

### ENRIQUE MORENTE: **la voz del Albaicín y los poetas**

**M**orente nace en Granada, la ciudad más morisca de España. Ahí la cultura gitana se refugió en las cuevas del Sacromonte durante cientos de años, y su arte antiguo, alimentado en su diáspora desde la India hasta la península ibérica por las influencias de todas las tierras andadas, se sumó a las músicas de los califas, a las oraciones y cantos de las iglesias, sinagogas y mezquitas, así como a los versos que nacían en los diversos territorios de la lengua española. El cantaor viene al mundo en el barrio granadino del Albaicín, vecino del Sacromonte, el día de Navidad del año de 1942. De niño canta en el coro de la iglesia y de joven toma clases de cante tradicional flamenco, donde se convierte en alumno destacado de un clásico vivo de su tiempo, Pepe de la Matrona. Desde un inicio Morente sorprende por su vuelta a los viejos cantes casi olvidados y por las selecciones de temas de sus primeros discos, donde destaca una sensibilidad poética y musical educada para el rescate de aquellos versos donde late con más fuerza la poesía popular andaluza y donde se multiplican la variedad de ritmos, métricas y estructuras compositivas, cuyo rescate requiere también una buena dosis de erudición y espíritu etnológico. *Cante flamenco* y *Cantes antiguos del flamenco* son títulos francamente catedráticos, y su aparición fue un referente de estudio y conocimiento que interesó igual a los enterados que a la nueva generación a la que pertenecía el artista.

En 1971 Morente sacó a la luz su tercer disco: *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*. Esta pieza discográfica significó el comienzo de un diálogo cultural que transformó para siempre el flamenco y que haría posible su incorporación definitiva al arte contemporáneo español. Es cierto que Paco Ibáñez ya había abierto la puerta a la alianza de la canción popular con la poesía española —de Góngora y Quevedo a Alberti, León Felipe, José Agustín Goytisolo y Manuel Celaya—, y que, desde Barcelona, Joan Manuel Serrat ya había interpretado versos de Antonio Machado, y que muy pronto aparecería, en 1972, su *Miguel Hernández*, pero la intervención de Morente significaba, por una parte, la incorporación del flamenco a aquella corriente cultural, de carácter universitario y urbano, que representaba el urgente deseo de libertades y renovación intelectual de gran parte de la juventud española tras el peor periodo del oscurantismo franquista de la posguerra. Con esto, el joven maestro de las formas clásicas y los cantes de culto anunciaba también la apertura del mundo cerrado y autorreferencial del flamenco a la cultura contemporánea. Si Serrat revivió al poeta de Orihuela sacrificado por el franquismo y lo popularizó extensamente por el universo

de habla hispana, Morente condujo a Miguel Hernández, como después haría con otros poetas, a la cueva flamenca, a ese rincón del arte donde gitanos y andaluces cuidan cierto fuego sagrado hace centurias.

Dicen las crónicas flamencas que en aquellos años setenta era muy común que en los festivales se repitiera el formato taurino del “mano a mano”, y que uno de esos encuentros que animó más de una de aquellas fiestas fue el que protagonizaron Enrique Morente y Camarón de la Isla. En ese tú por tú entre el de Granada y el del Puerto de Santa María se cifraban muchas cosas, la vieja disputa por la “pureza” del cante, el viejo celo entre los de Cádiz y Jerez por el monopolio del flamenco, o el eterno debate entre los que consideran el flamenco como un arte exclusivo de la raza “calé” y menosprecian el arte de los “payos”. Pero lo que es fundamental es que entre esos dos y Paco de Lucía se estaba gestando la gran revolución del flamenco moderno y su verdadera universalización. Sin las aportaciones de Morente, Camarón y De Lucía el flamenco no sería hoy considerado patrimonio cultural de la humanidad ni su influjo habría llegado como hoy a los territorios del son, el bolero, el tango, el rock, el pop, la música africana (árabe y negra), el cine o la danza contemporánea. Por cierto que cuando se le preguntó a Morente por la nominación del flamenco por parte de la UNESCO como patrimonio de la humanidad este respondió que en realidad era la humanidad la que debía ser declarada patrimonio universal del flamenco.

El *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* coincide con el acercamiento de Morente a la izquierda española, en particular al Partido Comunista. Esa simpatía por quienes resistían a la dictadura en el interior de España y por quienes habían tenido que partir al exilio y mantenían viva la causa republicana lo llevó a cantar entre los trasterrados del PCE en la ciudad de México, donde vivió algún tiempo e hizo amistad con el poeta Luis Ríos, el escritor Paco Ignacio Taibo I, los escasos pero eruditos amantes del flamenco y los tampoco muy numerosos andaluces exiliados. En una entrevista concedida al alimón con su hija Estrella Morente para la revista *Vanity Fair* recuerda que en esos mismos años el cantaor fue a presentarse frente a los miembros del Partido Comunista de España en París, acompañado nada menos que por Rafael Alberti, y que ahí manifestó una rebeldía indoblegable ante el pensamiento dogmático al negarse a cantar las canciones políticas que pedían los presentes, y en cambio recitarles a los camaradas una clase magistral de los cantes más antiguos y jondos de su repertorio. Es esa misma rebeldía la que lo

hizo cantar, muchos años después, una canción republicana frente al rey Juan Carlos. De cualquier manera su interés por lo que sucedía no solo más allá del mundo flamenco sino de las fronteras de España lo llevó a solidarizarse con otras causas: desde dedicarle un disco de flamenco puro (*El pequeño reloj*) a “Lula, esperanza de Brasil”, hasta incluir en su sitio oficial en la web su punto de vista sobre los acontecimientos en Medio Oriente o a elaborar panfletos contra el hambre.

De Hernández, Morente pasó a la poesía de san Juan de la Cruz: de cantar la libertad del hombre a cantar la libertad de su alma. Sabemos que el flamenco tiene mucho de religión



Morente, cataor de los poetas.

y que su repertorio está lleno de confesiones arrebatadas de fe y plegarias de súplica al supremo, pero las interpretaciones de los versos de san Juan de la Cruz, del “Cántico”, el “Pastorcito” o el “Cantar del alma que se huelga de amar a Dios por fe”, son verdaderamente inspiradas. A través de la voz flamenca de Morente, Juan de la Cruz ha tenido, por lo menos en España, una difusión sin precedentes en el terreno de la cultura popular.

Pero además de su interpretación de versos de Alberti y de Nicolás Guillén, de buscar la fusión del flamenco con

las músicas de África y el Caribe, de impulsar proyectos conjuntos entre músicos de *Caí*, La Habana y Granada, su curiosidad lo acercó también al punk y en colaboración con el grupo español Lagartija Nick creó el que considero su mejor disco: *Omega*. Ya habían pasado casi dos décadas desde la aparición de *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla, donde el flamenco se abrió definitivamente a la instrumentación del rock, a su sonido electrónico y poderosamente percutido, y por este camino, y con versos de García Lorca, a los lenguajes universales de la música contemporánea, de manera que *Omega* no tenía la intención de innovar ni de romper, sino sencillamente de experimentar y crear. En esta pieza (¿o debería llamarse suite, como propone Enrique Helguera?) Morente ensambla la guitarra y batería de Lagartija Nick con los poemas neoyorquinos de García Lorca, la sabiduría *beat* de Leonard Cohen con la inspiración gitana de Juan Antonio Salazar, la guitarra de Vicente Amigo y la de Tomatito.

“*Omega* –se aclara en el disco– es la visión de Enrique Morente sobre *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca.” En esta obra, el quejío flamenco hace de los versos de Lorca un lamento desgarrado pero poderoso que se levanta del tropel de la batería, del *riff* de la guitarra y el contratiempo de las palmas flamencas para gritar a todo pulmón, con una fuerza que admiraría el mismo Robert Plant, la suerte del hombre “Entre las formas que van hacia la sierpe/ y las formas que buscan el cristal”, la muerte del hombre “¡Asesinado por el cielo!”, y para pronunciar también el Aleluya de Cohen por el amor que nos obsequia la existencia. Si a los veinte años Morente rescataba el canon flamenco de los abuelos, a los cincuenta hizo el mejor rock de España. En 2008, a sus entrados sesenta años, visitó por última vez la ciudad de México invitado por José Luis Paredes “Pacho” para el Festival del Centro Histórico. En la plaza de Santo Domingo, con la imponente iglesia barroca iluminada de rojos azules y morados, algunos miles de asistentes pudimos escuchar en directo *Omega*.

Con su muerte en 2010, Morente deja en el mundo del flamenco muchos huérfanos además de su hija Estrella, como lo reconocieron Miguel Poveda o José Mercé. Sin él y sin Camarón de la Isla, con Paco de Lucía prácticamente retirado entre Playa del Carmen y Toledo, el flamenco va cerrando una época de oro en la cual el arte de los gitanos y andaluces salió del refugio de las cuevas y las peñas de los barrios para ganar un lugar de privilegio entre las músicas que los pueblos crean como alta manifestación de su cultura.

Siguen por ahí los descendientes andando su propio camino: Diego el Cigala, Poveda, Mayte Martín, Mercé, Macanita, Potito...

Con Morente, además del gran innovador del flamenco que revolucionó este arte ancestral, se marcha un notable lector de poesía y el gran cantaor de los poetas. –

– EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN

## La pintura en su isla

**T**odo pasó más o menos así: en abril del año pasado, la entonces directora del Museo Tamayo, Sofía Hernández Chong Cuy, anunció la suspensión –hasta nuevo aviso– de la Bienal de Pintura Rufino Tamayo, que venía celebrándose sin interrupciones desde 1982, debido a las labores de remodelación (muy necesarias, por cierto) que desde enero mantenían inhabilitada el ala este del museo, donde solía llevarse a cabo la bienal. El gremio, como era predecible, manifestó “su total inconformidad” a los pocos días en el “Correo Ilustrado” del diario *La Jornada*, y los críticos se apresuraron por su parte a lamentar, aquí y allá, lo que ya para ese momento había pasado de suspensión a ignominiosa abolición. Y como nada pone más a temblar a un funcionario público que un creador emérito se inconforme pública y totalmente (y, hay que decirlo, esa carta llevaba la firma de por lo menos tres), una cosa llevó a la otra y para diciembre Sofía Hernández había dejado su puesto, sin mayores explicaciones, y en una oscura carta dirigida no al público en general, como cabría esperar, sino a los señores eméritos y demás solidarios abajofirmantes, Teresa Vicencio, directora del INBA, aseguró que el instituto llevaría de nuevo y exitosamente a cabo la bienal en 2012.

*Déjà vu*: hace nueve años, el pintor Arturo Rivera se inconformó, y de modo tan total, por la renuencia de otro director del Museo Tamayo, Osvaldo Sánchez, a que tuviera lugar en ese recinto la presentación del catálogo de su reciente exposición en Bellas Artes, que hizo que la señora Bermúdez, en aquella época presidenta del Conaculta, le pidiera en el acto la renuncia a Sánchez: “porque los directores no son los dueños de los museos”. No quiero decir con esto que el interés de los pintores en esta ocasión fuera tan mezquino como el de Rivera entonces. No, lo que se repite aquí es la idea de que los directores de los museos no tienen en realidad mayores prerrogativas: están ahí para hacer que las cosas funcionen; no para que se muevan; menos para que cambien. Como lo decía algún crítico por ahí: “la Bienal de Pintura no es un capricho gubernamental, ni está a disposición de la agenda del funcionario en turno, es parte del legado que el pintor dejó a los artistas del país y como tal debe respetarse”. ¿Pase lo que pase? ¿Incluso el tiempo?

Hace veintinueve años todavía tenía sentido –aunque se estaba ya al borde del cambio<sup>1</sup>– llevar a cabo una bienal de nada más que pintura (de caballete, para ser más específicos), en un museo dedicado también a mostrar pura pintura (y, si

acaso, alguna que otra escultura), porque la pintura permanecía completamente identificada con el arte: ella era todo lo que el arte podía ser. Aún en los ochenta era, por ejemplo, de lo más común, al referirse a las obras de arte, dar por hecho que se trataba de cuadros (y quizá, de nuevo, alguna que otra escultura). No es, pues, que la pintura fuera mejor que otras maneras de hacer arte: era la única. En estas tres décadas, sin embargo, la realidad del arte cambió (y con ella, la de los museos): la pintura dejó de ser el vehículo principal, la clave, para volverse uno más de los medios posibles, dentro de la diversidad de medios y prácticas que comenzaron a redefinir el mundo del arte. Esto no quiere decir en absoluto que la pintura, como se dijo tantas veces, muriera (aunque la verdad es que tampoco –salvo en raros momentos– parece excesivamente viva: las obras maestras son escasas; se tiene constantemente la sensación de “haberlo visto antes”; la abstracción suele cansar; la figuración, aburrir –más esa suerte de hiperrealismo mágico que tanto pulula por aquí), pero sí que dejó de ser un imperativo exponer pintura y, desde luego, pintar. Y esto fue así no por el capricho de algún director, sino porque las cosas se movieron (como lo vienen haciendo desde hace más de dos mil años). No hubo, ni hay, confabulación alguna para arrinconar a la pintura, como quiso hacernos creer entonces Arturo Rivera y ahora las voces catastrofistas que no hacen sino volver central lo que es periférico, y público lo que es privado. Porque no, no es una cuestión de gustos, como cree la señora Vicencio,<sup>2</sup> sino de perspectiva: ¿queremos seguir teniendo instituciones que responden a las necesidades de hace treinta años?

No se dan cuenta, los que así hablan, de que los que marginan a la pintura son justamente los que abogan por mantenerla separada del resto de las manifestaciones artísticas. Una bienal de pintura es la mejor manera de hacer de esta una práctica obsoleta, nostálgica. Vaciada de su función histórica y su sentido originales, la bienal queda ahí, flotando como una cápsula llena de buenas intenciones (con suerte, algunas buenas pinturas) y vanos intentos por encontrar, todavía, una legitimación cultural. ¿No ven que así, al sacar a la pintura de la esfera del arte para volverla una isla, la convierten en un arte menor, una artesanía casi (porque lo que importa es el medio, y cómo se lo usa, no los asuntos estéticos, los temas)? Junto a la bienal de pintura, perfectamente podría haber hoy una bienal de papel maché, otra bienal de repujado e incluso una bienal de macramé. Pobre pintura, ni por asomo se les

<sup>1</sup> Un cambio, por cierto, que llegaría tarde, como de costumbre; en otros lados el arte ya era, y de hacía veinte años, otro.

<sup>2</sup> Que tuvo, ella sí, el mal gusto de sugerir que la desastrosa remodelación del Palacio de Bellas Artes era en realidad una cuestión de gustos.



El peso de las instituciones.

ocurre que aislándola hacen de ella un culto (y los cultos, lo sabemos, se practican en casa, no en la arena pública del museo); esto es, un asunto solo para iniciados, y donde no importa si las obras son buenas o malas: basta con que estén pintadas sobre un lienzo. Rufino Tamayo sería el primero (por eso no circunscribió su museo a la pintura mexicana: lo abrió a todo el arte contemporáneo internacional) en rechazar tal destino para la pintura; él creía en el Arte, así, con mayúscula, y eso le ganó, entre otras cosas, que el importante crítico inglés David Sylvester lo designara como el mejor de los nuevos artistas presentes en la Bienal de Venecia de 1950. Por cierto, esa bienal, que hoy llega a los 116 años, es un buen ejemplo de lo que puede ocurrir si, en lugar de ceñirse a unos parámetros tan limitados y limitantes como la pintura de caballete, se abre la posibilidad de acoger a toda obra de arte relevante.

La suspensión de la bienal era, pues, una buena ocasión para ponernos a pensar si realmente necesitamos esa clase de bienal o podemos, por fin, pasar a otras cosas. Pero, claro, como en este pueblo todo tiene lugar bajo la mesa, la bienal ha vuelto y ya no hay nada que hacer: “porque lo dijo el señor Tamayo” (bien visto, un razonamiento del tipo “ya lo chupó el diablo”).

Como siempre, las preguntas se nos quedaron en la punta de la lengua. En aquella carta, Teresa Vicencio prometía “una labor de revisión, análisis y replanteamiento de la Bienal Rufino Tamayo, con el objetivo de darle un renovador impulso”; ay, “renovador”, “impulso”: cuando esas dos palabras van juntas lo mejor es echarse a correr. Y claro que hay muchos pintores, algunos incluso buenos pintores, y que todos deberían idealmente—sin importar su talento—tener un espacio para mostrar su trabajo, pero ¿acaso ese espacio es, necesariamente, un museo nacional? (¿No están para eso las casas de la cultura?) Y, en efecto, ¿quién es el dueño de nuestros museos? Ciertamente no sus directores (lo cual no implica que no puedan, y deban, tomar toda clase de decisiones que lleven a su museo unos añitos hacia adelante), pero ¿lo son los artistas (como lo cree Arturo Rivera)?, ¿el público? (gulp, ¿cuál?). A mí me parece que es el Arte, en todo caso. Como sea, la pregunta por ahora es si va a llegar el día en que nos deshagamos de todas las instituciones culturales que perdieron su pleno sentido, algunas incluso hace décadas. Yo, para empezar, propongo tres: el Salón de la Plástica Mexicana, la Coordinación de Artes Plásticas y el Ballet Folklórico de Amalia Hernández. —

— MARÍA MINERA

## *Presunto culpable*, de Roberto Hernández y Geoffrey Smith

Cada vez que un documental mexicano consigue llegar a salas comerciales, uno se escucha a sí mismo repitiendo adjetivos y frases como “es imperdible”, “lo mejor en años” y “supera en originalidad y riesgo a la mejor película de ficción”. En ninguno de los casos los elogios son exagerados: si hubiera que hablar de un *boom* en el cine mexicano sería de buenos documentalistas. Esto, por otro lado, es algo de lo que pocos se enteran (y si se enteran, no les interesa). Por culpa de estigmas, poca difusión y resistencia a ver un cine que se asocia con temas “difíciles”, el documental es el hijo ignorado del cine mexicano actual (como si este no fuera invisible de por sí).

Con todo, muchos de los que en 2009 asistimos en el festival de Morelia a la proyección de un documental llamado *Presunto culpable* supimos de inmediato que eso que se nos había mostrado no era solo la siguiente película que definiríamos como imperdible, lo mejor en muchos años, algo que en todos sentidos superaba a la ficción. Era algo que, esa noche, nos dejaba sin palabras, y que, llegado el momento, nos enfrentaría con especial saña al problema de reducir una película a su descripción. El porqué de este conflicto es, justamente, la médula del documental: el hecho de que las palabras –o, más bien, la palabrería– pueden no servir de nada si a la hora de recrear un diálogo o cualquier forma de interacción humana no se incluyen también silencios, inflexiones y gestos que pueden hasta anular o revertir el sentido aparente de esta interacción. Las limitaciones del lenguaje escrito a la hora de capturar un instante de la realidad suelen ser un problema que, si acaso, da dolores de cabeza a los críticos o historiadores. En el mundo de *Presunto culpable*, sin embargo, estas limitantes (sumadas a la mala fe) pueden significar la diferencia entre la libertad de un individuo y su encarcelamiento de por vida, o por un buen periodo de tiempo. Las lagunas y omisiones de un texto podrían provocar que una persona que por la mañana camina por las calles sin deberla ni temerla, por la tarde sea considerada un peligro para la sociedad.

¿Cuál podría ser ese mundo tan amenazante y torcido? El del sistema penal mexicano, donde el texto que supuestamente recoge la información alrededor de un delito –el misterioso *expediente*– no solo es un mamotreto desbordado de actas, de careos, peritajes, testimoniales y demás burocracias, sino casi la sustitución del juicio, con veredicto incluido, y que nadie –fiscal, defensa o juez– tiene el derecho (o las ganas) de cuestionar. Súmese a esta pesadilla el hecho de que los procesos en México parten de un principio de presunción de

culpabilidad: el detenido tendrá que mover el cielo y la tierra para demostrar su inocencia, cosa que se complica cuando más del noventa por ciento de los procesados nunca ve una orden de aprehensión, la defensa que le asigna el Estado apenas mueve un dedo por presentar atenuantes, y a los jefes de policía se les premia por detener “sospechosos” (sean, se sobreentiende, sospechosos o no).

Armados de estadísticas que obtuvieron tras años de hurgar en los archivos de los juzgados, baluartes increíbles de la irregularidad y la corrupción, los abogados Layda Negrete y Roberto Hernández narran en *Presunto culpable* el caso espeluznante de Toño, un joven sentenciado a veinte años de prisión, acusado de homicidio con arma de fuego y cuya única prueba en contra son las declaraciones del primo de la víctima (y testigo del crimen). La idea de narrar el relato y de formar parte de él nunca estuvo entre los planes de Negrete y de Hernández. A punto de partir a Berkeley a terminar su doctorado, los abogados fueron contactados por la novia de Toño. La chica había oído hablar de un breve documental (*El túnel*) en el que estos exponían las arbitrariedades del sistema penal mexicano; desesperada, les habló de su novio encarcelado en el Reclusorio Oriente, y les pidió que revisaran su caso.

Entre las joyas de incongruencia encontradas en el expediente de Toño, Hernández y Negrete rescataron una que les permitía reabrir el juicio: el abogado defensor del juicio tenía una cédula profesional falsa. La posibilidad de ser juzgado de nuevo acarrea un riesgo enorme para Toño: que le fuera dictada una sentencia todavía mayor. En circunstancias más o menos normales, esto escaparía a la lógica. También escaparía a la lógica el hecho de que la nueva sentencia fuera dictada por el mismo juez. Cuando a los abogados se les informó de que esto último sucedería, tuvieron la primera señal de que las circunstancias estaban muy lejos de ser normales o justas. Nada, sin embargo, podría haberlos preparado para lo que vino después.

A través de sesiones telefónicas Berkeley-Reclusorio Oriente, Toño fue aleccionado en el arte del litigio. Con todo y que contaría con un nuevo abogado defensor (duro, bien intencionado y que no cobraría honorarios), el acusado tendría que aprender a confrontar a quienes lo culpaban, no desde la desesperación de quien contempla pasar sus próximos veinte años durmiendo en el piso de una celda, sino desde una argumentación calculada que condujera a sus oponentes a un callejón sin salida. La transformación de Toño, la mediocridad de los funcionarios, y la inseguridad

del testigo acusador (obviamente manipulado e intimidado por la policía) son registradas por las cámaras que, por insistencia de Hernández y Negrete, se instalaron en el juzgado y filmaron el segundo juicio. Estas imágenes son la médula de *Presunto culpable* y el argumento más contundente a favor de los juicios filmados (y, por lo tanto, orales). Hay que ver para creer lo que pasa cuando se encaran dos versiones de la verdad –la transparente y la fabricada– y la sucesión de atropellos que se cometen contra el individuo toda vez que se parte de la presunción de culpabilidad.

Con todo y que las imágenes del juicio desafían la descripción –y esto, por lo tanto, se aplica al documental entero–, *Presunto culpable* es una película espléndida por algo que de golpe sonaría frívolo y contradictorio: contiene los elementos y recursos de la buena ficción. Por un lado, un protagonista que no solo es una víctima sino un *hiphoper* compositor, que practica el *break dance* y que va encontrando paralelos entre la técnica del baile y el método de autodefensa en los careos (ambas cosas, dice, requieren de disciplina, concentración y equilibrio). Por otro lado, los antagonistas patéticos: un juez que reacciona a las preguntas del nuevo abogado volteando los ojos en blanco, una fiscal que acusa personas simplemente “porque esa es su chamba” y dos judiciales gorilones que hacen responsables a los abogados y a sus cámaras de “lo que les pudiera pasar”. Con todo y que cada uno de ellos lleva una historia pintada en el rostro, *Presunto culpable* se cuele profundo en la conciencia del espectador gracias al trabajo de edición/dirección de Geoffrey Smith, quien se encargó de revisar una cantidad inimaginable de material filmado, eligió los momentos y reacciones más poderosos y los tejió de manera tal que permitiera al espectador imaginar la dimensión del horror. Si bien la historia de Toño funciona como hilo dramático y le da una cara al tema, era crucial que *Presunto culpable* no fuera percibida como una fábula con final feliz. Su historia es extraordinaria y una excepción a la regla, y esa es, al final, la tragedia. De no haber intervenido el azar –en la forma de Negrete y de Hernández, y de su entrega y compromiso– y, sobre todo, las cámaras, seguirían sepultados los detalles de su detención, las irregularidades de su expediente, y el cinismo y falta de ética que prevalecieron durante el segundo juicio. (Y Toño, como otros miles, sepultado en el reclusorio.)

Será privilegio del espectador escuchar junto a Toño el veredicto del segundo juicio. Prepárese para lo increíble. Le ayudará saber que la transcripción del juicio –ese que conocimos gracias a las grabaciones– omitió información nueva que salió a la luz en los careos, y que sería más que suficiente para probar la inocencia de Toño. Ni una alusión a las respuestas inaceptables de los policías, a lo que podría considerarse una retractación del testigo, ni a los tics, trastabilleos y *lapsus linguae* de absolutamente todos (con excepción, claro, de Toño).

Cuando Negrete y Hernández presentan el juicio fil-

mado ante la corte de apelaciones, los magistrados deciden que hay pruebas para dudar de la culpabilidad de Toño. En un sistema jurídico que da por hecho la inocencia del detenido, la *duda razonada* basta para impedir que se dicte una sentencia acusatoria. En el sistema que se ocupó del caso de Toño (desde fines del 2005 a mediados del 2007), el reporte negativo de pólvora que estuvo en su expediente desde un primer momento, prueba contundente de que *no* disparó un arma, no fue, por lo visto, elemento que mereciera la consideración del juez.



*Presunto culpable*, la injusticia al desnudo.

Habrán quienes digan que, en un país como México, “regalarle” a un detenido el beneficio de la duda es darle el tiro de gracia al cadáver de la estabilidad social. A ellos podría responderseles que la falta de rigor en la recabación de pruebas en los ministerios públicos es causa no solo de encarcelamientos injustos, sino de la puesta en libertad “legal” de criminales probados. Para hacer valer sus puntos *Presunto culpable* muestra el lado menos conocido de la arbitrariedad legal (“la cárcel llena de jodidos”, en palabras insuperables del segundo abogado de Toño). La otra cara de la impunidad, sin embargo, también se asoma por ahí.

Más que su cara, su voz. En entrevista anónima dentro de una patrulla, un policía explica que a los detenidos “se les tiene que inventar” algún delito además del que *ya cometió* –presunción de culpabilidad– que asegure su encarcelamiento por lo menos un buen tiempo. De otra manera –dice muy seguro– luego llegan los abogados y los dejan en libertad. –

– FERNANDA SOLÓRZANO

### *¡Noticia bomba!*

**A**l llegar diciembre, las secciones de cultura de los periódicos se llenan de listas de “lo mejor del año”, “recomendaciones de nuestros críticos” y “sugerencias para regalar”: las editoriales apenas publican y no hay mucha noticia digna de tal nombre. Sin embargo, en 2010 se rompió esa tradición, y se resolvió uno de los misterios más intrigantes de la edición en español, “una adivinanza envuelta en un misterio dentro de un enigma”, que diría Churchill. Un enigma que compartía protagonista precisamente con muchas de esas listas, recomendaciones y sugerencias. Porque por fin se desvelaba el futuro a medio plazo de la editorial Anagrama, el sello literario que en gran medida ha definido el gusto lector del público español y latinoamericano en los últimos cuarenta años.

res del año (aunque en la lista aparecen 29). Tres de Anagrama, a los que habría que sumar un porcentaje a gusto del lector de los de Enrique Vila-Matas (*Dublinesca*, Seix Barral) y Félix de Azúa (*Autobiografía sin vida*, Mondadori), también presentes en la lista, y cuyas respectivas carreras literarias han tenido como marco principal, hasta tiempos recientes, esa editorial. Por su parte, el diario mexicano *La Razón* incluye a Jed Mercurio (*Un adúltero americano*), a Piglia, a Daniel Sada (*Ese modo que colma*), a Antonio Tabucchi (*El tiempo envejece deprisa*) y a Raymond Carver (*Principiantes*) entre los mejores 26 libros del año. Más otro porcentaje de Vila-Matas. Dos conclusiones saltan a la vista. Una lista de 101, otra de 26 y una de 20 en la que salen 29: esta gente es de letras. La segunda es que la amplia y variada presencia anagramesca no baja del 20 por ciento.

Y así estábamos cuando el 23 de diciembre una noticia bomba en forma de breve nota de prensa resumía en tres líneas el proyecto de continuidad de una trayectoria de cuarenta años (“En la Feria de Frankfurt de 2009 se llegó a un acuerdo verbal entre Carlo Feltrinelli y Jorge Herralde para una progresiva entrada de capital de Giangiacomo Feltrinelli Editore, una de las editoriales independientes más importantes de Europa, en Editorial Anagrama”), para luego detallar los términos del acuerdo, según el cual en cinco años, Feltrinelli se hace con el control de Anagrama, y recoger la satisfacción de los abajofirmantes. Se cerraba una época de la edición independiente en España.

Una época ligada a la efervescencia cultural de la Barcelona de los sesenta, que culminó, editorialmente, con la fundación en 1969 de Anagrama y de Tusquets, la otra gran editorial literaria surgida de aquellos años (en la senda de Janés Editor, Seix Barral y la Lumen de Esther Tusquets). Los dos proyectos, inicialmente muy centrados en el ensayo, dieron paso a partir de los ochenta y de la normalización política del país a colecciones de narrativa internacional y en español que rápidamente se ganaron la confianza y el respeto de lectores, libreros y letraheridos a ambos lados del Atlántico. Un punto adicional que ambas comparten es la falta de un sucesor natural, un *bereu*, ya que ni Jorge Herralde ni Beatriz de Moura tienen descendencia. Así, el paso del tiempo, que les hizo pasar de jóvenes rebeldes a prósperos empresarios sin mancillar sus catálogos (gracias a no mancillar los catálogos, dirán ellos, con razón), ponía sobre la mesa de una manera cada vez más evidente la cuestión del futuro. Y la respuesta permanecía envuelta en un misterio dentro de un enigma.

Las empresas editoriales tienden a comenzar como proyectos personales. Su azarosa trayectoria y la evolución del capitalismo en las últimas décadas complican sobremanera su



Vestíbulo de la editorial Anagrama.

Todas las listas son arbitrarias, así que una lista de listas es la arbitrariedad al cuadrado. Pero sirvan para ilustrar el peso de Anagrama en el panorama literario tres ejemplos variados. La joven y prometedor librera bonaerense Eterna Cadencia, ahora también editorial, anuncia desde el corazón de Palermo Hollywood los 101 libros que más ha vendido en el 2010. Nada menos que veintitrés son de Anagrama, incluyendo al primero, *Blanco nocturno*, de Piglia, y al tercero, *Los detectives salvajes*, de Bolaño. Los atribulados críticos del suplemento español *Babelia* colocan el libro de Piglia, *Tiempo de vida*, de Marcos Giralt, y *Correr*, de Jean Echenoz, entre los veinte mejo-

supervivencia al margen de conglomerados. Manuel Aguilar, el gran editor que fundó un auténtico emporio a ambos lados del océano (tenía hasta tenerías para abastecerse de pieles con qué encuadernar sus ediciones), dedicó el final de sus memorias, escritas apenas dos años antes de morir, a la cuestión de la continuidad, de la que se mostraba erróneamente convencido. Bruguera, otro imperio editorial de la misma época, también acabó quebrada y malvendida. Giulio Einaudi, que consideraba el secreto de su éxito haber superado tres grandes crisis, no contaba con la cuarta, que le obligó a vender. Y la lista sigue. Enfrente, unos pocos apellidos se sostienen a distinta escala inatacables por los ácidos del tiempo: Faber, Gallimard, Feltrinelli, Gustavo Gili.

Junto a la continuidad, la otra cuestión clave de una editorial es la “independencia”, concepto algo resbaladizo. Cabe cuestionar la pertinencia de una distinción tajante entre edición independiente y grandes grupos editoriales. Es posible al menos verlo como un continuo, o aceptar que una editorial puede ser independiente encuadrada en una estructura mayor. Frente a una idea parecida, Felipe González afirma que cuando oye decir que apenas hay diferencias entre la izquierda y la derecha, sabe que está hablando con alguien de derechas. Sospecho que Jorge Herralde, adalid y autoproclamado mohicano de la edición independiente, piensa lo mismo de los editores que defienden los grupos.

El considerable problema que se le planteaba al editor catalán era garantizar la continuidad del catálogo y preservar la independencia. Los rumores de una venta a Planeta acordada años ha eran tan insistentes como los que sostenían que la editorial desaparecería al tiempo que su fundador. La primera solución garantizaba la continuidad (y un retiro dorado), la segunda entronizaba la independencia como valor inmarcesible. Por eso, el anuncio del acuerdo con Feltrinelli, sorprendente en un medio tan poco discreto como el editorial, tiene todo el sentido del mundo. Una editorial extranjera, marcadamente de izquierdas y literaria es el mejor socio posible para un proyecto como el de Anagrama. Ya se oyen llantos y crujir de dientes por el futuro de escritores y lectores. No hagan caso: como el propio Herralde afirma, la sensación es agrídulce, pero en esa búsqueda de continuidad e independencia es una decisión irreprochable.

*¡Noticia bomba!* es el primer libro de Anagrama que leí, un verano hace ya muchos años, mientras *Bella del Señor* aparecía en todas las conversaciones de los adultos. Desde entonces, no sé si un 20 por ciento, pero un porcentaje elevado de mis lecturas lleva una extraña “a” en el lomo. Y sí, hay erratas y traducciones mejorables y promociones desatentas y decisiones arbitrarias. Pero haber garantizado la pervivencia de esa contraseña en forma de extraña “a” es un extraordinario servicio de Jorge Herralde a la bibliodiversidad de la lengua española, y por eso debemos estarle agradecidos. —

— MIGUEL AGUILAR

## PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA 2011

### VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Con el propósito de reconocer la contribución a la cultura nacional y, fundamentalmente al norte de México, del escritor mexicano Víctor Hugo Rascón Banda (1948 - 2008), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León y la Universidad Autónoma de Nuevo León convocan a la octava edición del Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda, el cual se regirá bajo las siguientes

#### BASES:

1. Podrán participar todos los escritores mexicanos o extranjeros residentes en el país sin distinción de edad o sexo, cuyas obras, enviadas a este concurso, sean inéditas, que no estén participando en una convocatoria similar, dentro o fuera de México, ni estén en proceso de contratación, producción editorial o montaje.
2. La residencia de extranjeros deberá ser habitual y constante de, al menos, cinco años inmediatos anteriores a la fecha de emisión de esta convocatoria y deberá ser comprobada mediante documentos oficiales.
3. Los concursantes deberán ser mayores de edad y podrán concursar únicamente con una obra inédita escrita en español, que no haya sido representada o publicada de forma impresa, digital o sonora, ya sea como libro tradicional, libro digital o audiolibro de autor, en antologías o publicaciones especializadas. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando el trabajo alcance un mínimo de 60 cuartillas. Se podrá participar sólo con una obra por autor.
4. Las propuestas deberán presentarse en un (1) original impreso y engargolado, escrito en computadora con fuente Times New Roman a 12 puntos con interlineado 1.5, en papel tamaño carta por una sola cara y cuatro (4) copias con las mismas características en formato Word o PDF en respaldo electrónico (CD o DVD). En la portada se deberá incluir el nombre de la convocatoria, el nombre de la obra y el seudónimo con el que participa.
5. No podrán participar quienes hayan ganado en anualidades anteriores de esta convocatoria ni obras que hayan sido premiadas en certámenes similares.
6. Ningún miembro, empleado por cualquier régimen de prestación de servicios, con proyectos calendarizados o funcionario de CONARTE podrá participar en esta convocatoria. No podrán concursar miembros de las instituciones convocantes que formen parte directa de la organización de esta convocatoria, ni proyectos que formen parte de las funciones de instituciones públicas municipales, estatales o federales, ni en representación de las mismas.
7. No podrán participar las obras escritas como sketch y/o musicales.
8. Los concursantes participarán bajo seudónimo. Junto al trabajo, en un sobre cerrado y rotulado con el título de la obra y el seudónimo, deberán estar los datos suficientes para localizar al autor y la documentación oficial que compruebe la residencia mínima solicitada, así como una breve ficha curricular. Cualquier seña, referencia o dedicatoria que pudiera sugerir la identidad del concursante será motivo de descalificación de su trabajo.
9. Las obras deberán remitirse a:

**PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA 2011**  
**TEATRO DE LA CIUDAD, ZUAZUA Y MATAMOROS S/N MACROPLAZA,**  
**CENTRO, MONTERREY, N. L., 64000**

10. La fecha límite para la recepción de trabajos será el lunes 13 de junio de 2011. En el caso de los trabajos remitidos por correo, se aceptarán aquellos en los que coincida la fecha del matasellos con la del cierre de la convocatoria. No se aceptarán trabajos después de la fecha y hora señaladas, sin excepción.
11. El premio único e indivisible consistirá en \$160,000.00 (ciento sesenta mil pesos m.n.) y la publicación del libro ganador. El autor se compromete a ceder los derechos patrimoniales de la primera edición al Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Monterrey, N. L., a 1º de diciembre de 2010

INFORMES T. 8343-8974 AL 78 | CONSULTA LAS BASES COMPLETAS

[www.conarte.org.mx](http://www.conarte.org.mx)

Síguenos en [f conarte nuevo leon](#) y [@conarteln](#)

