

# Letrillas



Fotografía: *El tendedero*, Mónica Mayer, 1978. Cortesía del MUAC

ARTE

## Mónica Mayer: pedagogías de la sororidad

por Yunuen Díaz

No nacemos sororas, llegamos a serlo. La palabra *sororidad* proviene del latín *soror* que significa ‘hermana consanguínea’. Una de las primeras autoras en utilizar este término fue Kate Millet, quien lo asoció con la amistad entre mujeres como vínculo emotivo y político, en el contexto del movimiento feminista de la Segunda Ola en Estados Unidos. En México fue Marcela Lagarde quien en 1989

nombró la sororidad como un pacto político entre mujeres para apoyarse, cuidarse y actuar de manera conjunta para denunciar la normalización de prácticas como el acoso laboral, el acoso escolar, la cultura de la violación, la violencia obstétrica, la violencia institucional, la violencia en las relaciones de pareja y el feminicidio, el acto más cruel de desprecio hacia las mujeres.

Para Lagarde, la sororidad es una de las propuestas más radicales y disruptivas del feminismo, pues se opone a la cultura patriarcal que educa en el menosprecio, el maltrato y la inferiorización de lo femenino. Frases como “mujeres juntas ni difuntas” muestran cómo se ha construido una cultura de enemistad histórica entre mujeres que necesita ser desarticulada. La pensadora feminista Rita Segato ha analizado cómo el patriarcado es una pedagogía del poder que lo permea todo y normaliza la violencia machista. Frente a ello, enseñar la sororidad es una labor sumamente importante pues constituye la germinación de una cultura donde el reconocimiento, el cuidado de las otras, la dignificación del trabajo de las mujeres, el desmontaje de privilegios de clase y la construcción de vínculos profundos son ejercicios políticos.

El año pasado tuve la oportunidad de participar en la tercera emisión del Encuentro de Literatura Inés Arredondo (ELIA) en Culiacán, cuya finalidad es ofrecer un espacio entre mujeres escritoras para construir diálogos, reconocer el trabajo de las compañeras y profundizar reflexivamente en sus estéticas. Allí un grupo de creadoras decidimos desobedecer la cultura del miedo implantada en Culiacán por las pugnas de poder de los grupos criminales al salir juntas a conversar en un horario posterior a la puesta de sol. Teníamos la necesidad de reapropiarnos de nuestro derecho al habla, de recuperar el espacio público y de continuar tejiendo nuestra sororidad. En ese sentido fue un encuentro especialmente simbólico.

Una pregunta importante que se suscitó en esa conversación fue cuál es la legitimidad que podíamos tener al autonombrarnos como artistas, escritoras y creadoras en general. En ese contexto mencioné el papel mayúsculo que la artista Mónica Mayer (1954), pionera en el arte feminista en México, ha desempeñado en la desarticulación de las narrativas elitistas y patriarcales que determinan quién puede o no ser artista y quién es reconocido o no como creador. Mónica Mayer como artista visual, escritora, gestora cultural, provocadora social y maestra, nos ha enseñado a no esperar a que alguien nos valide para ser creadoras. A través de la irreverencia, la determinación y el humor, Mayer ha mostrado cómo el camino artístico puede ser muy amplio y no necesita rendirse a las dinámicas preestablecidas, porque el arte “tiene que ser lo que nosotros necesitamos que sea”.

Las compañeras culichis coincidieron conmigo, pues varias de ellas habían formado parte de talleres de arte y feminismo impartidos por Mayer en Culiacán. Ellas hablaban con mucho cariño de cómo en sus talleres el trabajo crítico desmonta y el encuentro conmueve, de modo que el arte es el resultado de la experiencia de habitar ese espacio compartido. Me entusiasmó mucho esa plática pues evocaba a una maestra, amiga y compañera que no solo se ha preocupado por construir una trayectoria propia, sino que a lo largo de su carrera ha desarrollado una pedagogía de a pie, viajando por toda la república para construir espacios de militancia creativa.

Mayer ha recibido reconocimientos como la exposición retrospectiva *Si tiene dudas... pregunte* presentada en el MUAC en 2016, la Medalla Omecíhuatl otorgada por el Instituto de las Mujeres en 2016 y la Medalla Bellas Artes en 2021. Sin embargo, pienso que otra gran obra de Mayer somos nosotras: las mujeres que fuimos cobijadas en sus talleres y que, a través de

ellos, construimos no solo una búsqueda estética sino una política de vida, adoptando la sororidad como ejercicio continuo que se gesta desde lo cotidiano, en la escucha, el reconocimiento y la construcción de un cuerpo afectivo colectivo.

La pedagogía de Mayer –impartida en escuelas de arte, instituciones culturales o desde su propia casa– ha constituido un proceso de politización por medio del cual observar la propia vida con detenimiento permite identificar las violencias del día a día para oponernos a ellas, porque lo personal, al hacerse público, nos permite tener una radiografía de las violencias sistémicas. De acuerdo con el Inegi en 2021 en México el 70.1% de las adolescentes entre 15 y 17 años declararon haber sufrido algún tipo de violencia, el 51.6% ha vivido violencia psicológica, el 49.7% ha experimentado violencia sexual y el 34.7% ha sufrido violencia física. Según datos de la ONU más de cinco mujeres o niñas en el mundo son asesinadas cada hora por la pareja o por alguien de la propia familia. *El tendadero* de Mónica Mayer realizado por primera vez en el año 1978 sigue siendo actual porque atenta contra una de las premisas máximas del patriarcado: “la ropa sucia se lava en casa”, frase que impone un mandato de silenciamiento para colocar la culpa y la vergüenza sobre las propias víctimas, contra ello se debate la estética de Mayer.

La pedagogía de Mónica Mayer es *sensacional*. Para Sara Ahmed son las sensaciones suscitadas desde el cuerpo las que activan la necesidad de movilización. También es cercana a lo que María Galindo nombra como feminismo intuitivo, pues no nace de los libros sino de la experiencia. Galindo escribe: “Te propongo que leas el cuerpo de tu madre, sus estrías, sus arrugas, sus achaques, sus vergüenzas, sus inhibiciones, sus tics nerviosos, sus arranques de ira y de melancolía, que se expresan en las pupilas y los párpados, en las cejas

y en la nariz.” La metodología de Mayer consiste en construir un espacio de cuestionamiento de la propia experiencia para debatir todos los supuestos sobre las vidas de las mujeres. En la obra de Mayer su maternidad se convierte en una maternidad colectiva (*Madre por un día* de 1987 y *Maternidades secuestradas* en 2012); la figura de la esposa es cuestionada y puesta en juego como una dinámica performativa (*La señora Lerma*, 1980); la sexualidad es vista con una mirada no moral y lúdica (*Lo normal*, 1978); la orfandad de género muestra la fragilidad de los vínculos entre madres e hijas (*Encuesta de satisfacción*, 2024); las experiencias de envejecimiento se vuelven públicas (*Soy tan pero tan vieja*, 2019); incluso su cabello nos lleva a pensar en las expectativas sociales sobre la feminidad (*La Pelona*, 2024). Así su obra permite arrojar luz sobre temas invisibilizados o antes considerados como menores.

Otra cuestión muy importante que propone Mónica Mayer en su pedagogía es el trabajo en los vínculos con otras mujeres. Rita Segato analiza cómo los procesos neoliberales en América Latina han impuesto una pedagogía de la crueldad que normaliza el maltrato, la insensibilidad, el aislamiento y la competencia por hacerse dueños de las cosas. Frente a ello, Segato propone crear otro tipo de cultura donde se valoren los vínculos porque “solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida”.

En ese sentido, Mayer ha construido proyectos para congregarse a mujeres artistas como *Archiva: obras maestras del arte feminista en México*, un fichero con información de 76 obras de arte representativas del feminismo, o *I ♥ Mexican ♀ performance artists*, una página en Facebook para difundir el trabajo de compañeras artistas. Con ello propone el reconocimiento de las otras desde la horizontalidad y la sororidad, interviniendo en las narrativas históricas del arte donde pocas veces

se ha enunciado y valorado el trabajo de las mujeres.

Así Mónica Mayer nos ha enseñado que el feminismo se vive día a día, que la militancia puede ser gozosa y alegre, que la creación y la amistad van de la mano; por ello podemos comprender su trabajo como una pedagogía de los afectos que, como propone Segato, nos enseña que la vincularidad es un trabajo “preservador de la vida en cotidiano”. Muchas de quienes fuimos sus alumnas ahora somos docentes o talleristas y continuamos con un trabajo de politización afectiva y reelaboración creativa. Este es un legado intangible de Mayer. Un legado vivo para construir un proyecto histórico colectivo desde la sororidad. ~

**YUNUEN DÍAZ** es escritora, artista y académica. Entre sus libros más recientes se encuentran *Barro y arroz. Tierra, cocina y resistencia* (INBAL, 2022) y *Todo retrato es pornográfico + Posterotismo* (Exit, 2023).

## TEATRO

# Anne Carson, la que escucha las voces

por **Verónica Bujairo**

Los textos clásicos llegan a nuestras manos sin el debido reconocimiento a quienes actúan como una suerte de mensajeros, casi como médiums que atraviesan el tiempo para traernos mensajes que han viajado entre épocas. La labor del traductor confronta una paradoja esencial: pasar inadvertido para preservar la fidelidad al original y al mismo tiempo enfrentarse a críticas cuando las inevitables alteraciones en el texto son percibidas como una traición al mismo. El caso de Anne Carson —reconocida internacionalmente por su labor como poeta y ensayista, para quien la traducción



Fotografía: Puesta en escena de *Bakkhai*, de Anne Carson dirigida por Samantha Van Der Merwe

constituye también uno de los pilares de su prestigio— encarna una suerte de visibilidad permanente cuando actúa como traductora, ya que pone en evidencia los flagrantes retos que conlleva el ser ese médium que nos comunica con seres de otro tiempo.

La autora canadiense, quien en su semblanza únicamente menciona que “es maestra de griego antiguo”, profesó una temprana atracción hacia esta lengua gracias al encuentro con la poeta Safo (630 a. C.) y las clases privadas que una maestra de secundaria le ofreció a la hora del almuerzo debido al precoz interés de la joven estudiante. Estos encuentros, aparentemente fortuitos, prefiguraron un destino literario marcado por la influencia del griego antiguo, que no solo se convirtió en una herramienta clave en su labor artística, sino también en un código distintivo que permea toda su obra, al punto de que se ha consolidado como su sello autoral.

La obra de la célebre poeta de Lesbos y su posterior traducción han acompañado a Anne Carson tanto en su faceta académica como en la artística. Este interés se refleja en libros como *Eros dulce y amargo* (Lumen, 2020) y *Si no, el invierno. Fragmentos de Safo* (Vaso Roto, 2019). En este último, Carson, a modo de introducción, hace

patente parte de su visión sobre el oficio de la traducción: “Me gusta pensar que cuanto más apartada me mantengo del camino, mejor se muestra Safo a través de él. Esto es una amable fantasía (la transparencia de sí) dentro de la que trabaja la mayoría de los traductores.”

El prestigioso currículo de Carson, acreedora del Premio Princesa de Asturias en 2020, se ha enriquecido además con su acercamiento a uno de los géneros más emblemáticos del mundo griego: el drama trágico. Enfocándose particularmente en las obras de Sófocles y Eurípides, Carson ha realizado versiones contemporáneas que reflejan la constante tensión que rodea la labor del traductor, así como la tentación inherente de convertir la traducción en una reinterpretación, al difuminar las fronteras entre fidelidad y creatividad.

Como claros ejemplos de estos polos opuestos, resulta sumamente estimulante leer las versiones al español de las traducciones de Carson realizadas por Bernardita Bolumburu para la editorial chilena La Pollera: *Bakkhai* de Eurípides (2020) y *Antigo Nick* de Sófocles (2022). Ambas obras son presentadas como “nuevas versiones” que se publican en edición bilingüe (del original en inglés de Carson)

para enriquecer la fascinación y polémica que estos acercamientos contemporáneos nos ofrecen.

En *Bakkhai* la autora opta por conservar el título original griego, en lugar de la traducción comúnmente conocida como *Las bacantes* (409 a. C.), obra en la que el dios Dioniso desquicia al reino de Tebas para exigir que se le reconozca como una deidad y moviliza hordas de mujeres enloquecidas por su vid, lo cual desencadena una serie de eventos catastróficos. Si en nuestra memoria persisten aquellas versiones engoladas con las que muchos crecimos —muros infranqueables que llamaban más al tedio que al interés—, la traducción de Carson sorprende por su claridad, su concisión en el lenguaje que potencia la poesía en el teatro, así como una audaz conexión con las audiencias contemporáneas, que bien puede ser motivo de desconcierto al utilizar algunas locuciones actuales.

El columnista Tim Dowling, del periódico *The Guardian*, ya había señalado esta singularidad al asistir a una representación de la *Orestíada* basada en la traducción de Carson, publicada en 2009. En su crítica, confesaba reconocer las situaciones de la obra, pero no las palabras que salían de las bocas de los personajes. Curiosamente, Dowling identificaba en la misma nota que su malestar no provenía tanto de una traición a los textos clásicos, sino de su apego a las traducciones con las que estaba familiarizado. Afrenta común a todo traductor, quien no solo tendrá que medir su destreza con el original, sino con las variaciones que lo anteceden en la peculiaridad de sus contextos políticos y culturales.

El caso de la *Antígona* de Sófocles podría resultar aún más escandaloso, ya que la transgresión se hace evidente desde el propio título: *Antigo Nick*. Carson respeta los personajes y los eventos fundamentales de cada cuadro, pero aplica una drástica reducción en los parlamentos, transformándolos en un lenguaje mínimo

que privilegia las acciones que impulsan la trama. Este enfoque se entrelaza con un denso tejido intertextual que convoca autores y posturas políticas contemporáneas, lo cual genera un efecto inquietante. Un ejemplo de esto es la primera aparición de Creonte, construida mediante un campo léxico conformado de verbos y sustantivos relacionados al poder y autoritarismo. Por otro lado, el personaje principal se presenta con una voz directa y mordaz que se aleja de cualquier atisbo de apología y, por si fuera poco, Carson añade a la ecuación un personaje —Nick, ya anunciado desde el título— que carece de partes habladas, pues su trabajo es medir cosas. Este es un guiño a la expresión en inglés *nick of time*, mediante la cual la autora emplaza una reflexión sobre lo temporal y lo atemporal dentro y fuera del drama. La pieza en su conjunto se configura como un movimiento conceptual orgánico, particularmente si recordamos que Antígona encarna la desobediencia civil. Carson comprende profundamente la responsabilidad que implica abordar a esta figura icónica, como lo expresa en el poema-prólogo titulado “La tarea del traductor de Antígona”:

...querida Antígona,  
lo tomo como la tarea del traductor  
prohibir que alguna vez pierdas tus  
[gritos].

Si algo destaca en las traducciones de Carson, es la intimidación con la que se aproxima a estos agentes de otro tiempo, desplegando un ejercicio nada canónico, incluso incómodo. Una labor que, a su vez, podemos apreciar en nuestra lengua, como hemos mencionado, gracias al trabajo de Bolumburu. En *Variaciones sobre el derecho a guardar silencio* Carson desnuda de algún modo su filosofía como traductora, articulando una posición paradójica entre el cliché del lenguaje —esas formas repetibles y cómodas— y lo que ella llama “la catástrofe”, un enfoque

destinado a desquiciar las convenciones. En la negociación entre estos extremos es que Carson redefine el acceso a otras épocas, apelando a una novedad que mantenga vivos tanto los gritos como los silencios. ~

**VERÓNICA BUJEIRO** es dramaturga, docente y crítica de teatro. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte.

## MODA

# Ramón Valdiosera, el inventor del rosa mexicano

por **Santiago Hernández Zarauz**

*México en una laguna y  
mi corazón echándose clavados.*  
Los Caifanes

Pocos artistas tan traviosos como Ramón Valdiosera Berman (Ozuluama de Mascareñas, 1918-Ciudad de México, 2017). Historietista, dibujante, lector, novillero, diseñador, director de cine, de teatro, de televisión, docente, acuarelista, pintor y saltimbanqui que fue viajando por el mundo con un lápiz para dejar huella de todas las preguntas e inquietudes que fue sintiendo mientras caminaba el mundo. Aunque a grandes rasgos podría aglutinarse su multifacético estar como si se tratase de un hombre propio del Renacimiento, me gusta reconocer a Valdiosera, más bien, como hijo de su tierra: mexicano.

Consciente del momento histórico que le tocó vivir y atento a las tensiones de los modos y medios de producción con los que le tocó relacionarse, Ramón Valdiosera elaboró una obra plástica que encontró forma en muchas posibles materialidades, pero que tocó su punto más alto en una de las disciplinas más complejas

del arte. Si partimos del supuesto de que la relación entre el cuerpo, la materia y las ideas entra en constante tensión para poder definir canales de comunicación entre el artista, la obra, el espectador y su posible discurso, pocos espacios me parecen tan retadores como el universo de la moda para desarrollar una carrera artística exitosa. Curiosamente fue en la alta costura donde Valdiosera terminó de sembrar una chinampa fértil y llevar su trazo a un plano tridimensional que le otorgó un reconocimiento a nivel internacional.

Para entender la importancia de Ramón Valdiosera y también para intentar escribir con criterio acerca de los muchos mundos que habitó, vale la pena empezar por el principio. Nacido en Ozuluama, en el corazón de la huasteca veracruzana, Valdiosera Berman viajó desde muy pequeño a la Ciudad de México y esa infancia se tradujo en el destino necesario para que se comenzara a urdir su propio relato. Siendo niño reconoció que el lápiz era la herramienta que le permitiría vivir y sobrevivir frente al mundo, lo cual lo convirtió en un autodidacta notable para comenzar a realizar primeros trabajos a través del dibujo. Durante su adolescencia probó suerte como novillero, sin embargo, su recorrido para convertirse en figura del toreo se vio interrumpido a petición de su propia madre. Algo de ese arrojó quedó impregnado en la personalidad de Ramón, ya que ese principio de “jugarse la vida” le abrió muchos espacios de creación y trabajo con un compromiso, una creatividad y un arte acorde con quien entiende a la perfección la liturgia de una manifestación tan profunda y compleja como la tauromaquia. Su cercanía e interés lo llevaron a convertirse en pintor de suertes, pasamanería de ternos y lanzes taurinos para después llegar a ser un reconocido cronista. En una época en donde los toros tuvieron un importante papel en el telar económico, político y social mexicano, Valdiosera

comenzó a destacar por la elegancia de su trazo y la lucidez de sus ideas entintadas en las crónicas que iba narrando en papel.

Esas primeras faenas profesionales, aunadas al temple con el que mantuvo su vínculo con los diarios, llevaron el impulso creativo y travieso de Ramón Valdiosera a encontrar en la historia un lienzo necesario para aterrizar aquellas sensaciones que iba escuchando de la sociedad a la que observaba con el cuidado de quien ama su propio ecosistema. Durante la década de los treinta se convirtió en el director del primer diario de historietas del mundo, el famoso *Chamaco Chico*, que imprimía un tiraje de quinientos mil ejemplares al día. Años después de haber dirigido el *Chamaco Chico* asumió la dirección de la revista de historietas *Pepín*, otra de las publicaciones nodales en la ecuación de la educación sentimental mexicana; ambas bien pueden ser entendidas como dos polos imprescindibles para consolidar un periodo al que se le conoce como la época de oro de la historieta en nuestro país.

Con la asimilación del periodo revolucionario, México se planteó toda una serie de cuestionamientos a propósito de su lugar en el mundo y de su discurso en el espacio público. Una nube vasconcelista y posrevolucionaria hacía llover toda una serie de principios y preocupaciones centradas en cómo el arte podía expresar lo que significaba “ser” mexicano. Con estas ideas flotando todavía encima del colectivo y el imaginario del país, Ramón Valdiosera emprendió un viaje importante donde afinó una mirada antropológica, sensible y erudita en un recorrido por toda la república mexicana. Como si se tratase de un buzo profesional, Valdiosera se sumergió en las muchas culturas que colorean al país a través de las costumbres, tradiciones, sonidos, colores y sabores de los pueblos que otorgan su identidad a un territorio tan multifacético como México. Siempre con el lápiz como salvoconducto para poder

mantener una huella de sus muchas inquietudes, fue llevando un meticuloso registro de su viaje mientras moldeaba una inquietud —que muy pronto se convirtió en una necesidad— de rescatar las raíces de la vestimenta y la indumentaria de los textiles autóctonos. Su vuelta a la Ciudad de México provocó que centrara sus esfuerzos en la creación de un taller donde aglutinó de manera sólida la defensa de una “moda mexicana”: allí comenzó a coser diseños con siluetas contemporáneas de la época, pero incorporando el arte textil de las comunidades con las que acababa de relacionarse. En poco tiempo este importante trabajo se materializó en la elaboración de prendas que a la postre se utilizaron como trajes típicos de varios estados de la república.

En el año de 1949, con apoyo del gobierno mexicano, Valdiosera presentó una primera colección de moda, con raíces prehispánicas y colores vistosos, en la primera Semana de México en Nueva York. Valdiosera cuenta que buscó que la pasarela fuese particularmente vistosa, agregando a los innovadores diseños posiciones de ballet de las modelos, convirtiendo el recorrido de los vestidos en un vistoso *performance* que conjugaba en su puesta en escena toda una serie de factores que sacudieron al espectador. Como resultado del éxito obtenido por el desfile en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York, el *New York Times* escribió entre sus columnas que la colección de Valdiosera era “de color vibrante y diseños inusuales”, características a las que el propio diseñador agregó que se trataba de prendas con un color autóctono: el rosa mexicano. Ahí cambió todo.

La claridad con la que Valdiosera presentó su primera colección en Nueva York permite que se condense toda una idea de país en el tono de un color. Como si se tratara de un ejercicio propio de diplomacia cultural, los vestidos de la firma Valdiosera y la idea del “rosa mexicano” calaron muy



hondo en el discurso internacional, colocando a México en un plano que todavía se mantenía distante. Atento a ejercicios que realizaron creadores como Yves Saint Laurent y Christian Dior, Valdiosera presentó una idea muy bien zurcida de moda mexicana que se alejaba de los ejercicios folcloristas que se tenían hasta ese momento.

Coco Chanel aseguraba de Balenciaga que estaba por encima de los demás diseñadores de la época porque Cristóbal Balenciaga sabía coser. Ese mismo principio lo podríamos ampliar aún más si pensamos que Valdiosera aprovechó la técnica del cómic para crear toda una serie de personajes, vestirlos y desvestirlos, para luego llevar esa condición creativa al tejido. Ramón Valdiosera fue presidente y fundador del Museo de la Historieta e Ilustración Mexicana, como también fue fundador del Museo de la Moda. Valdiosera dejó una inmensa bibliografía y hemeroteca, entre ellas su libro *3000 años de moda mexicana*, título imprescindible para entender la muy profunda relación que existe entre la idea de moda y México.

En un momento de su extensa trayectoria, Valdiosera se encargó de los vestuarios de películas sumamente importantes para la cultura mexicana, como *Tizoc: amor indio* (1957), dirigida por Ismael Rodríguez e interpretada por María Félix y Pedro Infante. Valdiosera cuenta que Rodríguez lo buscó para asesorarse por un pintor y saber cómo jugar con el vestuario frente a la escenografía. Durante una de las escenas más icónicas de la película, María Félix dibuja un cuadro en donde solo se alcanza a ver su mano sobre el lienzo. Esa mano es precisamente la de Valdiosera que, disfrazado de María Félix, aparece de espaldas a la cámara y demuestra con esa pequeña travesura que, en el principio, fue el dibujo. ~

**SANTIAGO HERNÁNDEZ ZARAUZ** es editor, escritor y músico. En 2024 Trama Editorial publicó su libro *Cuentahilos. Elogio del editante*.



Fotografía: Beatriz Sarlo (1942-2024) / Wikimedia

#### LITERATURA

## Un recuerdo de Beatriz Sarlo

por **Alejandra Amatto**

El 28 de febrero de 2006 conocí en persona a Beatriz Sarlo (Buenos Aires, 1942-2024). Ella había viajado a México para promocionar su más reciente libro de ensayos, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, que presentó tanto en la UNAM como en El Colegio de México, en un modelo más cercano a la charla que a la acartonada reseña. El libro ya había desatado una serie de críticas severas, pues una de sus premisas fundamentales era dar un giro sobre el enfoque exclusivamente testimonial de los estudios acerca del doloroso pasado reciente de las dictaduras latinoamericanas (y de la argentina en particular), para dar paso a una reflexión de carácter teórico que contribuyera a la deliberación sobre lo que sucedió en las décadas de los setenta y ochenta, y cómo evitar que toda esa tragedia volviese a suceder. Como ocurrió con frecuencia, principalmente en las

últimas décadas de su vida, no siempre encontró la inteligencia y la audacia en sus interlocutores (y detractores) para generar eso que tanto le importaba y que ella misma resaltó en el título de su libro: *una discusión*.

A Sarlo le gustaba debatir, intercambiar puntos de vista y dejar fuera cualquier tipo de corrección política condescendiente que atentara contra la inteligencia; para ella disentir no significaba una trifulca, era un acto casi de camaradería con quien consideraba un adversario intelectual, mas no un enemigo. En su libro jamás negó la importancia del testimonio, es más, se adelantó varios años a su puesta en boga desde las esferas literarias y culturales como sinónimo no solo de validez jurídica sino también estética, pero pedía ir más allá. Hoy los estudios sobre la historia reciente en América Latina nos demuestran que no estaba tan equivocada y que la manifestación de lo estético y lo político no transitan por senderos opuestos.

Pero regreso a esa tarde de 2006. Frente a mí se encontraba una mujer pequeña, vestida de negro y con la impecable elegancia que otorga la sencillez del conocimiento más genuino y perspicaz. Como un oxímoron, nos hizo un breve y enorme recorrido por la tradición literaria argentina, recuperó con exactitud y de memoria citas,

frases y demás elementos anecdóticos de la relación de las escritoras y los escritores argentinos con figuras trascendentales de la literatura mexicana; el vínculo de Borges y Reyes no estuvo ausente en esas disquisiciones. Y habló de lo que más le apasionaba: la literatura y su relación con la realidad social y política. En esa breve hora, nos trasladó a los menos de veinte asistentes que tuvimos el privilegio de escucharla al mundo de sus grandes fascinaciones: Borges, Victoria y Silvina Ocampo, Arlt, Cortázar, Puig, Fogwill y, por supuesto, Juan José Saer; autor de culto para la crítica, gran amigo cercano y, como postulan muchos, de quien fue su gran descubridora. Esa era la magia de Sarlo, cautivaba a su auditorio y a sus lectores con el don de la inteligencia y la palabra precisa, fue por esa razón que siempre se la recordará como una de las catedráticas más brillantes y respetadas en los veinte años que fue profesora de la Universidad de Buenos Aires, hoy asediada por los recortes presupuestales del gobierno de Milei, políticas siniestras a las que se opuso hasta sus últimos días de vida.

Con esa misma claridad, en 1992 dictó una serie de conferencias sobre la literatura de Jorge Luis Borges en la Universidad de Cambridge. De estas cuatro presentaciones surge un estudio imprescindible: *Borges, un escritor en las orillas* (1995). En este, uno de sus más célebres ensayos, revisa una serie de problemas acerca de lo que implicaba la valoración universal de la obra del más importante escritor argentino del siglo xx: “Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, un grande entre los grandes, es, por un lado, un impecable acto de justicia estética: se descubren en él las preocupaciones, las preguntas, los mitos que, en Occidente, consideramos universales. Pero este acto de justicia implica al mismo tiempo un reconocimiento y una pérdida, porque Borges ha ganado lo que siempre consideró suyo, la prerrogativa de los latinoamericanos de trabajar dentro de todas las tradiciones,

y ha perdido, aunque solo sea parcialmente [...], el lazo que lo unía a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo xix argentino.”

Este gran texto es, también, un pretexto para dialogar y preguntarse sobre el sentido de las literaturas clasificadas como “periféricas”, pues señala el breve periodo de adaptación que tuvieron los escritores latinoamericanos y argentinos (en particular), ante la gran cantidad de transformaciones que se sucedieron desde finales del siglo xix e inicios del xx. Sus reflexiones fueron no solo estéticas sino también sociales, pues señala que todos ellos “tuvieron que procesar una experiencia nueva que afectaba todas las relaciones tradicionales, las formas de producción y distribución de la cultura [...]. Los conflictos sociales arrojan sombra sobre los debates estéticos. La cuestión del lenguaje —¿quién habla y escribe un español ‘aceptable’, libre de influencias extranjeras producidas por los inmigrantes?—, del cosmopolitismo —¿cuál es el internacionalismo legítimo y cuál internacionalismo amenaza y pervierte a la nación?—. Preguntas que a treinta años de su publicación siguen siendo vigentes y se extienden para el análisis de la literatura latinoamericana contemporánea producida en este nuevo siglo.

En 1999 publica un breve texto, “¿Qué hacer con los límites?”, sobre la figura de Victoria Ocampo. Sobre ella nos dice: “la admiraron y la amaron; se rieron de ella; sobre todo, la criticaron”. Sarlo supo desde sus comienzos que la gesta literaria llamada *Sur*, emprendida por una mujer perteneciente a la oligarquía argentina, miembro de un “clan familiar donde las mujeres estaban destinadas a ser elegantes y a casarse”, era también, y a su manera, un hito en la historia de la representación de las escritoras latinoamericanas en nuestra conservadora tradición literaria, para la que las Ocampo siempre fueron figuras incómodas y enigmáticas. Contraria a los principios de una clase aristócrata afantasmada por

el peronismo, Sarlo nunca dejó que esa lectura crítica invalidara la enorme excepcionalidad que *Sur*, sus integrantes y su directora, representaron para la escena literaria latinoamericana. Ese es también otro de los mejores ejemplos en la confección de su arte como crítica literaria.

Beatriz Sarlo publicó más de veintiséis libros, tres de ellos con su colega Carlos Altamirano, y decenas de artículos. Recibió al menos once premios nacionales e internacionales, fundó *Punto de Vista* —una de las revistas más influyentes en la segunda mitad del siglo xx, de la que fue directora desde 1978 hasta 2008—, impartió cursos en universidades extranjeras como Columbia, Berkeley, Maryland y Minnesota, el Wilson Center en Washington y la Universidad de Cambridge; fue periodista, participó y polemizó en la televisión pública argentina, así como en otros medios de comunicación; pero, sobre todo, fue una mujer que rompió varias trabas de su tiempo, una crítica literaria que demostró que las más hondas preocupaciones intelectuales, vinculadas al ejercicio de pensar y actuar en consecuencia, no están peleadas con el derecho a disentir. Defendió con ahínco sus posiciones estéticas y políticas, conociendo el riesgo que esto implicaba y reconociendo que estar equivocada era un derecho que podía permitirse. Quizá ese sea uno de sus mayores legados. Esa tarde de febrero firmó mi libro, intercambió conmigo dos o tres palabras celebratorias sobre Borges y me demostró, una vez más, que las mujeres podíamos romper los límites y destacar en el bellissimo oficio de la crítica literaria, terreno pensado como exclusivo para los hombres durante décadas. ~

**ALEJANDRA AMATTO** (Montevideo, 1979) es profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Coordina el Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana (siglos XIX, XX, XXI).

# Watchmen: lecturas del Apocalipsis

por **Ivette Nophal**

El universo planteado por Alan Moore en el cómic *Watchmen*, publicado entre 1986 y 1987, expone la cotidianidad de Nueva York en la antesala del Juicio Final, un lugar incierto e inestable que mantiene a la sociedad en vilo. En este espacio, un grupo de superhéroes retirados reflexionan, desde su humanidad, acerca de la existencia y del futuro del mundo; esto comporta un nivel de conciencia inexplorado hasta ese momento en historias similares. A su vez, el Reloj del Apocalipsis avanza para indicar que, gracias y a pesar de las acciones de los protagonistas, el final es inminente.

Una de las particularidades de este relato es que, además de los elementos ficcionales que lo componen, suma referencias históricas que le permiten poner de relieve la multiplicidad de voces que alimentaron la opinión pública durante la etapa más álgida de la Guerra Fría. Las preocupaciones de *Watchmen* se inscriben en un clima político que, al término de la Segunda Guerra Mundial y con el desarrollo de la bomba atómica, inició el conteo del Reloj del Apocalipsis —un reloj simbólico creado por científicos que buscaban alertar sobre los riesgos que suponía la energía nuclear— en siete minutos antes de la medianoche, es decir, antes del final de los tiempos.

En los años setenta, el conflicto bélico se expandió hacia otros territorios como Israel, la India y Pakistán, y repercutió a diferentes niveles en la dinámica social de Estados Unidos, como en el incremento de la delincuencia local. Esto

generó inconformidad entre los ciudadanos, quienes, en respuesta, conformaron los Guardian Angels, una organización civil que, si bien logró inhibir y prevenir el delito en las calles de Nueva York, actuó fuera de la ley por mucho tiempo. Es en este contexto donde se inscribe la premisa de *Watchmen*: ¿quién vigila a los vigilantes? Personajes como Dr. Manhattan, el megalómano Ozymandías, Rorschach —un conservador radical que intenta mantener el orden incluso en vísperas del Día del Juicio— muestran las diferentes caras de la humanidad ante la catástrofe. El final abierto de la historia de Moore plantea la idea de que nada termina por completo, que el tiempo es cíclico y que, en su infinitud, todo cierre indica un nuevo comienzo.

El Reloj del Apocalipsis nunca ha estado tan cerca de la medianoche como en los tiempos en los que vivimos. Tan solo de 2017 a la fecha, las manecillas han avanzado un minuto y medio por las políticas radicales puestas en marcha por Donald Trump durante su mandato, por la amenaza de una guerra nuclear a causa del deterioro en la relación entre Estados Unidos y Corea del Norte, por la pandemia de covid-19, por los conflictos bélicos entre Rusia y Ucrania, y por el cambio climático.

En la serie *Watchmen* producida en 2019, Damon Lindelof parte de dicho contexto para continuar la reflexión que Moore arroja al aire al final de su cómic cuando Rorschach, antes de morir, hace llegar a la prensa el diario donde plasma los actos ruines del villano Ozymandías. Lindelof muestra cómo, en nuestra realidad postapocalíptica, el texto de Rorschach se ha convertido en la biblia de un grupo de extremistas blancos denominado la Séptima Kaballería, quienes intentan erradicar a los segmentos minoritarios de la sociedad y a la policía de Tulsa. En respuesta, un equipo de vigilantes enmascarados, encabezados por Angela Abar y Wade Tillman,

buscan vengar sus crímenes terminando con la congregación y con sus actos terroristas.

El primer capítulo de la serie abre con la secuencia de un niño afroamericano que disfruta de una película en blanco y negro dentro de un cine de mediados del siglo xx. El filme muestra las aventuras de un justiciero, también afroamericano, que enfrenta a un grupo de bandidos en lo que parece ser el Medio Oeste. En un fragmento, el héroe ve directo hacia el niño y sentencia: “La turba no hará justicia, confía en la ley”, línea que repite el pequeño con seguridad y con un atisbo de orgullo. Esta línea narrativa contrapone las ideas radicales de la Séptima Kaballería, que caracterizan a la corriente trumpista, con las de la comunidad afroamericana y las de las fuerzas del orden representadas por Angela Abar.

En la serie se apela a la importancia de la memoria histórica a través del personaje de Angela, quien al investigar los orígenes de la Kaballería descubre sus propios vínculos con los héroes enmascarados de antaño. Las escenas del pasado se muestran en blanco y negro para contrastar el maniqueísmo de una época intolerante con la diversidad y la complejidad de la época actual en la que la radicalidad no tiene cabida. En el proceso también reflexiona sobre lo contradictorio que le parece formar parte de las fuerzas del orden, de tradición racista y represora, cuando sus raíces se encuentran en la comunidad afroamericana, tan atacada y perseguida por el extremismo norteamericano.

En esta realidad en la que los superhéroes son personajes obsoletos y anclados al pasado, Adrian Veidt pasa sus días de exilio montando representaciones teatrales de las hazañas de los Watchmen, al tiempo que envía señales a la Tierra para recordar a sus habitantes que están siendo observados por Dr. Manhattan. La nueva dinámica social mantiene los rituales de la fe como una manera



de anclarse a la idea de que el devenir de la humanidad no depende del ser humano sino de un poder superior.

La imagen del superhéroe, en este contexto, plantea un dilema complejo porque la idea de que existe “algo más grande que nosotros” nos quita la carga de asumir la responsabilidad de nuestra propia existencia. Además, reconocer a estos personajes como salvadores o castigadores supremos legitima las acciones paraestatales contra amenazas que aparentemente sobrepasan el orden establecido, es decir, la “justicia por mano propia”. Esto da paso al nacimiento de figuras criminales que se presentan como protectores con el único objetivo de establecer su propio orden basado en el terrorismo y el miedo.

Recién se cumplieron cinco años del inicio de la pandemia que obligó al planeta entero a detenerse y repensar

el futuro, pero el mundo no mejoró como nuestra esperanza nos hizo creer. Trump ha regresado al poder, otros malos gobiernos en diferentes naciones replican modelos antidemocráticos: no existe mayor evidencia de que las decisiones de gran parte de la población no se basan en análisis profundos, sino que responden a la satisfacción de sus necesidades inmediatas. De esta manera, al acostumbrarnos a delegar nuestro destino a un “ser supremo”, sea quien sea, hemos dejado de asumir la responsabilidad sobre nuestras condiciones de vida y sobre las que heredaremos a las futuras generaciones.

En el cómic *Watchmen*, Moore retrata una idea del apocalipsis que resalta los temores que invadían a la sociedad de finales de los años ochenta. En la actualidad, horrores del pasado como la guerra nuclear están más

presentes que nunca y amenazas como el cambio climático, las pandemias, los desastres naturales, los asteroides y las tormentas solares, mantienen a la humanidad asombrada. A partir de ello, Lindelof dibuja un apocalipsis más íntimo —como aquellos que terminan con el mundo cada cierto tiempo a lo largo de nuestra vida— porque, ante un futuro incierto y con casi nada en nuestras manos, no hay manera de vislumbrar lo que el Juicio Final depara a la humanidad. ~

**IVETTE NOPHAL** es comunicóloga e investigadora sobre el mundo del cine y del cómic.

## LITERATURA

# Eugenia, novela erótica

por **Pablo Sol Mora**

## ESPERE EN LA LÍNEA



PENNÉ

**JORGE PENNÉ** (Ciudad de México, 1986) es caricaturista. Colabora en *Animal Político* desde 2012 y en *The New Yorker* desde 2022.

Cayó en mis manos la primera edición de *Eugenia* (Mérida, 1919), la insólita novela yucateca de ciencia ficción que tanto ha llamado la atención de los albores del siglo XXI (lo atestiguan dos reediciones en español, en la UNAM y en la UADY, y una traducción al inglés en la Universidad de Wisconsin). Su autor, don Eduardo Urzaiz —nacido en 1876 en Cuba de evidentes orígenes vascos, pero radicado desde niño en Mérida— fue un profesor y médico, psiquiatra y ginecólogo, de muy amplios intereses, entre ellos la historia, la religión, la literatura, la pedagogía, el arte y evidentemente la medicina. Una especie de *homo universalis* renacentista en el Yucatán de principios del siglo XX. Wikipedia informa, además, que fue miembro del Partido Socialista del Sureste, hecho que no pasa desapercibido en su única novela.

*Eugenia* ha despertado el interés, en primer lugar, por ser una obra pionera, si no la primera, de la ciencia ficción en México y supongo que en español en general. La trama está situada a principios del siglo XXIII en Villautopía, una Mérida del futuro en la que sigue haciendo calor. Los siglos anteriores han transcurrido entre guerras y confrontaciones, pero finalmente la humanidad ha alcanzado la paz y una cierta armonía, únicamente alteradas por conflictos comerciales. El cambio más notable en la sociedad es la forma de reproducirse (y esta es la razón por la que ha fascinado al siglo *queer* y *trans*): el Estado designa, por su excelencia física, a unos Reproductores Oficiales de la Especie (hombres y mujeres), pero, gracias a los avances médicos, el óvulo fecundado es retirado de la mujer y el desarrollo del feto tiene lugar en cuerpos masculinos, previamente sujetos a un proceso de feminización, llamados Gestadores. El protagonista aparente de la novela es Ernesto, ejemplar de perfecta condición física y mental que ha sido seleccionado como Reproductor; la verdadera protagonista es Celiana, mayor que él, primero su maestra y luego su amante, que lo ha iniciado intelectual y sexualmente; la Eugenia del título, joven y hermosa Reproductora, es la previsible tercera punta del triángulo y aparece apenas en las últimas páginas.

La ciencia ficción que confía todo al elemento científico o tecnológico suele envejecer mal, viéndose rápidamente superada o contradicha por el avance real; la que perdura, más allá de los indispensables dispositivos, suele tener un contenido filosófico o social que dice algo más sobre la condición humana. En *Eugenia* hay el esperable futurismo tecnológico, con sus aerocicletas, aerocanastillas y aceras eléctricas, pero en realidad este es solo el decorado; la apuesta fuerte en ese plano es la de la eugenesia y la idea del embarazo masculino (llama la atención, desde el

invítrico punto de vista del 2024, que Urzaiz haya decidido conservar en su fantasía la actividad sexual y solo modificar, radicalmente, eso sí, la gestación). El escritor cubano-yucateco obvia el error en que tan fácilmente cae mucha ciencia ficción moderna y contemporánea, la de detallar demasiado el funcionamiento de las supuestas tecnologías futuras. Para bien de la novela, en ese sentido es bastante escueto.

Sin embargo, el aspecto que más me ha interesado de *Eugenia*, y de ahí el título de esta nota, es que, tanto o más que una novela de mera ciencia ficción, es una novela erótica. Entiéndase: una novela sobre el eros y la naturaleza del deseo (no, no hay escenas sexuales en la obra, ya hubiera sido mucho pedirle a don Eduardo, para eso la literatura de la península y mexicana iba a tener que esperar a otro yucateco, Juan García Ponce). Una novela sobre el impulso erótico en un ámbito de ciencia ficción.

El dilema central es tan antiguo como los de Safo o Catulo: desear, dejar de desear, cambiar de objeto del deseo. El conflicto se agudiza porque Celiana es, de hecho, mayor que Ernesto —Urzaiz menciona el inevitable y edípico modelo: Madame de Warens y Jean-Jacques— y este —que la ha amado genuina y sinceramente, de eso no cabe dudar— es más susceptible de sentirse atraído por nuevos y más jóvenes intereses. Por un lado, el rápido olvido y el encuentro de una nueva ilusión; por otro, el abismo del abandono y el desamparo. No precisamente una novedad. Y encima es que, mal que les pese a estos futuristas personajes, especialmente a Celiana, no dejan de tener un matiz romántico.

Urzaiz, por otro lado, tenía ideas amorosas de avanzada: sus criaturas tienen una libertad sexual que no podría ser más contrastante con la realidad erótica de la Mérida de principios del siglo XX. Comentando un baile en el Instituto de Eugénica,

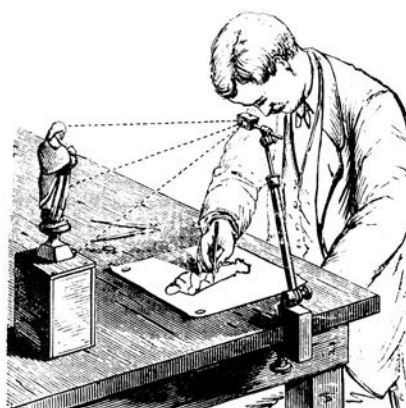
mero preámbulo para el encuentro sexual entre los Reproductores, el narrador apunta: “en pleno reinado del amor libre, en plena igualdad de derechos para la mujer y para el hombre, el baile ostentaba su carácter de aperitivo sexual, con franqueza tan cruda, que hubiese hecho ruborizarse al rojo blanco a nuestros hipócritas y formulistas bisabuelos”. Estos últimos, claro está, son los contemporáneos de don Eduardo.

El final es problemático: si bien Miguel, testigo del drama y el personaje más lúcido de la novela, parece concluir que el amor humano no puede excluir el dolor y el sufrimiento, la pasión o los celos, las últimas líneas son de un realismo erótico y biológico evolutivo descarnado (para la historia de la sexualidad desde el punto de vista de la biología evolutiva, sin mascaradas ideológicas o románticas, léase el ya clásico *La evolución del deseo* de David Buss): Celiana “era uno de aquellos despojos que, en su marcha triunfal, el amor y la vida van arrojando a los lados del camino”.

Dejo de lado los aspectos políticos de *Eugenia*, fundamentales en toda utopía y distopía, que reflejan las convicciones del autor y que hoy tienen mucho eco: nacionalismo versus globalismo, la intervención del Estado en el comercio, una suerte de socialismo básico como solución a la desigualdad económica, etc. Del aspecto material del libro no quiero dejar de mencionar los dibujos de Leopoldo F. Quijano, especialmente el de la magnífica portada, tipo *art nouveau*, con una enigmática figura andrógina.

Don Eduardo Urzaiz murió en Mérida en 1955. Desde su paraíso villautópico, seguramente contempla complacido cómo el siglo XXI se reconoce en su *Eugenia* (*esbozo novelesco de costumbres futuras*). ~

**PABLO SOL MORA** es escritor, crítico literario y director de la revista electrónica *Criticismo*. Su libro más reciente es *Nada hago sin alegría. Un paseo con Montaigne* (Rosamerón, 2023).



## ARCHIVO VUELTA

## Camera lucida

por Salvador Elizondo

*De mirada sensible y perspicaz, Salvador Elizondo supo encontrar puentes entre la literatura y las artes visuales. Muestra de ello es el fragmento que presentamos de un ensayo suyo publicado en el número 37 de la revista Vuelta en diciembre de 1979.*

Es innegable que el desarrollo de la fotografía, desde la *camera obscura* descrita por Platón en su apólogo de la caverna hasta las sorprendentes realizaciones que obtiene hoy en día ya en el orden del arte, contribuyó a relegar a un olvido o a un uso poco feliz en la publicidad comercial el instrumento conocido en sus orígenes, a principios del siglo XIX, como *camera lucida* y hoy todavía en español como cámara clara. Un sistema de prismas graduables proyecta sobre el papel la imagen virtual del modelo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el visor. En resumidas cuentas, es una versión refinada de las retículas de vidrio de los pintores alemanes del Renacimiento o simplemente del procedimiento de dibujar sobre un vidrio lo que se ve a través de él. En todas sus formas su empleo implica un alto grado de inmovilidad

y de fijeza de la mirada ya que la imagen no se forma en la realidad sobre el papel sino en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, presumiblemente en ese punto llamado “la mente” y tal vez en un punto dentro de ese punto que es o sería el foco de la atención, el punto en que la inquietante perspectiva de la cámara clara se enfoca y equilibra con la del fantasma cuya imagen tratamos de apresar con el lápiz en la mano. La escritura volcada a la persecución de la realidad es una forma mucho más profunda, aunque también mucho más torpe que el dibujo. Su ejercicio requiere de la aplicación de métodos más arduos que los de la cámara clara, pero esta es como la *figura* de un instrumento crítico, de un escalpelo, de una fórmula matemática, de un canon de clasificación cartesiana por el que el objeto asume su justa forma y revela las cualidades sensibles de su materia sin perder por ello las propiedades de su condición eminentemente subjetiva, pues antes y después de ser captada la imagen no ha existido más que en la mente del dibujante que cree percibirla en la lentilla del instrumento. La identidad de esa figura, espacio de luz, se concreta en el nombre de la máquina generadora de espejismos, dispositivo regulador del equilibrio entre la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa: las tres caras del prisma de la cámara clara. Pero la concepción de ese espacio crítico puro me obliga de antemano al empleo de la primera persona pues, privilegio o maldición, solamente el yo puede asomarse a la mirilla.

No pasaría yo más allá de esta declaración de exclusividad si la observación a través de la cámara clara no me mostrara los obstáculos y los riesgos que confrontan al observador que se contenta con mirar tan solo, sin darle un empleo literario a su instrumento. Es evidente el escaso mérito de muchas obras del género diario íntimo, *cabiers*, memorias

profesionales, *notebooks*, etc., cuando no están hechos con el máximo rigor literario, y, sobre todo, si tenemos en cuenta que nada nos obliga a convertir nuestra vida interior en mala prosa. Para quienes emplean abreviaturas, giros usuales, fragmentos de “habla”, regionalismos, coloquialismos, referencias nominales a seres o cosas desconocidos del lector, a cosas particulares o singulares, la cámara clara resultaría totalmente inútil ya que para lo único que sirve es para que contemplada a través de ella o en ella la realidad se convierta en una cosa mental y subjetiva: Leonardo y Berkeley aunados en una sola operación del espíritu.

La idea de emplear la cámara clara como instrumento literario no es mía ni es nueva; se inscribe *avant la lettre* en una tradición que se remonta a los orígenes de la lengua moderna y en la que se inscriben tan solo los libros que los escritores escriben para los escritores; la tradición de los libros en que se combinan la experiencia sensible, el juicio crítico y la técnica. De mis lecturas el más antiguo que recuerdo es la *Vita nuova*. En él nos relata Dante la primera mitad del camino de su vida; los hechos sobresalientes de la experiencia, de la prosa, se ven ilustrados por la poesía que suscitan. El lector *sensuel moyen* se deleita, según sus inclinaciones y por separado, con la anécdota, con la ilustración o con el comentario cuando no con los sentimientos de segunda potencia, amor, belleza, inteligencia, que en ellos percibe. Pero visto en la *camera lucida* el libro revela en acto el movimiento, la operación técnica del poeta, por los que esta transmutación se realiza y por los que se sintetizan, como en el prisma, los tres planos de la sensibilidad: el real, el ideal y el crítico. ~

**SALVADOR ELIZONDO** (Ciudad de México, 1932-2006), escritor, traductor y crítico literario. Obras como *Farabeuf* o *la crónica de un instante* lo han convertido en un clásico de las letras mexicanas del siglo XX.