

LIBROS



> Mario Vargas Llosa

• **Travesuras de la niña mala**

> MARIO VARGAS LLOSA

• **Pensadores temerarios**

> MARK LILLA

• **La aguja de luz**

> ISABEL TURRENT

• **Nieve**

> ORHAN PAMUK

• **Como nada en el mundo**

> HÉCTOR DE MAULEÓN

• **El esmalte del mundo**

> FABIENNE BRADU

• **Apuntes para sobrevivir al aire**

> ROCÍO CERÓN

NOVELA

Reflexiones de la niña mala



Mario Vargas Llosa
Travesuras de la niña mala
Madrid, Alfaguara, 2006, 375 pp.

El mismo título de la última novela de Mario Vargas Llosa da un buen indicio de lo que es: una narración ligera, de entretenimiento y de tema amoroso o erótico. Aunque estos temas han rondado siempre su imaginación, no es exagerado considerar ésta su primera novela en la que lo amoroso y sentimental es el foco central de la acción. En ese sentido, su antecedente más cercano sería *La tía Julia y el escribidor* (1977), donde ocupa exactamente la mitad —la parte autobiográfica— del relato; algo semejante ocurre en sus novelas declaradamente eróticas —*Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)—, en las que lo sexual se alterna con páginas dedicadas a reflexiones sobre estética o

cultura. En esta nueva novela, todo gira alrededor de una sola historia: la de los amores de Ricardo y Lily, la llamada “niña mala”.

No es ésta la única novedad ni la más importante. Las novelas del autor son montajes de múltiples historias, cuyo patrón mínimo es binario: dos historias que primero corren paralelas pero luego convergen y se intersectan. Ese patrón binario es la base estructural indispensable o ideal para que su imaginación despliegue un juego contrapuntístico mediante desplazamientos y transiciones de espacios, tiempos, tonos y estilos narrativos. La total ausencia del indicado patrón introduce un cambio sustancial, y un reajuste en el modo habitual como su mundo ficticio se presenta ante el lector: lo que ahora tenemos es una historia que se mueve en un único plano lineal y siguiendo estrictamente un curso cronológico, que comienza en los años cincuenta y termina ya cerca del presente.

Los saltos temporales han sido reemplazados por los continuos cambios de ambiente geográfico. Las metamorfosis de los personajes —que permanecen casi siempre a la vista— y la acción

misma están metódicamente ligadas al escenario concreto donde ellos se encuentran, pues, siguiendo el designio del autor, cada capítulo ocurre en una ciudad distinta: Lima, París, Londres, Tokio, Madrid. Sin embargo, es cierto que las dos primeras capitales reaparecen más de una vez y que el indudable centro de todo es París, al punto de que la obra puede considerarse un homenaje a esa arquetípica ciudad. París y el resto cumplen así una clara función de coprotagonistas.

Hay una consecuencia curiosa —y quizá involuntaria— de esos grandes desplazamientos geográficos: aunque los personajes sean los mismos y el hilo de su relación amorosa se mantenga pese a los distintos lugares donde van a parar, los sucesos de cada capítulo tienden a presentarse con cierta autonomía narrativa: tienen un ambiente específico, personajes secundarios que no vuelven a aparecer, incidentes dispuestos para funcionar *in situ* y un cierre bastante definitivo. Como es bien sabido, el único libro de cuentos de Vargas Llosa es el lejano *Los jefes* (1959), al que siguió el relato “Los cachorros” (1967). Siempre me había preguntado por qué no volvió a cultivar la narración breve y sospechaba que, mientras se estructurasen según el patrón contrapuntístico, sus historias no podrían configurarse sino como novelas, preferentemente con macizas

proporciones épicas. Como eso ha desaparecido en esta última obra, la naturaleza tan episódica de cada capítulo (subrayada por el hecho de que llevan títulos) genera una soberanía que bordea con el cuento o sugiere una novela escrita a partir de secuencias concebidas casi independientemente. El perfil propio que cada ciudad otorga a lo que allí ocurre da un carácter singular a cada uno de ellos: son como cápsulas que contienen la clave del desarrollo de la novela y del destino de sus protagonistas, marcados por la errancia, el encuentro y el desencuentro.

Otra consecuencia importante de ese diseño —otro reto que asumió el narrador— es que, siendo las cuitas amorosas de la pareja el asunto dominante o único en la composición narrativa, ésta depende, exclusivamente, de que su textura y su evolución psicológicas tengan plena verosimilitud y lógica, aunque sus aventuras (o desventuras) sean disparatadas; es, sin duda, una novela de personajes y no de acción. Creo que ésta debe ser también la primera vez que el autor trabaja una novela dentro de marcos más propios de las convenciones del relato tradicional, sin el efecto intensificador de los contactos entre dos o más madejas narrativas simultáneas: aquí todo marcha hacia adelante y viaja, acompañando a los protagonistas, pero sin cambiar de nivel; contemplamos los hechos siempre desde el mismo ángulo.

Esta especie de “educación sentimental” comienza de modo promisorio: estamos en el Miraflores de 1950 (una época y un territorio varias veces explorados por el autor), en medio de un verano que el adolescente Ricardo Somocurcio, en la primera línea de la novela, califica de “fabuloso”. Llega la orquesta de Pérez Prado, el mambo se convierte en la moda del momento, pero sobre todo aparecen “las chilenitas”, un par de hermanas llamadas Lily y Lucy que, con su gracioso acento y sus costumbres más liberales, causan sensación entre los muchachos del barrio. Muy poco después, Ricardo y Lily comienzan una historia de amor que,

en vez de durar lo que duran los amores a esa edad, se convertirá, al menos para él, el “niño bueno”, en el amor u obsesión de toda su vida por ella (sólo comparable a la fascinación que él siente por París), la “niña mala”.

En el mismo capítulo inicial tenemos la primera sorpresa: la presunta “chilenita” en verdad no lo es, pero el misterio de su identidad (pues tampoco se llama Lily) se mantendrá casi hasta el final. Antes de alcanzar ese punto, será muchas personas sin ser ninguna de ellas. A pesar de éstas y otras intrigas, leyendo los primeros dos tercios de la novela, me pareció que no siempre los personajes y sus peripecias cobraban la vida necesaria para creer cabalmente en ellos y así poder sumergirme sin reservas en la acción. Trataré de explicar por qué.

El relato presenta un caso característico de amor imposible (pese a un matrimonio de conveniencia) o desdichado por la enorme diferencia que hay entre los sentimientos y las aspiraciones de los dos, lo que está bien señalado por esos apelativos de “niña mala” y “niño bueno” que ellos mismos se aplican. Pero tales designaciones apuntan también a estereotipos que los esquematizan, los adelgazan o trivializan; están tratados como superficies planas, sin mucho volumen o densidad: sentimos su artificio, algo folletinesco, no su realidad.

Afortunadamente, hay un notorio salto cualitativo a partir del capítulo cinco (“El niño sin voz”), cuando la vida de ella toma un dramático giro, que la redime de su propia frivolidad y de sus calculadas manipulaciones, lo que produce en él reacciones cuyo fondo humano va más allá de su simple empecinamiento en seguir amando “como un becerro” (p. 329) a una mujer que no lo ama, ni lo respeta ni le interesa. En verdad, ella ha sido, hasta ese momento, un paradigma del egoísmo y sobre todo del arribismo, cuya causa sólo nos será revelada en ese último tramo, junto con otras grandes sorpresas que animan el texto. (De paso, hay que observar otra novedad

dentro del universo ficcional de Vargas Llosa: la “niña mala” significa una clara inversión del código machista dentro del mundo social que retratan sus novelas, pues vemos a un hombre completamente sometido a la voluntad de una mujer.) Los personajes secundarios y sus conflictos laterales —por ejemplo, el niño mudo, sus padres adoptivos, la simpática Marcella del último capítulo— son mucho más interesantes que todos los anteriores. El final es conmovedor: cuatro décadas después, muy cerca ya de la muerte, ella hace su único acto generoso con su amante y luego le propone, sabiendo que en su vida él sólo fue un intérprete y traductor: “Ahora que te vas a quedar solo, confiesa que te he dado tema para una novela” (p. 375). Al volverse más real, el tono liviano y juguetón de comedia sentimental adquiere tintes trágicos.

Dejo de lado otras cuestiones de interés, como el tratamiento de lo sexual y del amor en la edad madura (asunto análogo al que encontramos en *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez); el de asumir la vida como ficción, una tentación de realizar algo imposible que el autor examinó en su reciente ensayo sobre Víctor Hugo; el lenguaje cronístico o de testimonio autobiográfico —con varios personajes reales— que se mezcla con el novelístico en las minuciosas descripciones de los escenarios o del trasfondo político (aquí hay una asombrosa predicción). Pero sí consideraré las consecuencias estilísticas del último punto: la visible abundancia de frases-cliché como “me dejó hecho una noche por muchos días”, “se dedicó a mí en cuerpo y alma” (p. 56), “ya se habría mandado mudar con la música a otra parte” (p. 167); “jugando de tú a tú con Yilal” (p. 232), “Se me quedó mirando con una carita de mosquita muerta” (p. 368). Varias forman parte del vocabulario erótico de Ricardo, que ella, apropiadamente, llama “huachaferías”. Irreemplazable peruanismo que denota lo cursi, de mal gusto, ridículo por pretencioso. Caben, por lo tanto, dentro de diálo-

gos; pero menos cuando Ricardo, el exclusivo narrador de la novela, cuenta otras situaciones o describe ambientes cosmopolitas: contradicen el hecho de que es un hombre con claros intereses intelectuales y estéticos, nada “huachafos”. —

— JOSÉ MIGUEL OVIEDO

ENSAYO

Heidegger, el zorro y otras fábulas de la imprudencia



Mark Lilla
Pensadores temerarios
pról. Enrique Krauze, trad. Nora Catelli, Barcelona, Edit. Debate, 2004, 190 pp.

Martin Heidegger es el gran maestro del asombro, el hombre cuya perplejidad ante el becho escueto de que somos en lugar de no ser ha colocado un obstáculo radiante en el camino de la obviada.

George Steiner

La sostenida adicción a Martin Heidegger que mostró la escritora judía Hanna Arendt a lo largo de más de medio siglo, pese a las simpatías del filósofo alemán por Hitler —y de sus actos en sintonía con la persecución de los judíos—, da mucho en qué pensar.

Ciertamente, no es cosa que pueda banalizarse en un subtítulo —algo así como “amor constante más allá del nazismo”—, aunque la frívola improbidad de algunos haya querido reducir esa adicción a otro avatar del tema del dominador y la sumisa; una prefiguración de “Portero de Noche”, de Liliana Cavani, en la que Martin Heidegger es Dirk Bogarde y la autora de *Los orígenes del totalitarismo* es Charlotte Rampling.

Es notorio también que Karl Jaspers,

quien llegó a abrigar por Heidegger una admiración y una deuda intelectuales sólo comparables a las de Arendt, pudo despertar del hechizo —no me viene a la mano otra palabra— e increpar directamente a su antiguo íntimo amigo: “Si alguna vez compartimos algo que pueda llamarse impulso filosófico, ¡yo le imploro que se responsabilice de ese don! ¡Póngalo al servicio de la razón, de la realidad que tienen la valía y las posibilidades humanas, y no al servicio de la magia!”

Mark Lilla pone fin al ensayo que dedica al trío Heidegger-Arendt-Jaspers con una paráfrasis de W.B. Yeats que entraña una platónica advertencia contra las pasiones: “Las responsabilidades comienzan con Eros.”

Según Lilla, “[Jaspers] vio a un nuevo tirano entrar en el alma de su amigo, una pasión salvaje que lo descaminó al punto de llevarlo a apoyar al peor de los dictadores políticos y dejarse seducir por la hechicería intelectual”.

“El filósofo y el tirano —dice ya en los primeros párrafos—, el más elevado y el más bajo de los tipos humanos, están ligados, gracias a una perversa triquiñuela de la naturaleza, por el poder del amor.”¹

Quien lea los seis lúcidos ensayos que Mark Lilla dedica en su libro a ocho insoslayables pensadores del siglo XX, no podrá menos que atender al hecho de que el primero de ellos se ocupa de un trío de superlativos del mismo siglo (dos hombres y una mujer) y de la problemática amistad entre ellos.

Y esto, a despecho de que el autor nos advierta que no se propone otra cosa que escribir biografías intelectuales en tanto que biografías políticas:

Que, en su juventud, Heidegger y Arendt hayan sido amantes carnales por breve tiempo —escribe—, resultaría sólo un detalle, en nada terriblemente revelador. Lo que sí es importante y merece reflexión es cómo cada uno de ellos tres vio el

lugar que la pasión tiene en la vida mental y en la fascinación que ejerce la tiranía moderna.²

Esa protesta de discreción me parece, felizmente, retórica. El soberbio escritor que es Lilla se halla en la intersección de lo académico y lo periodístico. Mucho antes de obtener un doctorado en Harvard y de su incorporación al prestigioso Comité de Pensamiento Social de la Universidad de Chicago, ya se había destacado como colaborador regular del *New York Review of Books* y otras muchas publicaciones. Ligado a una de ellas, *The Public Interest*, un órgano decididamente neoconservador, pasó Lilla tres años que, según él, lo apartaron del neoconservadurismo y, hablando en general, de la política doméstica estadounidense como tema de estudio.

Un vistazo al catálogo de reseñas de libros escritas por Lilla para el *NYRB*, durante la última década, deja ver que *Pensadores temerarios* se beneficia de sus insuperables recensiones bibliográficas sobre el pensamiento antiliberal europeo del siglo XX, “en ambas riberas del Rin y a la izquierda y la derecha ideológicas”.

Así, por ejemplo, el ensayo sobre la inquietante fortuna póstuma que ha tenido la obra de Carl Schmitt entre la derecha y la izquierda europeas parte de una exhaustiva y penetrante reseña publicada en 1997 en el *NYRB*. Titulada “El enemigo del liberalismo”, en ella Lilla pasa revista a lo esencial de la obra de Carl Schmitt, y también a una docena de libros que, tanto en inglés como alemán, se habían publicado hasta la fecha sobre Schmitt.

Su comentario a la correspondencia de Walter Benjamin entre 1910 y 1940, editada y anotada por el judaísta Gershon Scholem, publicada en el *NYRB* en 1995, es la nuez de su ensayo sobre el desdichado acertijo que fue Benjamin.

El asunto de los ensayos reunidos en *Pensadores temerarios* es todo lo que, citando a Leo Strauss —uno de los adalides de Lilla—, constituyó una de las

¹ Mark Lilla, *The Reckless Mind: Intellectuals in politics*, Nueva York, NTRV, Inc., 2001, p. 4. (trad. del aut.).

² *Ibid.*, p. 4 (id.).

supersticiones de la modernidad política: la de que la edad moderna ha progresado tanto que se ha hecho superior al mundo clásico.

De su lectura de Heidegger, y convencido de la condición exhausta de la filosofía en el siglo xx, “Strauss –esto afirma Lilla en el ensayo dedicado al desconcertante Alexandre Kojève– llegó a conclusiones por completo diferentes [a las de Kojève]. Para él, la lección de Heidegger al poner su filosofía al servicio de Hitler, es la de que el pensamiento moderno, tenido como un todo, había perdido ‘embrague’ con relación a la política y que esa relación precisaba pensarse de nuevo a la luz de la filosofía política clásica que los modernos habían abandonado”.

Más de un eco de Strauss resuena en los juicios de Lilla sobre la ineptitud de conceptos como el de “totalitarismo” para dar cuenta de las “nuevas viejas tiranías” que, desde la caída del muro de Berlín, florecen en el planeta. Ideas clásicas se requerirían para entender lo que en países como Venezuela o Zimbabue ya son algo más que las “democracias iliberales” descritas por Fareed Zakaria hace casi una década. El postfacio a *Pensadores temerarios* es quizá el ensayo de este libro que mejor salda su deuda con Strauss.

Llamativamente, de Jean Paul Sartre no se ocupa Lilla en *Pensadores temerarios*. Al principio, lo juzgué una omisión crasa, pero cambié de idea luego de leer lo que Lilla tiene que decir acerca de Foucault y Derrida, discípulos ambos de la “escuela de inconformidad y fantasía” –la expresión es de Steiner–, herederos de la torsión nihilista, negadora de los valores de la tradición burguesa liberal que Sartre dio al pensamiento del “rey secreto” de la filosofía: Martin Heidegger.

Con lo que vuelvo al pasmo con que asistimos a la adicción de Hanna Arendt a su antiguo maestro y amante. Es sabido que la única referencia explícita que Arendt hace del nazismo del autor de *Ser y Tiempo* es una nota al pie de un texto indulgente y ambiguo que, en 1969, escribió como parte de

un libro-homenaje al ya octogenario filósofo. Otra referencia se halla en una anotación del diario personal de Hanna Arendt, hecha en 1953 y dice:

Heidegger afirma, con gran orgullo: “La gente dice que Heidegger es un zorro”. He aquí el relato verídico de Heidegger, el zorro: Había una vez un zorro tan poco zorro que no sólo se la pasaba cayendo en la trampa, sino que ni siquiera sabía la diferencia entre lo que es y no es una trampa.

Aquel zorro tenía, además, otro defecto: algo fallaba en su pelaje que éste no alcanzaba a protegerlo de las vicisitudes de su vida de zorro. Luego de pasar su juventud rondando las trampas que ponía la gente y dejándose, por decirlo así, la piel en ellas, nuestro zorro decidió retirarse por completo del mundo y ponerse a hacer una madriguera para él solo.

En su tremenda ignorancia de la diferencia entre una trampa y su contrario, y a pesar de su increíblemente vasta experiencia con las trampas, dio en una idea completamente nueva, algo nunca antes oído entre los zorros: hizo de una trampa su guarida.

Se metió dentro de ella y hacía como si la trampa fuese en verdad una guarida –esto último no era engaño, porque él siempre pensó que las trampas en las que otros caían eran, en realidad, guaridas–, y entonces decidió hacerse astuto a su manera y aparejar para otros la trampa que se había hecho a su medida y que sólo a él le venía bien.

[...]

Así fue que nuestro zorro dio en hermostrar su trampa y colgar por todas partes inequívocos carteles que claramente rezaban: “Venid todos aquí, esto es una trampa; la trampa más hermosa del mundo.” A partir de entonces fue muy claro que ningún zorro caería en su trampa por error. Sin embargo, muchos vinieron porque la trampa era la gua-

rida de nuestro zorro y si querías hallarlo en casa cuando lo visitaras tenías que caer en su trampa.

Todos, excepto nuestro zorro, podían volver a salir. Estaba hecha literalmente a su medida. Pero el zorro que vivía en la trampa decía orgullosamente: “Tantos vienen a mi trampa a visitarme que me he convertido en el mejor de todos los zorros”. Y había algo de cierto en ello, también: nadie conoce la naturaleza de las trampas mejor que aquel que pasa toda su vida en una de ellas.³

Algún tiempo después, George Steiner escribió: “Muchas cosas permanecen oscuras en esta enorme obra, tan frecuentemente enigmática e incluso inaceptable. Las futuras filosofías y antifilosofías se alimentarán de ella, y sacarán de ella más provecho, quizá, cuando la rechacen”⁴.

Mark Lilla ha arrimado soberbiamente el hombro a esa tarea. –

– IBSEN MARTÍNEZ

³ Tomado de Hanna Arendt, *Essays in Understanding, 1930-1954*, ed. Jerome Kohn, Nueva York, Harcourt, Brace & Co., 1994.

⁴ George Steiner, *Heidegger*, México, FCE, 1983.



NOVELA

Fascinación por el descubrimiento



Isabel Turrent
La aguja de luz
México, Planeta,
2006, 479 pp.

Las buenas novelas proveen la dicha de abrir nieblas de la realidad concreta para dejarnos ingresar a espacios prohibidos o negados. Gracias a ellas la vida se expande hacia galaxias que estremecen el sensorio y la inteligencia. Los conflictos humanos se presentan coloridos y los escenarios adquieren la intensidad de la alucinación. Cuando los personajes exhiben una verosimilitud sólida, las historias despliegan un firme desarrollo y el lenguaje tiene el sabor de un manjar, entonces ese libro se torna inolvidable.

En el archipiélago de este género literario tan vasto ha conseguido un lugar importante la novela histórica. ¿Podría decirse que, en un sentido amplio, toda novela es histórica? Opino que sí, incluso la anclada en el tiempo presente o futuro, porque se basa en la experiencia (sólo derivada del pasado) y las fantasías que de ella brotan. Pero en general se tiende a considerar que es de veras histórica cuando se sostiene sobre acontecimientos ocurridos antes del nacimiento del autor. Este punto límite, sin embargo, es también discutible: los hechos pueden haber ocurrido con el autor en este mundo, pero sin que tuviese conciencia de ellos; al enterarse, recibe inevitablemente una versión pretérita. Además, los hechos no tienen por qué estar ligados a la vida del autor, sino a personajes y es-

cenarios distantes, cuyos pormenores son exhumados mediante la investigación.

El problema se complica al haberse disecado en el laboratorio de la literatura otro subgénero que se ha titulado “nueva novela histórica”. En él ni siquiera se respetan los documentos, ni los rasgos axiales de personajes o contextos descritos por la ciencia histórica. Creo que se le debe reconocer como *inspirado* en la historia, pero no dispuesto a respetar dato alguno, sino a efectuar un *historicidio* de magnitud. Es decir, un asesinato de los hechos aportados por pruebas serias con el fin de disparar el relato hacia una dirección inesperada y asombrosa. Sería parte de lo admirable en la ficción, pero no debería estafarse al público haciéndole creer que una parte de lo contado en esa obra se basa la ciencia histórica.

Por supuesto que la clásica novela histórica inventa personajes, recrea épocas, llena agujeros negros o dudosos, altera secuencias y ofrece una visión distinta, original y vibrante de un determinado hecho o personaje, grande o minúsculo. Pero no debería burlarse de la confianza del lector que, basado en la definición del género, espera que por lo menos una parte de la sustentación sea más o menos cierta; es decir, que mantenga algún respeto hacia los hitos que la ciencia histórica considera los más creíbles con base en los datos procesados hasta ese momento. El lector no se escandalizará por cambios, exageraciones, distorsiones, supresiones, agregados y reconstrucciones fantasiosas, porque navega en las páginas de una novela, pero se escandalizará si lo ocurrido en el siglo XIX se instala en el siglo IV y Cristóbal Colón se convierte en un soldado de Atila que quiere circunvalar el mar Caspio, porque entonces la novela no será histórica, sino pura y exacta novela; eso sí, con nombres familiares que provocan asociaciones tan divertidas como las pistas falsas.

La novela y la historia, por lo tanto, se complementan en la novela histó-

rica. Este último subgénero ingresa en los arcanos del alma individual y permite identificarse con las sensaciones de los personajes. Sus páginas dan vida a un espacio proveyecto y a menudo desaparecido. Es capaz de desencadenar emociones que pocas veces logra el riguroso texto histórico. Genera el milagro de una resurrección y por eso muchas obras se leen con placentera perplejidad.

La aguja de luz de Isabel Turrent es un libro que nos arrastra a contemplar la tormentosa apertura de una caja de Pandora. Utiliza dos herramientas: la exhaustiva investigación y el talento narrativo. Ambas fraguaron una obra que merece atenta lectura.

Su núcleo es la cruel discriminación padecida durante siglos por una comunidad diminuta. Tanto esa comunidad como la isla donde ocurre pueden considerarse marginales en la geografía del mundo. Pero el origen reprimido de ese odio y las absurdas racionalizaciones que procuran justificarlo convierten al hecho en un paradigma que merece estudiarse, porque lleva a descubrir círculos concéntricos, cada vez más anchos, de esa misma discriminación. En este sentido, *La aguja de luz* es una aguja que pincha los ojos de la humanidad aún alienada por el temor al diferente, impulsada a humillarlo o matarlo, como se narra con mano experta en esta obra de ficción basada en hechos históricos.

“La nuestra ha sido por siglos una sociedad de castas, como la India. Somos indispensables porque hasta el más despreciable de los mallorquines se agiganta comparando su sangre, supuestamente limpia, con la nuestra”, afirma un entristecido personaje. Y agrega: “Es un mundo singular, un mundo que se niega a morir. Por generaciones hemos echado tierra de silencio sobre el sufrimiento inmenso de miles, con la esperanza de que los prejuicios se desvanezcan... Y lo único que hemos logrado es ser cómplices de quienes han mantenido la herida abierta y se niegan a encarar su culpa colectiva.”

La autora penetra en una suerte de metanovela al asumir el riesgo de acompañar a su personaje central en la afanosa busca de una verdad esquiva, fascinante y llena de peligros. Despliega fluidas páginas en las que los diálogos comentan las conmociones que van produciendo los hallazgos sorprendentes. Al lector se le aceleran los latidos de la misma forma que a los personajes. Los secretos mejor guardados se desempolvan de uno en uno, con el cuidado que exigiría un explosivo. Entonces el paisaje se ensancha e ilumina hasta mostrar aquello que se sabe y no se sabe, que se intuye y se niega. El pasado, que marchó por siglos parcialmente hundido en la amnesia social, brota como el enérgico sonido de una fuente. Revela y devela, alegra y deprime, entusiasmo y asusta.

Los personajes, mientras, viven sus amores y desencantos, sus ambiciones y conflictos. La novela enhebra el destino de unas pocas generaciones en el convulsionado siglo XIX, atravesadas por el alambre de una continua presión. El capítulo inicial es un directo a la mandíbula, que estimula zambullirse en las páginas siguientes. Y las páginas siguientes arrastran hacia situaciones cada vez más interesantes y complejas, hasta que los acontecimientos del pasado convergen con los presentes, llenando de claridad al lector que aguarda develamientos.

Las preguntas angustiadas crean suspenso, pero también obtienen respuesta en numerosas ocasiones. ¿Por qué no se fueron de un sitio tan hostil? Se quisieron marchar, por supuesto, pero muchas intentonas acabaron en tragedia. Eran prisioneros o rehenes, casi lo mismo. “Te preguntarás qué sentimientos predominaban en nuestra pequeña comunidad, ¿verdad? Pues básicamente teníamos miedo, mucho miedo.”

El paisaje de la isla se destaca en varios párrafos con eficacia sobria. Los colores y olores son fuertes. La comida, la flora, los utensilios y la vestimenta que aparecen con frecuencia y precisión vigorizan la intensidad de cada

página: “... la carretera giraba hacia la costa. La Tramuntana se desplomaba en el mar formando pequeñas bahías o calas de un azul profundo entre los acantilados. La abrupta caída de los montes multiplicaba la distancia entre el camino y el océano... Entre ellos colgaban en vilo terrazas con almendros, higueras, vides, trigales y, cerca de Estellencs, viejos olivos retorcidos parecían ser parte del paisaje pétreo y haber emergido del mar como la misma Mallorca.”

Un logro singular de *La aguja de luz* es el lenguaje, salpicado sin cesar por el catalán mallorquín. La ignorancia de ese idioma no perturba en ningún momento la comprensión del texto; al contrario, ayuda a sumergirse más hondo en el alma de los personajes y consolida la verosimilitud del relato. Por eso la autora, en su agradecimiento final, dice que “dejé que los mismos *chuetas* hicieran, directa o indirectamente, el doloroso recuento del sufrimiento que les infligió un orden social injusto y una sociedad obsesionada por los linajes y la pureza de sangre, y dominada por el fanatismo religioso”.

La Inquisición desempeñó un papel singular en la siembra del miedo, el odio y la castración mental de las poblaciones sometidas a su fanatismo. Durante centurias impuso falsos mitos y estimuló persecuciones trágicas. Sirvió a intereses espurios y se alió con las fuerzas más regresivas de cada generación. La discriminación de los *chuetas* fue estimulada por esa institución proclamada con cinismo inconsciente “Santo Oficio”. *La aguja de luz* pone en evidencia, en los espacios que le dedica, el sometimiento y el rencor que generaba. Su poder imponía sentimientos contradictorios y arrastraba hacia senderos amargos y sombríos.

Esta novela histórica de Isabel Turrent, por las caudalosas enseñanzas que aporta y la fluidez electrizada de su relato, merece incluirse entre las notables producciones de los últimos tiempos. —

— MARCOS AGUINIS

NOVELA

Ka en Kars



Orhan Pamuk
Nieve
trad. Rafael
Carpintero,
México,
Alfaguara, 2006,
498 pp.

Notaba Borges que los autores de hábito clásico rara vez son expresivos. Antes que decir, aspiran a desaparecer: en el lenguaje, en la forma, en el anónimo rumor de la perfección. Comunicar con apremio, anunciar un temperamento, son propósitos que, si tienen, no presumen. Rozar lo sublime, eso desean, y esto otro: jamás sacrificar la belleza en favor de la elocuencia. Cómodos en sus formas, creen posible pronunciar el lodo o la herrumbre con prosas limpias y estructuras transparentes. Ahora bien: el clasicismo, en la narrativa, agoniza. Expresar hoy, mediante una novela, supone atentar contra la belleza y contra la novela misma. Decir el mundo implica imitarlo: ser eso que intentamos pronunciar. Para referir el tedio, novelas tediosas. Para sugerir el vacío, estructuras con resquicios y prosas de grano abierto. Novelas opuestas a la obra maestra, tan vanas e imperfectas como esto, ahora. Para decirlo sumariamente: las formas clásicas están a un paso del autismo. Es hora de la emulación. De atender a Adorno: “El arte nuevo trabaja en la transformación del lenguaje comunicativo en otro mímico.” Ser la obra y ser el mundo.

Lo primero que sorprende de *Nieve* es su reticencia a emular. Uno es el fondo y otra es la forma. Como tema, Turquía y sus innumerables convulsiones. Como medio, una novela y sus certezas tradicionales. La estructura del relato —casi lineal, unívoca, segura— no empa-

ta con el ruido y desorden del contexto. Tampoco lo hace la prosa –apacible, de sintaxis convencional– y menos la lenta claridad con que el narrador dispone los hechos. Uno de los epígrafes, tomado de Stendhal, promete famosamente tiros en el concierto y, sin embargo, nada en el libro parece agujereado. Para su obra más realista y política, Orhan Pamuk compone su escritura menos lúdica, como si el vértigo del mundo fuera ya suficiente. Famoso por sus juegos literarios, se divierte poco en estas páginas. Sólo cuando el relato parece anquilosarse, infringe el clasicismo e introduce guiños para la academia posmoderna: metatextos, intertextos, relatos dentro de otros relatos. El gesto es tan premeditado, y de algún modo tan accesorio, que Pamuk se confunde no con Milorad Pavic sino con un más digerible Umberto Eco. De un modo u otro, la novela es esto y la realidad aquello. Eso sorprende y también esto otro: el libro, pese a su negativa a emular, no es un fracaso.

No fracasa, por ejemplo, el didacticismo de la obra. Pamuk desea escribir una fábula sobre el atribulado presente turco y para ello, en vez de intentar un mural, acota su objeto. Del país toma un solo pueblo –Kars, en la frontera con Armenia–, y del pueblo, sus habitantes más tópicos: el islamista radical, el ilustrado insatisfecho, el demócrata moderado, alguna mujer insumisa y varios jóvenes musulmanes. Ni siquiera el tiempo es expansivo: todo ocurre durante tres días, mientras el pueblo permanece incomunicado debido a las nevadas. Ante el encierro, los personajes se conjugan y escenifican un furtivo golpe de Estado. Ante el golpe, cada individuo expone, casi elementalmente, su visión del mundo. Un personaje venido de otra parte sirve, como es costumbre, de observador. Ese hombre es Ka, un poeta turco exiliado en Alemania, y no es un hombre cualquiera: es uno de los personajes más enigmáticos de la última literatura. Solitario y miserable, Ka está allí para investigar el suicidio de algunas jóvenes islamistas y para ser acribillado, secreta, súbitamente, por distintas reve-

laciones: el amor, la poesía, Dios. Todo es tópico y todo es válido. El didacticismo no hiere porque no expone una lección. Es, como en cierto Brecht, un artificio de la inteligencia.

Así dispuesta, la novela vacila entre el realismo y la inverosimilitud, la llaneza y la complejidad. No sólo eso: su ánimo clasicista, manso ante el melodrama, también zozobra. No es una novela fija, de una pieza, sino, apenas perceptiblemente, híbrida. Es una obra inestable. Nada se afianza: ni el clasicismo ni el melodrama, ni el juego metatextual ni la aridez didáctica. Hay un poco de todo, como si se probaran a la vez varios ingredientes. Justo eso ocurre: Pamuk tantea, con timidez, varias posibilidades narrativas. Titubea de ese modo porque, debajo de la trama, descansa una duda: ¿puede retratarse el Oriente mediante una novela? ¿Es posible escribir una novela sobre las tensiones entre Oriente y Occidente sin tomar partido? La novela es un producto occidental y vota, automáticamente, por Occidente. Encarna, a veces sin quererlo, los valores modernos: crítica, individualidad, laicismo. ¿Cómo escribir entonces ese oxímoron, una novela turca? Hacia el final de *Nieve* uno de los personajes anula la posibilidad: “Si me pone en una novela que ocurra en Kars, me gustaría decirles a los lectores que no creyeran nada de lo que usted pueda decir sobre mí, sobre nosotros. Nadie nos puede entender de lejos.” Pamuk, al revés de su personaje, no arriba a ninguna certeza pero su vacilación ya lo honra.

Felizmente vacilante es la trama política de *Nieve*. Aunque el género vota por la occidentalización, Pamuk se resiste a secundar esa postura. No es, como algunos occidentales tal vez quisiéramos, un Atatürk armado de papel y tinta. No es, tampoco, un nacionalista turco, islamista y enemigo de Europa. Es aquello que molesta a tirios y troyanos: un narrador desgarrado entre su nacionalidad y su género literario. Desea entregar, contra unos y otros, un turbio retrato de Turquía, y eso hace. La premisa anecdótica es ya compleja: las jóvenes musulmanas que se suicidan porque se

las obliga a quitarse el velo desobedecen, al mismo tiempo, a Occidente y al islam. Más sorprendente es otro giro: Ka, que desespera ante la pobreza y la religiosidad de su país, vuelve de Alemania sólo para encontrarse con lo divino. Nada apunta inequívocamente hacia París o hacia La Meca. La escena turca, en vez de aclararse, se ensombrece. Así está bien: como en la Sudáfrica de J.M. Coetzee, sólo la oscuridad es expresiva.

Recordaré *Nieve*, sin embargo, por motivos muy distintos. Aquello que más me seduce no es la complejidad del diagnóstico político, sino el candor con que se pronuncian ciertos tópicos románticos. La narrativa actual, cuando es de veras expresiva, apenas si puede pronunciar las sensaciones que los románticos tanto sobrevaloraron: el amor, la religiosidad, las epifanías. Pamuk, al sacrificar expresividad en aras de cierto clasicismo, es capaz de decir amor sin sonrojarnos: sus técnicas narrativas no lo contradicen. Dice, incluso, inspiración, y nadie ríe. Los momentos más memorables de la novela son, acaso, cuando Ka, el abrigo nevado, el rostro iluminado, vierte en una hoja los versos que Alguien le dicta. Ésos, y aquellos otros en los que Pamuk consigue lo que Salvador Elizondo consideraba imposible: comunicar la melancolía. No destaco su visión del mundo sino el hallazgo literario: el pronunciar válidamente palabras que uno creía ya cadáveres. La perplejidad. Pienso, sin razón, en unos versos de Nazim Hikmet: “Tenía un lápiz / el año en que me lanzaron adentro. / Me duró una semana. / Si le preguntas a él: / ‘¡Toda una vida!’ / Si me preguntas a mí: / ‘¡Qué es una semana!’” –

– RAFAEL LEMUS



CUENTO

Un nuevo decadentismo



Héctor de Mauleón
Como nada
en el mundo
México, Joaquín
Mortiz, 2006,
115 pp.

Hay escritores que, ataviados con ajenas indumentarias, soportan el sol agrio del trópico mientras deambulan, nostálgicos de vientos, ríos y altos edificios, reverenciando en las aguas su reflejo. Otros, más sagaces, eligen tejidos adecuados a su sensibilidad. Héctor de Mauleón ha elegido la reticencia, esa figura en el pórtico que muestra apenas lo suficiente para que la luz de la denotación indique un sentido, y que oculta lo bastante para que la penumbra de la connotación insinúe pobladas sombras. De Mauleón modula la Generación de Medio Siglo. Hay marcados incisivos en sus páginas que revelan el vampirismo de relatos de José Emilio Pacheco, Guadalupe Dueñas y aun Francisco Tario. Pero hay también huellas, como los laberintos que dejan las yemas al cambiar las hojas, que revelan al lector atento de Salvador Elizondo y, sobre todo, de Inés Arredondo. Es, en sus cuentos más logrados, un aventajado discípulo de la estética evasiva. Cuentos que hurtan el corazón de la anécdota y, pese a ello, no renuncian a mondar en torno a dicho mesocarpio. Cuentos que exigen la concentración o esa forma de espiral que es la relectura, para detectar las claves, los nudos de significado que sustentan tan delicada, sutil urdimbre.

Si el decadentismo del XIX encontró en las mansiones y jardines de pútridos destellos los pasadizos hacia

un mundo fantasmal y pervertido por inverso, el decadentismo de este autor encuentra en los edificios donde medrosos urbanitas se pertrechan –el tema ausente que impregna estas historias es una vieja tonada de tiempos de Rimbaud: la vida es enemiga de los hombres, la ciudad mata–, en apartamentos palpitantes de misterios, en los muros donde restallan las palabras de los profetas modernos que sólo proclaman crímenes, los sitios adecuados para invocar el pasado. Literatura que circula en esa zona incierta que los antiguos conocían: miedo pánico del mediodía –el calor inclemente como marco de los crímenes de “La frontera tenue”–, oscuridad insomne en “Los lugares oscuros”, recovecos de casas coloniales –“Monjas coronadas”. Y nutre en pasadizos que comunican tiempos y espacios: las secretas galerías donde viejas monjas –¡de auténtica clausura!– reaparecen décadas después, es también el pasillo que separa el sueño de los vivos del sueño de los muertos –“Bibliomancia”–; y claro las páginas quebradizas como una flor traída del sueño, que permite enlazar un relato de Pacheco con un cuento suyo –“La rosa antigua”. A través de estos vasos comunicantes, que revelan el aserto del nombre del primer relato –“La frontera tenue”–, el pasado, el presente confluyen.

“Nosotros estamos muertos, nosotros vivimos” es la sentencia con que concluye “Apagados rumores” –acaso el cuento menos reticente, más vulgarmente expuesto en su trama, suerte de acta poética antes que relato. “Morimos en la luz, aunque seguimos existiendo en la penumbra”, remata con paradójica elegancia “El secreto”. Mauleón indica que su escritura ofrece vías entre el mundo de los muertos y el de los vivos.

El diálogo, la presencia, las excursiones por esa zona crepuscular que permeó nuestras pueriles sensibilidades, no se limita a estas prácticas necrófilas. Hay vestigios que engendran imaginarias filiaciones con resonancias de Hitchcock: los fetos en formol

apuntando a una oscura hermana gemela, la silueta entrevista en la casa vacía, como la madre en *Psicosis*; voces registradas en una distraída captación de ruidos ambientales; apariciones en zonas crepusculares –los muertos que se revelan en tranvías y en salas de cine. Pero hay también mensajes. Escribir es enviar un mensaje hacia otros derroteros, en espacio o en tiempo. Un diente es el puente que comunica al mundo de Acuña con el México posromántico; una rosa, el guiño que enlaza dos relatos de apariciones. Los entierros rituales –¿hay de otros?– imprimen cada cierto tiempo la presencia de otra humanidad que, desaparecida, continúa entre nosotros.

Las líneas de los libros ofrecen claves sobre nuestra vida. La escritura secreta –esa criptografía semejante a la emprendida por Robert Walser de “Los lugares oscuros”–, las prácticas de lectura –el bustrófedon de “La frontera tenue”–, la indagación de vestigios, de datos que sólo tienen un único lector –el narrador que descubre claves de los derroteros de un asesino serial en “La frontera...”, el anciano exiliado que colecciona noticias idénticas en “Los lugares...”–, las cartas cuyo destinatario es uno mismo o los fantasmas del amor, van indicando el verdadero palpito de esta escritura: la vida no consiste en encerrarse, aunque el miedo, la necesidad, nos hayan impuesto soledades de concreto, sino en comunicarse. Buscar al otro, que es nosotros, nuestro ser completo, mediante escrituras secretas, mensajes, gustos compartidos e imbricados –véase “Como nada en el mundo”– y los gestos destinados al reconocimiento.

La literatura de Héctor de Mauleón no se solaza en la muerte, sino que busca abandonar la zona de penumbra para resurgir en la luz plena del encuentro. Es grato corroborar que aún existen escritores para quienes la literatura, esa forma de secreto, es un diálogo entre escritores de claves y lectores cofrades felices de reconocerse e intercambiar mensajes.

– JOSÉ HOMERO

NOVELA

Cita en la India



Fabienne Bradu
El esmalte del mundo
México, Joaquín Mortiz, 2006,
182 pp.

Como campo de batalla, en una novela pueden campar lo vivido y lo libresco con legitimidad. Sin embargo, lo libresco suele sacar púas ante la narrativa genuina, pues o se habla de libros o de la vida, como si la de los libros fuera una vida si no prestada, al menos secundaria: materia de la crítica mas no de la novela. Con todo, en esta época de entrecruzamientos vitales —interdisciplinas, diría la academia—, valientes saldríamos si rechazamos de entrada una novela tan alimentada en las citas librescas como en los lances vividos.

Muy pronto, Fabienne Bradu, en su segunda novela, *El esmalte del mundo*, da cuenta narrativamente de que sus propias lecturas, incluidas como parte de la conformación de la protagonista, poseen la misma vitalidad que sus vivencias. Materia de ficción, ambas líneas se retroalimentan para completar un aspecto de la realidad, un ejemplo de la visión del mundo que Bradu transfiere a su novela. De hecho, la autora va más lejos en este cotejo, y a la larga, hermana la fidelidad amorosa entre un hombre y una mujer —y su referente obligado: el riesgo latente o patente de la infidelidad— con la fidelidad/infidelidad a ciertos autores preferidos.

Y aún más, en esta novela comparan la misma jerarquía de cosa vivida, rematando los entrecruzamientos de la trama, los sueños y las revelaciones al lado de las vivencias y las lecturas.

La inteligencia imaginativa echada a andar por sobre la “reserva dogmática de aguas canalizadas y garantizadas” que impiden el surgimiento de intuiciones nuevas ante cuentos y leyendas antiguos, no se sustrae en *El esmalte del mundo* a las posibilidades de explicar las coincidencias cotidianas a partir de la reencarnación de las almas.

El periplo vital de la protagonista de *El esmalte del mundo* consiste en un segundo viaje a la India. Que sea el segundo—de acuerdo con la historia del personaje de ribetes autobiográficos—es la forma externa del viaje trascendental que sufre como una revelación erótica relacionada con el karma. Como en su primera novela (*El amante japonés*, Planeta, 2002), Bradu vuelve a echar mano de las impresiones de viaje para construir una ficción en la que los afluentes del erotismo bañan la trama y confluyen en el centro de la historia. Si en *El amante japonés* hay detenidas descripciones gráficas del sexo, en *El esmalte del mundo* la autora acentúa la seducción y el deseo; perdura, también, el aprovechamiento de la brecha entre una mentalidad occidental que se enfrenta, dispuesta a deslumbrarse, a las pautas de una cultura oriental.

La historia arranca con el encuentro de la protagonista con Kandarpa, un bello varón cuyos modales lo sitúan en el límite paradójico entre la vitalidad quieta de las estatuas indias y la quietud vital de los hombres concientes de su reencarnación. El diálogo inicial plantea de lleno la inquietud que disparará la trama como quien prende la llama de una vela que, discretamente, puede durar mil años encendida. A continuación, la autora comienza a desgranar anécdotas, impresiones, reflexiones, recuerdos, citas de otros autores acerca de sus respectivos viajes a la India o de sus interpretaciones de la mitología del Subcontinente que, al principio, dejan al lector en vilo narrativo para que a sus anchas ate los cabos de una trama que por momentos parece diluirse. Sin embargo, a través de asombros que la autora pone en boca de su protagonista, tornándolos

seductores y compartibles, los afluentes se fortalecen y retoman el cauce primordial.

Así, por ejemplo, el tema de las estatuas, que arranca con un poema recitado por Kandarpa y que atraviesa por testimonios que revelan la ambigüedad de ciertas sonrisas de los rostros robados a las piedras esculpidas por ilusionistas antiguos, más tarde apuntalados por citas de viajeros escritores cuya ruta fluye paralela a la recorrida por la protagonista—que narra en primera persona. Así, también, las historias vivificadas por ésta que actualizan las actitudes y misteriosos designios de los dioses, como Kali, patrona de Kandarpa y agente divino de la confusión entre los personajes de esta novela afectados por el karma, cuyo idilio en modo alguno termina con la reunión carnal de los amantes, pues en realidad se trata de un triángulo transhistórico.

Parecería que la distancia que la protagonista desea guardar halla asideros en las citas de distintos autores —*Ka* de Roberto Calasso, acusadamente hacia el final—, y que las motivaciones de los personajes principales obedecen a una escenificación o articulación de interpretaciones de los mitos de los autores leídos. Pero no ocurre así. El tejido sutil que espera ser revelado no está en lo anecdótico, sino en el íntimo proceso de dibujar, delimitar al menos, la llama de la veladora, posiblemente encendida para siempre, que seríamos en el mundo.

Más que por la trama y su resolución narrativa —que, a fin de cuentas, no pasaría de ser un lígüe justificado por el llamado del karma, por cierto, perfectamente previsto como una opción—, *El esmalte del mundo* vale por la actitud, por su apuesta hacia el deleite a través de la intuición creativa y de la inteligencia imaginativa que trenza sólidamente la vivencia, la fe en la revelación y los sueños, y la libertad que permite dejarse bañar, a través de la lectura, por las aguas unificadoras de los mitos. —

— NOÉ CÁRDENAS

POESÍA

Aquietamiento



Rocío Cerón
Apuntes para sobrevivir al aire
México,
Ediciones
Urania, 2005,
51 pp.

Una palabra acude a la mente terminado de leer *Apuntes para sobrevivir al aire* de la poeta Rocío Cerón (ciudad de México, 1972): “aquietamiento.” Un libro colocado en una zona anterior al día poético, aprestándose: “El silencio primigenio, antes de ser nombrada.” Todavía no, todavía no escribo, un minuto más, un instante más. Sorteando el hábito mental, el estorbo de todo lo antes dicho, los muchos libros, el peso de sus hojas en los ojos. Dice por eso: “me despojo.” Frase que cifra toda la intención del poemario:

... desprenderse de la inmediatez.

Evitar en lo posible la vorágine y lo ocasional para asistir a lo profundo humano.

Los muchos “de” que puntean el texto: “... Nombres que se desmantelan... Desnudez... Máscara desollada... Desatar los nudos...” Para finalmente, en el momento que, concluida la espera, “Hay algo de nupcial entre las ruinas”. El deslumbramiento ante lo nuevo o como vuelto a ver, lo “revisto”.

El aire es la pureza del tiempo: en el vuelo no hay caída sino suspensión. Retengo en las manos unas briznas de pensamiento. Una idea que acoge la resistencia a lo efímero. El aire contradice al minuterio, disloca su sentencia y horca: en su invisibilidad móvil,

permanente, mueren y resucitan los temblores del hombre. El tiempo, un afincado de la muerte. (“El aire es la pureza del tiempo”).

Vertido todo el hallazgo en unos como protopoemas en prosa. El abandono, conciente en Cerón, de formas más domesticadas: ¿el “verso cincelado”? Escogido el apunte nervioso, “trastabillo silábico” lo llama, en la (falsa) apariencia de versos sin cuajar.

Rememoro. Los días y las noches, los asaltos de fiebre. La sed. El tiempo derruido y la agonía de la sangre. El pasmo es lo único. Resta la paz y el tiento. Rememoro. (“Rememoro”). Las ráfagas en rojo de lo intuitivo en su lugar, la absoluta lucidez de quien está del otro lado. Escrito en “mentales, viendo hasta el fondo, imágenes en libre asociación”: “Todos los centavos del mundo en la boca”; “... como si la cabeza pesara infinitas tardes”; “En sus hombros se posa el destino como el aire acariciando la nuca de un condenado a muerte”. En un solo acorde, todo el libro, sin tomar aliento. Arriesgando mucho y saliendo airosa.

Había hablado en otros libros —*Basalto*, del 2002 y *Estas manos*, de 1997—, y había volteado a ver por un timbre único en el coro. De entre los jóvenes poetas mexicanos, fácilmente distinguible: la digitación segura, el fraseo cómodo, en plena madurez. La empatía con el lector fácilmente lograda. Abriéndonos ante quien se da de manera tan franca. Claramente entendido queda en qué desnudez se está, y cuán a flor de piel. Un libro breve, un cuardenillo propiamente dicho. Unas instrucciones que hojear de pie, en el umbral, el sol riellando entre sus páginas.

“La palabra es un espejo y el espejo es quien nos mira: ¿Quién eres? ¿El signo que se agita en el cristal o el animal sepultado en tierra bajo una lápida sin nombre?” (“La palabra es un espejo”). —

— JOSÉ MANUEL PRIETO

EN ESTE
PEQUEÑO
ESPACIO NO
CABEN LAS MILES
Y MILES DE GRACIAS
QUE DESDE EL
IFE QUEREMOS DARTE,
PORQUE GRACIAS
A TU VOTO,
EN MÉXICO
VIVIMOS
LA DEMOCRACIA.

CON CREDIBILIDAD Y CONFIANZA,
VIVE LA DEMOCRACIA

 **IFE**
INSTITUTO FEDERAL ELECTORAL