALCOHOLES ABSENTA: EL HADA VERDE

En el siglo XVIII el médico francés Pierre Ordinaire se exilió en Suiza, donde se dedicó a sanar enfermos y a fabricar pócimas curativas como el “elixir de *absinthe*”, basado en una hierba conocida como ajenjo o *artemisia*.

Cuenta la leyenda que, a su muerte, Ordinaire legó la receta a su gobernanta y ésta luego a dos señoritas de apellido Henriod, quienes la explotaron comercialmente. En 1797, las Henriod vendieron la receta a un tal Dubied, que montó la primera fábrica de absenta junto con su yerno Henri-Louis Pernod. La novedad fue que el elixir pasó a venderse en las licorerías, a modo de digestivo, con tal éxito que el yerno se emancipó y fundó la destilería Pernod Fils.

Desde la antigüedad el ajenjo había sido empleado con fines médicos. Un papiro egipcio lo menciona por sus virtudes. Hipócrates lo recomendaba contra la ictericia y Galeno contra la malaria. En griego *absinthium* quiere decir “carente de dulzor”. En francés, *avaler l'absinthe* significa soportar algo doloroso con estoicismo. Los campeones en las antiguas Olimpiadas debían beber una bebida con ajenjo para que, al tiempo que paladeaban el éxito, no olvidaran las pasadas amarguras.

Los pocos historiadores del ajenjo afirman que tanto la guerra franco-prusiana (1870-1871) como la franco-argelina



Ajenjo: ¿tres veces al día?

(1844-1847) contribuyeron a la difusión de la bebida. A su regreso, los combatientes siguieron bebiendo *absinthe*. Los cafés de los bulevares de París empezaron a servirlo y la burguesía, que admiraba a las tropas, decidió probarlo también.

El apogeo ocurrió entre 1880 y 1914. En 1910 se bebían en Francia 36 millones de litros de absenta anuales. Las cinco de la tarde pasó a ser “la hora de la *fé verte*” (hada verde). A fines del siglo XIX había unos doscientos fabricantes de ajenjo. Muchos afiches *art nouveau* dan cuenta de la competencia: Sarah Bernhardt hizo publicidad para el Terminus, el presidente Carnot prestó su imagen para otra marca. Y hasta hubo un ingenioso bodeguero que lanzó el ajenjo “Le Mème” (El mismo). “Otro ajenjo”, pedía el cliente. “¿El mismo?”, preguntaba el camarero y a menudo acababa sirviendo “Le Mème”.

El rito que implicaba la absenta contribuyó acaso a su popularidad: se servía una medida; se colocaba sobre el vaso una cuchara perforada; se ponía allí un terrón de azúcar; se vertía agua helada a través del colador. Claro que había otras costumbres: beberlo puro, mezclarlo con vino, añadir limón o pimienta. Toulouse-Lautrec inventó un ajenjo con coñac llamado “Terremoto”.

Una plaga redujo en 1875 la producción de los viñedos franceses. Al ver cuánto aumentaba el precio del alco-

hol de vino, necesario para el licor, los productores de ajenjo optaron por usar alcohol industrial. La calidad se abarató menos que el precio. Las ventas treparon hasta poner en jaque el liderazgo del vino.

Hacia 1890 “el vaso verde simbolizaba anarquía o rechazo a las normas” (Barnaby Conrad, *History in a Bottle*). La bebida era estimada por la bohemia “decadente” como afrodisíaco y fuente de inspiración. Entre los bebedores estaban Edgar Poe, Jack London, August Strindberg y Oscar Wilde, para quien un vaso de ajenjo era “poético como una puesta de sol”.

Charles Cros llegó a beber veinte vasos diarios, mientras desarrollaba el telégrafo y el primer fonógrafo. Paul Verlaine empezó a beber ajenjo en compañía de Arthur Rimbaud. Alfred Jarry sólo lo consumía puro y se paseaba en bicicleta pintado de verde. Vincent van Gogh fue iniciado al parecer por Paul Gauguin; cuando su muerte, en 1890 y atribuida al *absinthe*, ya se había acuñado la palabra *absintheur* y se discutía sobre la venta libre.

Los rumores de prohibición no hicieron sino acrecentar el atractivo de la absenta. De “hada verde” pasó a hablarse de “peligro” o “demonio” verde. En 1859, un tal doctor Motet había concluido que el ajenjo provocaba crisis epilépticas. En 1892 el doctor Ott observó “espasmos y temblores”.

Es creencia que el eclipse del *absinthe* comenzó en 1901, cuando un rayo cayó en la fábrica Pernod y ésta ardió por cinco días. La anécdota vale por su simbolismo (en ruso, *absinthe* se dice “chernobyl”) pero la cruzada había arrancado antes, con los primeros films Pathé y con los “dramas antialcohólicos”, en los teatros a partir de 1880.

El bebedor de absenta, cuadro de Edouard Manet, data de 1859; *la Bebedora de absenta* de Picasso, de 1901. Entre ambos se dio la masiva incorporación de las mujeres a las filas del ajenjo. Nada irritaba tanto a los prohibicionistas.

La excéntrica conducta de los “artistas *absintheurs*” no bastó para la prohibición. Unos hechos policiales fueron más

determinantes. En Suiza, país natal de la bebida, el granjero Jean Lanfray fue acusado en 1905 de matar a su mujer y su hijo. Trascendió que bebía cinco litros diarios de vino, más dos vasos de absinta. La prensa destacó esto último y habló del “crimen del ajenjo”. Y ya se habían recolectado unas ochenta mil firmas exigiendo la prohibición cuando un bebedor compulsivo de *absinthe* mató a su esposa, en Ginebra. Esto impulsó otro petitorio: 35 mil firmas más.

El ajenjo fue oficialmente prohibido en Suiza en 1907. La medida fue imitada en Italia, Estados Unidos, Holanda y Bélgica. En Francia siguió permitido por un tiempo (especula Marie-Claude Delahaye en *Histoire de la Fée Verte*) debido a fuertes intereses: la bebida aportaba millones en concepto de impuestos.

En 1900, la Academia de Medicina de Francia condenó las bebidas con esencias vegetales, absenta incluida. “*Absintismo* y alcoholismo fueron confundidos adrede”, dice Delahaye. Cuando la guerra del 14, los detractores dieron con el argumento faltante: el *absinthe* debilitaba a las tropas, “erosionando la defensa nacional”; el *absinthe* era “antipatriótico”.

La prohibición fue sancionada en 1915, al tiempo que Alemania atacaba Argonne. Los fabricantes de ajenjo guardaron un silencio extraño; pronto trascendió el rumor de una suculenta indemnización.

En 1917 se publicó una solicitud: “La victoria sobre Alemania debe ir acompañada de la victoria contra el alcohol”. Para 1920, la máxima graduación tolerada en Francia era de 30. En 1922 se autorizaron los aperitivos de hasta 40: anís del oso, *berger*, *tomysette*. La tolerancia fue elevada a 45 en 1938, y Ricard lanzó el “pastís marsellés”. De los sucedáneos, ninguno gozó de la fama del Pernod; pero su filiación con el *absinthe* es, según los expertos, apenas sentimental.

“La absenta vuelve a conseguirse en Gran Bretaña tras 80 años”, tituló *The Guardian* en 1998. El *Daily Telegraph* lo confirmó: “No está prohibido y no

tenemos pruebas de que alguna vez lo haya estado”.

Desde entonces diversos medios anuncian el renacimiento de la bebida. Se la vuelve a fabricar y a beber. También se le rinde tributo: desde 1991 Delahaye edita una revista trimestral dedicada a la *fée verte*; y en 1984 inauguró el “Museo del *absinthe*” en Auvers-sur-Oise, donde yacen Vincent y Theo van Gogh.

Los defensores del *absinthe* no ocultan que su hondo anhelo es la legalización. Saben que la empresa es ardua (en los ochenta, unos políticos franceses intentaron un tibio lobby) pero citan a Aleister Crowley en *The Green Goddess*: “El prohibicionista es alguien sin carácter moral, ya que no concibe a un hombre capaz de resistir las tentaciones”. —

— EDUARDO BERTI

ANIVERSARIO ¿MOZART?

John Berger observó alguna vez que, al ser Picasso quien es, cada mala interpretación de su obra no hace más que oscurecer el entendimiento contemporáneo del arte en general. Lo mismo podría decirse de todos los artistas que importan. Pero justamente porque importan es casi imposible no caer en la tentación de decir algo, lo que sea, sobre ellos. El propio Berger usó lo dicho como una justificación para “sumar unos cuantos cientos más a los millones de palabras a través de cuya red él logra siempre escapar”. Parece una manera interesante de medir la importancia de un artista: según su capacidad para escapar; porque la red no puede sino crecer. Berger habla en 1954 y, en efecto, pone en claro algunas cosas, sobre todo para sus contemporáneos (que tenían bastantes problemas para descifrar el arte que les tocaba ver). Pero ¿acaso hemos terminado de entender a Picasso? Mucho me temo que el arte subsiste en gran medida por lo nublado de nuestra visión.

Hace unos días me encontré con

una nota en el diario *The Guardian* que prometía lo siguiente: *Britons' ignorance of classical music exposed*. Y así lo hacía al publicar los resultados de un amplio sondeo según el cual, por ejemplo, sólo un 46.7% de los encuestados sabía que Sir Edward Elgar era inglés. Pobre Elgar, ni en su casa lo conocen. Pero ¿a

¿a Wolfgang Amadeus Mozart?! He aquí la trampa de una encuesta así: la pregunta consistía en identificar al autor de *Las bodas de Figaro*. Cerca de un 75% falló por completo. ¿Esto querría decir que Mozart ha caído en desgracia? Lejos de eso, gracias a un sondeo accidental que consiste en “estar ahí” cada vez que un celular reproduce de modo grosero el último movimiento de la Sonata para piano en la mayor, *KV 331* (o sea, el Rondó “alla turca”), puedo asegurar que sigue siendo el más célebre de los compositores clásicos. Incluso a pesar de lo oscuro que sea nuestro entendimiento sobre su arte, y el Arte. La encuesta no nos dice cuántos de entre ese 75% han oído algo del *Figaro*, quizá sin saberlo. Yo diría que todos. Así de absurda, o misteriosa si lo prefieren, es la fama. Pero a veces atina: Mozart es quien es, a pesar de los británicos (no quiero imaginar los resultados que arrojaría una encuesta similar en nuestro país).

En el prefacio a la edición bilingüe —italiano y alemán— del libreto de *Las bodas de Figaro*, publicada en Viena en 1786, Lorenzo Da Ponte expresa su deseo de “ofrecer un género de espectáculo casi nuevo a un público de gusto refinado y de juicioso entendimiento”. Esta declaración podría, en realidad, aplicarse a toda la música de Mozart, que es mucho más exigente de lo que a veces nos gusta pensar. Eso tiene que ver, como escribió Peyre, con la perfección del clasicismo: que “parece hacernos olvidar los obstáculos que el artista hubo de vencer”. Y los de Mozart fueron muchos. Él dirigió siempre su música a ese pequeño círculo de enten-



Mozart, 1756-1791.

dididos que menciona Da Ponte. Ahí, en efecto, le entendían. No puede decirse entonces que fuera propiamente un incomprendido en su tiempo, aunque tampoco gozara del éxito arrollador que sí tenían algunos de sus colegas. Pero, como es natural, fuera de ese círculo su arte no era un plato fácil para el paladar promedio. Sirva de ejemplo la opinión vertida por un crítico un días después del estreno vienés de *Don Giovanni* en 1788: “Una ópera más que produce vértigo a nuestro público... Cierto, la música es grande y armoniosa, pero es más difícil y culta que destinada para el placer”.

Le pregunto, sin embargo, a Berger (o a cualquiera que tenga alguna respuesta): ¿Entenderlo todo, poseer la perfecta interpretación, nos haría mejores escuchas de Mozart? Puesto de otro modo: ¿Existe una mejor manera que otra de oírlo? Cada época ha tenido al Mozart que ha querido. Y ahora se nos dice que el nuestro está muy lejos de ser el que fue. En una serie de ensayos sobre el compositor, Nikolaus Hanoncourt atribuye justamente a las malas interpretaciones lo oscuro que es todavía nuestro entendimiento de su arte. Aquí cabe recordar la historia de la famosa carta apócrifa (publicada en 1815 en el *Allgemeine musikalische Zeitung*, y pronto traducida al inglés, francés e italiano) en la que Mozart es llevado a asegurar que: “La composición entera, aunque sea larga, se presenta casi terminada y completa en mi mente, así que puedo contemplarla de un golpe, como a una bella pintura o a una hermosa estatua”. A esta carta se debe, en gran medida, la idea romántica —común todavía— de que, como dijo alguna vez Einstein, Mozart y su música no son de este mundo. Goethe, poseído por el plagio, escribió: “Con gran impropiedad en los términos, los franceses emplean la palabra composición hablando de las obras de la naturaleza... Es una palabra de bajeza extrema... ¿Cómo decir que Mozart compuso *Don Juan*? ¡Composición! Como si se tratase de un pastel o de un bizcocho que se fabrica con huevo, harina y azúcar.

Una creación intelectual, tanto en el detalle como en el conjunto, se halla penetrada por un espíritu único, concebida de una sola vez, animada por un espíritu vital único”. Basta con leer las cartas genuinas que Wolfgang escribió a su padre durante la composición del *Idomeneo* para reconocer que mientras sus ideas musicales eran sorprendentemente precisas, el proceso de escritura era en todo mundano: prueba y error. En una carta fechada el 18 de enero de 1781, Mozart habla del tercer acto de dicha ópera:

Les ha parecido que supera con mucho a los dos primeros actos. Sólo que la poesía que contiene es demasiado larga y, por consiguiente, también la música, tal como yo he dicho siempre; por eso desaparece el aria de Idamante, *Nò, la morte io non pavento*, ya que de todos modos resulta muy torpe ahí.

Quizá, para quienes oímos voluntariamente a Mozart, una parte del encanto sea que lo vemos, al mismo tiempo, escapar de la nube negra. Qué importa, al final, que, como dicen los expertos, no haya sido “innovador en su arte como Wagner o Monteverdi”, que todo lo que creíamos reconocer como típicamente “mozartiano” lo encontremos también en las obras de sus contemporáneos, cuando su música contiene, no demasiadas notas —como pensaba el emperador José II—, sino las justas para abarcar toda la amplitud de la vida humana, en palabras de Hannoncourt: “desde el dolor más profundo hasta la alegría más pura”.

—MARÍA MINERA

NEOFASCISTAS VIKERNES Y LOS NUEVOS ODINISTAS

La historia trágica del rock, así como de sus derivados más *beavies*, no hizo su última parada del siglo, como muchos quisieron

pensar y como la industria musical se apresuró a vender, en las muertes de Kurt Cobain y Michael Hutchence, sino que el cierre en realidad se dio en Oslo, Noruega, en 1993, cuando Varg Vikernes, alias *Count Grishnackb*, asesinó de varias puñaladas (con una fatal en la cavidad ocular izquierda) a Oystein Aarseth, mejor conocido como *Euronymous*, quien por entonces ejercía, a través de su grupo Mayhem, como el principal difusor e ideólogo del movimiento musical extremo denominado *black metal*.

Pero el *black* no fue una invención noruega, sino que hundía sus raíces en la velocidad, crudeza y caótica apariencia de antecesores como Venom, Bathory o Celtic Frost, quienes con sus letras, el contenido gráfico de sus discos, y un *look* feroz de guerrero vikingo mezclado con una delirante interpretación del motociclista urbano, reclamaron para ellos y su audiencia el monopolio de la reverencia al demonio, las brujas, y todo cuanto se abriga bajo la noche para cometer atrocidades. Lo que es posible afirmar con algún énfasis es que el *black metal* arraigó de un modo especial en los países escandinavos, particularmente en Suecia y Noruega, saltando del satanismo bobalicón que le dio origen y que lo sustentaba (y del cual Anton LaVey logró hacer millones con su *Church of Satan*), al viejo espíritu del paganismo que siempre ha existido en los países escandinavos como nostalgia de tiempos precristianos, alimentado, en esencia, por la admiración a Odín, Thor y Freya, otrora actores de tiempos heroicos, así como por la lectura febril de sagas y cantos de exaltación épica. En suma: el movimiento se volvió un semillero nórdico de racistas predicadores de la fortaleza aria, enemigos de la inmigración y de la Iglesia Cristiana, nacionalistas rabiosos que si bien no consideraron la típica exaltación de la memoria del Tercer Reich al que juzgaron viciado de origen —su socialismo de base era imperdonable—, no escatimaron esfuerzos para resucitar a los viejos espíritus del mundo pagano que demandan, por encima de todo,

la concentración de fuerza, poder y vitalidad.

Varg Vikernes (Bergen, 1973), hoy el enemigo público número uno de Noruega, no pasaría de ser un eslabón más en esta cadena de buenas intenciones que lleva siglos sin romperse¹, de no ser porque para cuando es sentenciado por homicidio en primer grado, atenuado por una supuesta legítima defensa, así como por la posesión de explosivos de circulación restringida (mismos que se presume utilizó para la quemazón que redujo a cenizas varias iglesias y sinagogas), había producido ya cinco discos de larga duración con el método *one-man-band*, en donde él mismo se metía al estudio de grabación a tocar todos los instrumentos para después editarlos a placer, y los cuales han circulado en manos de sellos independientes y fanáticos reproduciéndose sin limitaciones autorales, geográficas o económicas bajo el nombre de *Burzum*. Asimismo, los años de encierro en la prisión de Trondheim le han dado el tiempo suficiente para redactar panfletos incendiarios de base racista que él reclama como libros, aunque en realidad no haya sino uno de mediano valor referente a la mitología escandinava. (Ver fragmentos así como otros escritos y documentos con traducción al inglés en www.burzum.com y www.burzum.org)

En agosto de este año Vikernes volverá a pisar las calles. La sentencia llega a su fin, acelerada por su buena conducta y por sus servicios a la prisión y al estado noruego, entre los cuales se cuentan la ayuda en la educación de otros internos. Una nueva derecha, radical, explosiva y orgullosa de su pasado guerrero se gesta en el norte de Europa, y Vikernes, quien no le huye al escenario político, está consciente de que sus tentativas juveniles, que no pasaron de algunos discos ruidosos con letras sangrientas mal rimadas, y de ese homicidio que la prensa no dudó en calificar como un inconfundible ajuste



Varg Vikernes: el demonio anda suelto.

de cuentas entre facciones rivales, llegan a un nuevo periodo que habrán de exigirle mayor estudio y concentración. Ya no hará *black metal*, es un hecho, pues lo repudió cuando cayó en la cuenta de que el rock y sus derivados tienen una base melódica fundada en ritmos africanos, por lo que desde entonces optó por el sintetizador y ha producido, hasta la fecha y desde la cárcel, dos discos de textura atmosférica (*Dau-i Baldrs*, 1997; y *Hli-skjálf*, 1999) que lo colocan muy lejos de su creación anterior pero que lo mantienen activo frente a los ojos de sus ya profusos seguidores.

Basta con leer las entrevistas recientes de Vikernes para saber que ya se frota las manos por salir, y que afuera, meditando en la sombra, hay un par de organizaciones racistas semiclandestinas listas para capitalizar su figura y su presencia. Noruega no forma parte de la Unión Europea: algo de ese exaltado patriotismo de Vikernes se dejó escuchar en 1994, cuando en el referéndum de ingreso, más de la mitad de los ciudadanos decidió caminar fuera de las pautas de la Unión, y sin remordimientos visibles hasta la fecha. El clima político europeo actual tiene algo de propicio para el fundamentalismo racial: el Partido del Progreso de Noruega, por

ejemplo, siempre ha manifestado una cierta tendencia xenófoba, y la Europa mediterránea, empezando por España, comienza a endurecer sus políticas migratorias argumentando un déficit laboral interno y carencias de orden social y educativo.

Sería fácil pensar que todo esto no es sino una fabulación borgeana (la ambientación escandinava, los nombres impronunciables, la sensación de repetición continua, la fatalidad del tiempo, etc.) o, en su defecto, minimizar el potencial de Vikernes e ignorarlo como parte de esa estirpe de extremistas que cada generación arroja a la rueda del tiempo. Pero ese desdén, recordemos, ha tenido ya costo en la historia y pienso, así, al azar, en ese joven artista de Austria que no encontró acomodo en el mundo que le tocó vivir, pero que tenía algo de oratoria y con ella se acercó, primero tímido y después como dirigente, a organizaciones para promover el odio racial. Todos sabemos las consecuencias. Ya la cárcel ha probado su capacidad para fabricar líderes, mártires y declamadores de cartón, esperemos que Vikernes y otros más se queden en el intento por lograr su Valhala personal en la tierra.

- LUIS BUGARINI

MEMORIA

HÉCTOR PÉREZ MARTÍNEZ (1906-1948)

Cuando tenía seis años, me llevaron a la Secretaría de Gobernación. Por ser Día del Niño, los hijos del personal recibían juguetes en el patio. Quise echar la carrera. Don Edmundo, el chofer, no me dejó: la gente de mi papá quería expresar a mi madre que todavía lo recordaba. Tímida, hice un esfuerzo: “Quiero ver el lugar donde trabajaba mi papá”. Don Edmundo fue inflexible ante las secretarías y los secretarios del Secretario, que adivicían que éste estaba ocupado, que no lo podían interrumpir, que su petición era absurda. “Cómo que

¹ Enrique Bernárdez. *Los mitos germánicos*. Alianza, 2002.

Si sales sorteado...

Entre marzo y abril te visitarán



Con tu participación,
vive la democracia

no se puede; tiene todo el derecho de recuperar a su papá". Un verbo, recuperar, abrió una oficina de sillones oscuros y madera en las paredes. En un amplio escritorio, estaba sentado un hombre de corbata de moño (como mi papá), quien se puso de pie para recibirme. Adolfo Ruiz Cortines sonrió. Fue cariñoso: "Te voy a enseñar algo que nadie ve cuando viene", y abrió una puerta lateral que daba a una pequeña barbería. "Aquí le cortaban el pelo a tu papá", musitó invitándome a probar la silla de barbero, frente al espejo que dominaba todo. Me aferré a don Edmundo, y entrecerré los ojos. Allí estaba mi padre enjabonado, platicando con el barbero. Mi pequeña vida era ya un mundo atorado en el pasado.

Conté a mis hermanos que había "recuperado" la oficina de mi papá. Se rieron. Creí llorar por haber caído en el habla errada del chofer, pero fue por no entender lo que sentía. Esa mañana de 1952, empecé a seguir la pista a un desconocido para deshacerme de su peso y vivir el presente. En ese largo y doloroso camino que me llevó a publicar *Imagen de Héctor* y a construir mi propia imagen, comencé por rechazar a un hombre que me abandonó, ¿no se había muerto cuando yo estaba en la cuna? Después, encontré el pensamiento de un escritor; y más tarde, hallé a un político que no claudicó a sus principios liberales ejerciendo el poder.

Hice de todo por dar con aquel extraño que latía en mi sangre, pero cuántas frustraciones. ¿No era contradictorio que siendo hija de un lector empedernido, no pudiera leer? A los doce años no lograba entender las palabras. El prodigio llegó tarde, pero aprendí a descifrar los caracteres, y las letras no cambiaban de lugar en mi mente. Entonces descubrí en la biblioteca de mi padre sus pasiones: la historia y la literatura. Persiguió cuanto libro hubo entonces sobre la Península de Yucatán, de donde salieron, entre otros libros, su *Bibliografía del estado de Campeche* y el *Catálogo de documentos para la historia de Yucatán y Campeche*, así como *Piraterías en Campeche*, el ensayo

sobre fray Diego de Landa que sirvió de prólogo a la *Relación de las cosas de Yucatán* editada por Pedro Robledo; la traducción y anotación a la *Historia y Crónica de Chac-Xulub-Chen* de Ah Nakuk Pech; los "Orígenes económicos y sociales sobre la guerra de castas", prólogo al *Diario de nuestro viaje por Estados Unidos. La pretendida anexión de Yucatán* de Justo Sierra O'Reilly. De su interés por la historia y de su pluma de novelista salieron también *Juárez, el impasible* y *Cuauhtémoc, vida y muerte de una cultura*.

En mi búsqueda del periodista, recopilé cientos de artículos escritos a partir de los años veinte en revistas y periódicos; sus "Escaparates" de *El Nacional* aguardan una edición. Fueron notorias sus polémicas con Alfonso Reyes y José Elguero. El resultado de la primera fue la amistad que brota en su correspondencia recién coeditada por el Gobierno de Campeche y el Colegio de México; la que mantuvo con José Elguero que defendía a los frailes de la Conquista, dejó de manifiesto la enorme bibliografía que manejaba mi papá sobre el tema, y la agilidad de su pluma.

En la fugacidad de su vida, Héctor Pérez Martínez (1906-1948) hizo una carrera dinámica: dirigió el periódico al que llegó de corrector, fue diputado, gobernador, oficial mayor, subsecretario y secretario de Gobernación, y tuvo tiempo de hacer historia y escribir ensayos, novelas (*Un rebelde*, *Imagen de nadie*, *Querido amigo*, *dos puntos*) y poemas.

Me parece raro que un padre que se perpetuó joven en las fotografías cumpla cien años de haber nacido. Es apasionante conocer a un señor que no traté. Me honra ser hija de un escritor que me heredó un nombre limpio, al que renuncié para iniciar mi propio camino literario. El juicio sobre su trabajo se ha dado a partir de su muerte; tal vez ahora alguna institución reedite su obra completa. Y claro, hubiera sido mejor recordarlo... aunque fuera un gesto.

- SILVIA MOLINA

 **IFE**
INSTITUTO FEDERAL ELECTORAL