

Letrillas



Fotografía: *El espacio vientre*. Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)

ARTE

Ancestralidad y sacralidad en la obra de Delcy Morelos

por Yunuen Díaz

Sus manos juegan con el barro que ha quedado adherido a su piel. Mientras me habla, este se va secando entre sus dedos y cae a la mesa. Delcy lo recoge y lo vuelve a amasar. Para algunas personas sería polvo, quizás lo tirarían al suelo, pero la artista recupera esa materia, la reúne y le da forma. Para ella la tierra es un elemento sagrado, por eso, aun en su forma más minúscula, la cuida y la honra. Puedo ver en ese gesto el mismo diálogo que habita su obra monumental, la misma paciencia y la misma ritualidad.

Delcy Morelos (Tierralta, Córdoba, Colombia, 1967) es una artista que ha ganado reconocimiento internacional por crear instalaciones donde la tierra, mezclada con semillas y elementos aromáticos como el clavo, el cacao, la canela o el café, se devela como elemento místico: “La Tierra está viva y nos está hablando”, advierte. Su obra es un llamado a la preservación de la vida en un mundo amenazado por la explotación humana, el extractivismo y el ecocidio.

Para su trabajo, se ha inspirado en las culturas ancestrales donde la Tierra

es vista como una divinidad femenina: “Para mí lo femenino se refiere a una estructura y a una manera de relacionarse con el mundo desde ciertos intereses específicos: la escucha, la nutrición, el cuidado, el inconsciente, la armonía, la emoción, el conocimiento adquirido desde la experiencia corporal. Este enfoque femenino se puede cultivar desde cualquier género, pues me parece una inclinación humana vital”, propone Delcy.

Sus piezas suelen activar experiencias sensoriales que nos invitan a explorar la memoria corporal y emotiva. En el año 2018 Delcy presentó en NC de Bogotá la obra *Enie* (que significa “Tierra” en la lengua uitoto), donde formó galletas de tierra con clavo, piloncillo, manteca de cacao, cera de abeja y arcilla. El centenar de galletas colocadas en largas hileras dentro del espacio remite a un universo donde la Tierra nos recuerda su capacidad nutricia.

También le interesa desarrollar espacios contemplativos para cuestionar la cultura de violencia que impera en el mundo occidental. Muestra de ello es la obra que desarrolló para la 59ª Bienal de Venecia, donde la artista convirtió el Arsenal, un lugar antiguamente destinado para el resguardo de armas, en un espacio donde los visitantes podían transitar entre pasillos de tierra mezclada con heno, harina de yuca, cacao y especias. Un recordatorio de cómo lo que sostiene la vida es el alimento.

En 2023 para la sala del subsuelo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, ubicado a diez metros bajo tierra, creó, para resignificar la profundidad de dicho espacio, una ofrenda

inspirada en ceremonias de Los Andes. En Bolivia, Perú y Ecuador le llaman mesa andina y en Jujuy le llaman “dar de comer a la madre tierra”. El ritual consiste en colocar todos los alimentos que una persona come y bebe en un hueco realizado a un metro de profundidad. “Cada tierra tiene su energía y cada territorio también la tiene. Para mí el trabajo de artista tiene que ver con el trabajo de la escucha. Y es una facultad que siempre estoy cultivando: escuchar la tierra, escuchar el contexto. Cada sitio es distinto y tiene diferentes necesidades”, relata.

Para la Bienal de Bujará en Uzbekistán (2025), Delcy presentó una estructura piramidal de madera con tejido de yutes sobre la cual colocó una mezcla de arena y especias, entre las que destacaba la cúrcuma, la cual dotó a la pieza de un amarillo brillante y suntuoso que contrastó con la arena del territorio. Menciona: “El calor en el desierto es muy intenso, por eso quise crear una sombra como sitio de refugio al que las personas pueden ingresar.”

Los elementos elegidos son el resultado de una investigación sobre los colores, texturas y componentes de los suelos, pero también de las memorias de cada lugar. Para su exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla en 2024, sitio donde estuvo enterrado Cristóbal Colón, la artista colocó tierra con chía, pues le interesa resaltar cómo las plantas prehispánicas de Mesoamérica llegaron a Europa y crearon nuevas tradiciones culinarias. Además, colocó tierra sobre el altar, con lo cual invirtió poéticamente la imposición religiosa vivida en el territorio amerindio, donde las ceremonias de las culturas prehispánicas fueron demonizadas. En la pieza de Delcy, la tierra puesta en el templo retoma su lugar como entidad sagrada.

Para la instalación que presenta en el MUAC, la más grande que ha realizado hasta ahora, Delcy Morelos ha seleccionado una tierra rojiza que proviene del municipio de Otumba en el Estado

de México, un territorio con vocación agrícola. Asegura que se han ocupado alrededor de cincuenta metros cúbicos que serán regresados a la comunidad al término de la exposición. La presencia monumental de la tierra rojiza, los olores de especias y las hierbas que ya han germinado crean una atmósfera ritual: “Yo quería una tierra que fuera muy arcillosa y que fuera roja, que tuviera mucho hierro en su conformación, porque lo que hace que tu sangre sea roja es lo mismo que hace que esta tierra sea roja: el hierro. Y, además, si tienes una herida y ves cómo se oxida la sangre, ves cómo tiene un color parecido al de la pieza”, propone.

Los referentes para esta instalación son el centro arqueológico de Cuicuilco y el Espacio Escultórico de la UNAM. Delcy cuenta con emoción que conoció por primera vez el Espacio Escultórico en 1994, cuando vino a México para participar en una exposición realizada en el Museo del Chopo. Desde entonces, este lugar se volvió un referente para ella y aparece citado en la pieza expuesta en el MUAC, ya que esta se articula como un espacio circular que se eleva a doce metros de altura sobre los visitantes.

“Nací en un pueblo en el Caribe colombiano que se llama Tierralta. Desde antes de nacer yo estaba predestinada a trabajar con tierra y ponerla en un altar. Tierralta quiere decir altar. Y aquí pongo la tierra mexicana en su altar”, comenta. No lo dice en broma, Morelos ha estado en contacto con diferentes maestros y sabios de culturas prehispánicas; en la Amazonia ha estudiado con Uitoto Isaías Román y en México ha estudiado con una sacerdotisa maya.

Adentrarse en las culturas ancestrales ha sido un ejercicio que permite a Delcy descolocarse del pensamiento utilitario e instrumental de la cultura occidental. A través de ello, ha desarrollado saberes, sentires y formas de percepción muy personales, por ello Delcy se autodenomina como bruja: “Para mí ser bruja significa ser mujer

EL ESPACIO VIENTRE
MUSEO UNIVERSITARIO ARTE
CONTEMPORÁNEO (MUAC)
Hasta el 7 de junio de 2026

de sabiduría y mujer que quiere conocer los secretos de la naturaleza y que esos secretos pasen a través de mí y sean transmitidos a ustedes.”

En la pieza desarrollada para el MUAC, Delcy ha colocado semillas de maíz y quelites, elementos que formaban parte de la dieta prehispánica y que continúan conformando la herencia biocultural de muchas comunidades campesinas: “Para mí, la tierra es un vientre donde se gestan las semillas y también nosotros estamos en ese vientre porque estamos aquí en la Tierra. Me encantan los quelites porque este tipo de alimentación de plantas silvestres ya se está perdiendo en gran parte del mundo”, comparte.

La vocación alimentaria de la pieza nos recuerda que nuestra vida depende del cuidado de la naturaleza y que, como dice Delcy Morelos: “formamos parte de la Tierra, no somos entes separados de ella”. ~

YUNUEN DÍAZ es escritora, artista y académica. En 2025 obtuvo el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas por su obra *La tierra en la boca. Arte contemporáneo y alimentación en México*, de próxima publicación.

LITERATURA

Leer mal el Quijote

por **José Montelongo**

De las infinitas maneras de leer mal un libro, para la novela de Cervantes elegí las dos peores. La primera vez lo leí porque, seamos francos, cómo va uno a sentirse culto sin haber leído el *Quijote*. No se puede andar por el mundo de lectores y escritores corriendo el riesgo

de confesar que no lo hemos leído, y qué latoso sería pasarse la vida disimulando. Hay libros que se deben palomear, ¿no es así? Por supuesto que no, pero muchas personas somos susceptibles a derramar la baba por este costado.

El camino al pozo de estrellarse en la lectura del *Quijote* está empedrado de opiniones vaporosas sobre la sabiduría, trascendencia y monumentalidad de este libro. Todo a su alrededor está como elevado al cubo, y cuando uno no es ducho en sacar raíces cúbicas y devolver los volúmenes a dimensiones abarcables, es capaz de leer sendos tomazos *sin ver* la gracia y el sentido del libro. Lampareados, cegados por el aura de un libro. Es el conocido síndrome de la *Gioconda*, que consiste en la imposibilidad de verla, no por culpa de las doscientas multinacionales cabezas, algunas greñudas y otras calvas, que dificultan la observación cuidadosa, sino a causa de las expectativas: la reputación de ser obra que suspende y arrebata, y si acaso usted es incapaz de reconocerlo, si no se cubre la boca en señal de asombro, será porque es muy bruto. Y así viene a resultar que la *Gioconda* es tan invisible como el *Quijote* ilegible.

La segunda vez lo leí para tratar de sonar inteligente, semana a semana, en un curso académico dedicado al *Quijote*. Inscribirse en un curso para leer el *Quijote* es como apuntarse en la clase de “Besos y abrazos” en lugar de buscarse una novia y aprender en la práctica. No digo que esté prohibido tomar cursos sobre el *Quijote*, a nadie se le ocurriría emitir una restricción tan boba. Sugiero nada más que la condición para estudiarlo en el aula debería ser haberlo leído previamente en modo subjuntivo, es decir, como si nos lo topáramos en los primeros años de su publicación y nos atrajera el rumor que corre de boca en boca sobre el deleite de leerlo. Tome usted los cursos que le pegue su real gana, pero antes léalo como lo leyeron miles de personas en diversas lenguas a principios del siglo

xvii: sin tener maldita idea de quién era Cervantes y sin el peso apabullante de sentarse a leer el gran clásico de la lengua española.

La tercera vez lo leí en flagrante pragmatismo. Estaba triste, necesitaba un libro, me acerqué a la estantería, descarté a Rubén Darío, a Karen Blixen y a otros escritores que amo (no eran lo que necesitaba en ese momento), y como por magnetismo o serendipia o suerte de lector, un libro se acercó a mi mano y hojeando el prólogo leí las palabras mágicas: “Procurad que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa.” Si el *Quijote* fue un éxito inmediato, si cruzó el Océano y fue traducido y pirateado y se volvió a editar un montón de veces en las décadas que siguieron a su aparición en 1605, no fue porque la gente lo sintiera cifra del mundo hispánico, ni enigmática tensión entre el realismo del pueblo llano y el noble ideal de la caballería andante, ni mucho menos porque los lectores lo encontrasen ser pulido espejo de la lengua y cima de la prosa castellana. Fue porque los hacía reír. Porque está lleno de burlas y tropezones y dientes caídos y malos olores y situaciones ridículas, y porque la variedad de su invención parece entretener sin fin a los lectores.

No fueron inútiles mis primeras incursiones. En la primera, recuerdo haber disfrutado el caldo más que las albóndigas: gracias a las abundantes notas de la edición dirigida por Francisco Rico, me empapé del contexto histórico y aprendí sobre las peculiaridades de la lengua de Cervantes, sobre su vida y obra, si bien a costa de detenerme cinco o seis veces por página, que sería como pausar una gran película dos veces por minuto para buscar el año y lugar de nacimiento de aquel actor o aquella actriz. La edición que leí está llena de notas pertinentes, eruditas y sustanciosas (se encuentra a años luz de ser una pérdida de tiempo), y sin embargo es una lectura plagada de pequeñas interrupciones, como un

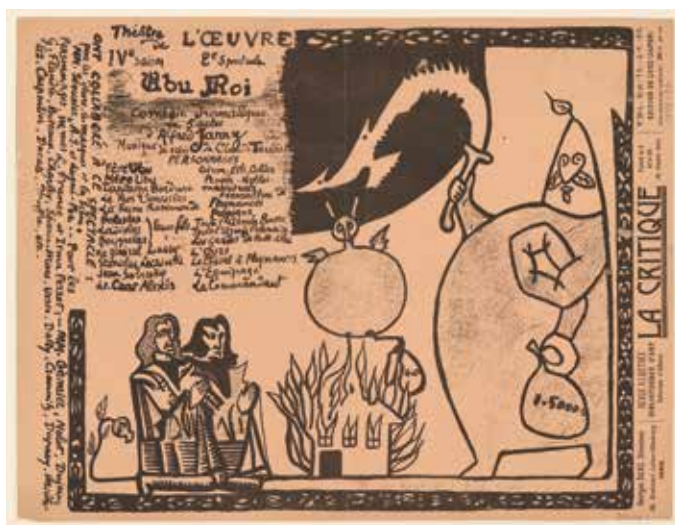
hipo constante en la respiración de la novela.

Leer para una clase también afecta la cadencia de lectura, pues hay que ajustarse a un número de páginas determinadas por el profesor, en vez de guiarse por el soberano antojo de quien lee por gusto. Y lo de la cadencia es lo de menos: uno tiene que soplarse los comentarios de sus condiscípulos, cuyas acotaciones hermenéuticas suelen ser tan idiotas como las que uno mismo lleva preparadas, y a veces más. De aquel curso me queda solamente la idea de que cada época interpreta a su *Quijote* como quiere, y que si el intérprete es perspicaz —aunque sea caprichoso, como Unamuno— su lectura será estimulante, si bien nos dirá más acerca de las luchas y fatigas del entorno del intérprete, que de la obra en sí.

A esta entelequia —la obra en sí— hemos llegado, es decir a un callejón sin salida. Para salir de ahí basta darse cuenta de que una lectura despojada de prejuicios, en caso de que esto fuera posible, no es por sí misma superior a las sofisticadas interpretaciones que van llegando con el paso del tiempo. Por eso no hay prescripción en mi diatriba, nada más un reconocimiento, que no me avergüenza puesto que en asuntos de mayor peso he metido la pata, de haber fallado dos veces al enfrentarme con estas mil paginitas.

A los veintitantos lo leí porque pensé que era importante ser culto. A los treintitantos porque creí que era importante obtener un posgrado. A los cuarenta empecé a darme cuenta de que lo importante es vivir. Tuve que llegar a esa tercera lectura desarmado de expectativas y armado de sinsabores, desengaños y decepciones, de los que la vida misma se encarga de dotarnos con generosidad, para sentarme a leerlo como si se tratase de una novedad en librerías. Suena a blasfemia, pero hay que leer el *Quijote* con la curiosidad y expectativa de quien lee *Harry Potter*. ~

JOSÉ MONTELONGO es ensayista y narrador. Su libro más reciente es la novela *No soy tan zen* (Almadía, 2022).



TEATRO

Érase una vez un rey...

por Verónica Bujeiro

“¿Qué es una obra de teatro?”, se pregunta Alfred Jarry a finales del siglo XIX. “¿Una fiesta cívica? ¿Una lección? ¿Un esparcimiento?” Esa misma pregunta cabe formular hoy, a más de un siglo del estreno de *Ubu rey* (1896), cuyo personaje central ha trascendido el escándalo inicial y el impacto de su desobediencia estética, misma que inspiró las vanguardias del siglo XX, para dialogar con las formas contemporáneas de representación del poder, donde la farsa y el absurdo ya no operan únicamente en el ámbito de la ficción teatral.

Inspirada en un maestro de física de la adolescencia del autor, objeto de burlas por parte de sus alumnos que despreciaban su físico, su autoritarismo y su vulgaridad, la figura de Ubú nace de un ejercicio colectivo de escarnio. Alfred Jarry, junto con otros compañeros de escuela, comenzó a imaginar para ese personaje una serie de aventuras inverosímiles, alimentadas por lecturas como Rabelais y los

cuentos de Voltaire. En esa chanza juvenil ya se perfilaba un ánimo vital y caótico, donde el absurdo operaba como principio de expansión del imaginario que marcaría su obra futura.

En su conocida desfachatez, Jarry afirmó que no existía razón alguna para escribir en forma dramática si no se tenía la visión de un personaje que solo pudiera vivir en escena. No muy lejos de aquellas andanzas adolescentes, el rey Ubú comenzó a materializarse como una parodia inspirada en Macbeth, pensada para un teatro de marionetas o para actores que actuaran como tales. El estreno de *Ubu rey*, en diciembre de 1896, bajo la dirección de Lugné-Poe, fundador del théâtre de l'Œuvre, se convirtió de inmediato en un escándalo legendario, inaugurado por la célebre exclamación inicial: “¡Merdre!” El episodio cimentó la fama de Jarry como *enfant terrible* y fijó una forma de rebeldía estética que se desplegaría en múltiples ámbitos, entre ellos la formulación de la Patafísica, la llamada “ciencia de las soluciones imaginarias”, concebida como un desvío crítico e irreverente frente a la costumbre y a las leyes de lo verosímil.

Justamente dentro de este universo es que se mueve el Padre Ubú, un ente cuya fisonomía es descrita como una

enorme masa insaciable, que gusta de acumular *phynanzas* y víctimas. El argumento de la obra roba descaradamente el núcleo de la tragedia escocesa, al plantear la conjura de la Madre Ubú para asesinar al rey de Polonia con el único fin de acceder al poder y a sus beneficios materiales. Tras llevar a cabo el regicidio, Ubú asciende al trono e instaura un régimen basado en la rapiña y la arbitrariedad absoluta. Su gobierno se caracteriza por la confiscación de bienes, la imposición de impuestos absurdos y el exterminio indiscriminado de nobles, jueces y opositores que deshonran al santo señor de las *Phynanzas*, único dios al que se encomienda nuestro protagonista. Su inminente derrota no llegará a manos de una insurrección popular, como podría esperarse, sino por la intervención de fuerzas externas que lo obligan a huir y a enfrentar su final en varias ocasiones, a manos de soldados e incluso de un oso. Episodios que prueban, para sorpresa del propio Ubú, su condición indestructible. Finalmente escapa con la Madre Ubú, en lo que promete ser un ciclo que se prolonga, sin una secuencia directa, en *Ubu cornudo* (1897) y *Ubu encadenado* (1900).

La creación de Jarry dista mucho de responder a una construcción dramática perfecta. El personaje nunca enfrenta consecuencias lógicas por sus actos, todo ocurre de manera anárquica y sin la menor pretensión de señalar un castigo u horizonte moral. Como observa J. Hughes Sainmont, estudioso vinculado al Colegio de Patafísica, la obra conserva de su germen adolescente un “carácter sumario, fallido, incluso imbécil por momentos”. Y es precisamente en esa imperfección donde reside esa potencia que ha logrado trascender el tiempo.

En su libertad radical, la obra de Jarry se convirtió en una fuente de inspiración para algunas de las vanguardias más decisivas de Europa a lo largo del siglo XX. Antonin Artaud

la reivindicó en un momento en que parecía haber caído en el olvido, y su impronta resulta innegable en lo que más tarde se conocería como el teatro del absurdo. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo, periodo en el que *Ubú* ha gozado de una vitalidad escénica sostenida hasta nuestros días, su resonancia ya no proviene únicamente del ámbito artístico. La vileza del monarca ha encontrado una proyección inquietante fuera del teatro de marionetas, en el absurdo mismo de la realidad, allí donde la arbitrariedad y el exceso se han convertido en formas reconocibles de la experiencia política y social.

En países como Polonia y Checoslovaquia, donde la obra fue en ocasiones censurada durante el periodo socialista, *Ubú* encontró una nueva resonancia política que derivó en adaptaciones cinematográficas como la de Piotr Szulkin.

Pero es a partir de 2016 cuando la obra encontró una proyección inesperada en el ascenso de Donald Trump a la presidencia de Estados Unidos, cuyos modos de ejercer la autoridad fueron identificados por diversos creadores como una inquietante reactivación de la lógica grotesca encarnada por el escatológico monarca.

En 2017, la reconocida dramaturga Paula Vogel hizo un llamado público a releer y recrear escenas de *Ubú rey*, superponiéndolas a discursos y gestos del mandatario. De manera paralela e independiente, surgieron dos obras distintas que compartieron el mismo título: *Ubu Trump*, en la adaptación realizada por la escritora y traductora inglesa Rosanna Hildyard, así como la del dramaturgo Rainer Ganahl, entre otras versiones que circulan actualmente en la escena norteamericana.

Ante la reiterada identificación del mandatario, quien en su segundo periodo parece haber acentuado aún más su cercanía al personaje, cabe preguntarse qué función cumple una proyección semejante más allá de la caricatura, cuando aquello

que se deforma es casi una versión fidedigna del original. Estamos en la era de la posverdad, no en un teatro de marionetas. Las escalas han pasado del escándalo de un recinto artístico a una amenaza de orden mundial.

Históricamente, la farsa funcionaba como un interludio, un paréntesis cómico que aligeraba los entre actos de obras religiosas. Pero, como advierte Hal Foster, el problema contemporáneo no es solo el agotamiento de ese efecto, sino la dificultad misma de operar críticamente cuando el poder ya no se avergüenza y parece prosperar en la desmesura. Foster se pregunta: “¿Cómo ridiculizar a un líder que no puede ser humillado? ¿Cómo ‘superar en dadaísmo’ a un *presidente Ubú* sin añadir más indignación a una economía mediática que vive de ella?”

Vivimos en un presente extraño donde insistir en la farsa o en la literalidad resulta insuficiente. Quizá haya que apelar a la ciencia patafísica para imaginar un nuevo acto que nos ayude a solventar y suceder al tiempo actual. ~

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

LENGUA Y CULTURA

La traducción literaria, entre la magia y la crítica

por **Roberto Rueda Monreal**

De errores, vicios y prejuicios

En plena pandemia, por parte de las autoridades culturales, surgió la Estrategia Nacional de Lectura, a la que fuimos convocados diversos sectores y gremios de la cadena del libro. En la mesa sobre traducción

de literatura, la moderadora afirmó —palabras más, palabras menos— que era muy triste leer ciertas traducciones deficientes, por lo que le encantaría leer directamente en italiano para no tener que aproximarse —supuse— al adefesio traducido al español.

Este tipo de queja es muy común. La mayoría de las traducciones literarias son calificadas como “malas”. A saber, el lector identifica cosas “intraducibles”, descubre “errores básicos” o, si habla alguna lengua extranjera, prefiere acudir al original. Pareciera que, para convertirnos en un “lector crítico”, fuese imperativo señalar la deficiencia de las traducciones que leemos. Lo curioso de este fenómeno es que alumbra lo tajantemente injusta que resulta la cultura lectora no solo en México, sino en el mundo. Si la traducción simplemente se califica como buena, la figura del traductor desaparece por completo. Sin embargo, si se califica como mala, horrenda o desastrosa, los mismos adjetivos se trasladan de forma instantánea a la figura del traductor.

En aquella ocasión, para suavizar un poco la radicalidad de la moderadora, mencioné que muchas de las traducciones “malas”, que lastimosamente tuvo que leer, con certeza pertenecían al esquema más común del mundo editorial: ese en donde el traductor es un mero prestador de servicios y, por ende, la traducción literaria no es la estrella del proceso. Aunque el escrutinio de ojo acusador recae siempre en el traductor y en sus “catastróficas” formas de traducir, lo cierto es que hay otros actores que escapan de él. ¡Cuántas veces no hemos pasado los traductores literarios por esos tragos amargos al descubrir que complejas frases, figuras retóricas, anomalías pertinentes, páginas enteras, minucias clave, fragmentos de juegos de palabras, rarísimas composiciones de oraciones y otras apuestas estilísticas, de pronto, sin más, aparecen borradas de un plumazo una vez publicado el libro!

La traducción, en ese sentido, pareciera ser una cuestión de prestigio y no de especialización. Esta realidad resulta bastante evidente cuando se le permite a la gran escritora, al famoso escritor, traducir como se le dé la gana solo por ser quien es y porque asegura saber hacerlo. Dos titanes en un mismo ejemplar. Al parecer, *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, será por toda la eternidad la traducción exquisita y canónica de Julio Cortázar, lo cual refuerza aquel cuento lapidario de que solo un gigante puede traducir a otro gigante.

Por esta serie de prejuicios lectores y vicios de la industria, la tarea del traductor se ha vuelto una cuestión espinosa en tanto que, como creador, suele ser vapuleado o invisibilizado. Luego entonces, tratar de entender la desaparición del arte de este peculiar creador literario, quizás, va más allá de nuestro presente.

Las bellas infieles

Durante los siglos XVII y XVIII, surgió un fenómeno que se afianzaría como pocos en el mundo literario de Francia, cuyas repercusiones se tornarían mundiales. Las traducciones literarias de los clásicos comenzaron a masificarse, sobre todo aquellas realizadas por escritores o aspirantes a serlo. Eran versiones libres que, en realidad, no hicieron otra cosa más que adaptarse por completo a los gustos lectores de *le bon français* (el buen francés) de la época, la misma que imponía no solo el uso correctísimo de la lengua francesa, sino la eliminación de toda aquella palabra vulgar, de todo tema incómodo o de todas las rarezas “incomprensibles”.

A Gilles Ménage le debemos una frase hecha, aún popular, con la que se designa a esa clase de traducción. Molière se burló de él en la comedia *Las mujeres sabias*, representada por primera vez en 1672. El personaje de Vadius era igual de arrogante y presuntuoso que Ménage, un escritor que

terminó por convertirse en un conocidísimo gramático, cuyo amor y defensa de la lengua francesa lo llevaron a escribir obras que no pocos consideraran hasta hoy verdaderos diccionarios etimológicos.

Se cuenta que, cierto día, al terminar de leer una larga y matizada obra traducida, con el rostro sonriente Ménage expresó que le había recordado a un viejo amor, una mujer que “era bella, pero infiel”. Sus palabras corrieron como pólvora y, a partir de entonces, por las prolíficas versiones libres plasmadas en *le bon français*, a aquel periodo se lo tildó como la época de “las bellas infieles”.

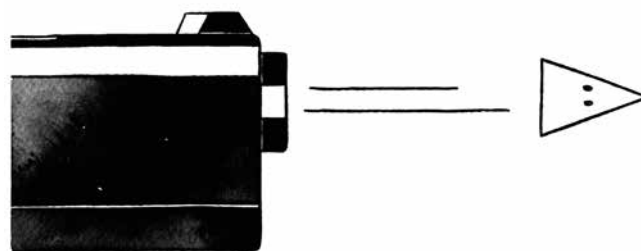
Ladmiral contra las bellas

En 1983, luego de aquellos siglos en donde la literalidad (traducir palabra por palabra) y el absoluto respeto a “las bellas infieles” conformaron el tenor predominante de ese arte

llamado traducción literaria, Jean-René Ladmiral propondría, igualmente desde Francia, la dicotomía *sourcier-cibliste*. Ladmiral, un doctor en filosofía interesado en las ciencias del lenguaje, fue un innovador investigador que escribiría por primera vez (desde el extinto Centro de Estudios e Investigaciones en Traducción, el cual dirigió) sobre “las ciencias de la traducción”.

Ladmiral identificó un fuerte componente intercultural en la comunicación humana. Descifrar cómo se daba el intercambio entre culturas diferentes, hasta opuestas, se volvió uno de sus objetivos primordiales. Fue así que descubrió que existe una pluralidad de culturas en oposición a aquello que, desde Francia, se autodenominaba Cultura, en un sentido unívoco. Se interesó en cómo la actividad de la traducción (en el contexto de “las bellas infieles”) podía volverse terreno fértil

ESPERE EN LA LÍNEA



PENNÉ

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

para construir dicotomías que ayudaran a aquilatarla mucho mejor, propiciando, así, nuevos paradigmas. La realidad cultural dio un impresionante giro: ahora las traducciones y sus autores podían ser calificados como *sourciers* (que se acercan a la lengua y cultura fuente) o *ciblistes* (que se acercan a la lengua y cultura meta).

Lo admirable de Ladmiral es que obligó al mundo editorial, al mundo lector y al mundo traductor franceses a cuestionarse con honestidad: ¿a qué lengua o cultura en el fondo atendemos: a la lengua o cultura *fuelle* o a la lengua o cultura de *llegada*? Para una Francia acostumbrada a privilegiar exclusivamente los usos y costumbres de la influencia mundial de su lengua y de su enorme prestigio cultural, la propuesta de Ladmiral fue sencillamente inaceptable. Pensar en la destrucción de aquellas inacabables y veneradas traducciones, con sus larguísimas y muy lógicas oraciones, colmadas de interminables subordinadas, hermosas y mejor estructuradas, con tal de que se leyeran siempre sin problema ninguno en *le bon français*, era algo equiparable a un pecado mortal. Afirmar, básicamente, por otro lado, que traducir palabra por palabra, en el fondo, no era traducir, fue un balde de agua helada para quienes pensaban que el uso de equivalencias mecánicas o automáticas no se extinguiría nunca.

La dicotomía de Ladmiral me parece un buen punto de partida para comenzar a comprender y cuestionar tanto el proyecto editorial como el proyecto personal de traducción en todo libro traducido, antes de intentar siquiera ser categóricos en cuanto a la calidad de las traducciones. ¿De verdad hay palabras o conceptos intraducibles? ¿Es imperdonable utilizar el lenguaje incluyente en la traducción de obras canónicas? ¿Todo encargo de traducción carece de calidad? ¿Es éticamente válido que los escritores usen la traducción como mera herramienta de prestigio?

La industria del libro y sus actores seguimos teniendo el reto de construir un andamiaje crítico para poder esbozar respuestas a estas y otras preguntas. No basta con que las editoriales de nuestro país presuman que han puesto el nombre de las y los traductores en las portadas, se necesita propiciar un espacio previo a la obra (prólogo, introducción, prefacio) en donde se comparta qué tipo de texto está a punto de ser leído, cuál es el proyecto de traducción, los retos técnicos involucrados y todo aquello que deba ponerse sobre la mesa para que el arte de la traducción literaria pueda hacernos partícipes, por fin, de su verdadera magia. ~

ROBERTO RUEDA MONREAL es traductor literario, politólogo y escritor. Este año su libro *Un milenio son más que mil* años aparecerá en Abismos Editorial.

POESÍA

Algo sobre los cien años de Jaime Sabines

por **Luis Flores Romero**

Me gustaría poseer una buena colección de artículos académicos y sacar de allí alguna acartonada investigación cuyo título sea: “El amor es el silencio más fino: sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabra y las posibilidades existenciales de la metáfora no formulada en Jaime Sabines.” Sin embargo, es sabido que este poeta chiapaneco no militó jamás en las filas de la poesía *lucerista*; su estética fue más bien la del peatón; era fiel practicante del *pinchepiedrismo*. No hay otra forma de explicarlo más que con esta breve prosa del mismo Jaime Sabines:

Hay dos clases de poetas modernos: aquellos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: “Lucero, luz cero, luz Eros, la garganta de la luz pare colores coleros”, etcétera, y aquellos que se tropiezan con una piedra y dicen “pinche piedra”. Los primeros son los más afortunados. Siempre encuentran un crítico inteligente que escribe un tratado “Sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabra y las posibilidades existenciales de la metáfora no formulada”. —De ellos es el Olimpo que en estos días se llama simplemente el Club de la Fama.

A los lectores de mi generación, por lo menos en una primera etapa, nos atrajo esa poesía del peatón que tropieza con la pinche piedra. Nuestras mínimas y ridículas rabieta cotidianas ya no fueron las mismas cuando descubrimos a Jaime Sabines. De hecho, para quienes fuimos jóvenes entusiastas de la poesía a principios de este siglo, el descubrimiento de la voz de Sabines fue literal: antes que lectores, fuimos sus escuchas, gracias a la estupenda grabación del recital que el poeta ofreció en el Palacio de Bellas Artes en marzo de 1996 (¡y pensar que ahora hay gente de treinta años que estaba naciendo cuando ocurría ese evento!).

Jaime Sabines no solo representó nuestra primera experiencia verdaderamente acústica de los poemas; quiero decir, de la voz de un autor que leía sus versos, y eso podía convertirse en un deleite sonoro comparable con el de escuchar música. Sabines, además, fue, para muchas personas en México, el primer encuentro real con la poesía. Se trató de una feliz correspondencia entre un estado emocional y un deslumbramiento verbal. Parece que, con el paso de los años, y mientras más nos sumergimos en la lírica, también nos alejamos de la inicial motivación de leer poemas: proveer de palabras a nuestras emociones. Hasta se nos antoja cursi vincular poesía y emoción; el poema debe ser un ejercicio intelectual,

un testimonio, una búsqueda narrativa en verso, un instrumento de denuncia, una exploración individual de los temas de coyuntura; todo, menos un gabinete sentimental. Por el contrario, la función de la poesía de Sabines no era tan sofisticada; sencillamente su objetivo consistía en conmover a través del lenguaje. ¿Cómo no hallar un entendimiento poético ante nuestros propios abismos con versos como: “Entre los escombros de mi alma buscame, / escúchame. / En algún sitio mi voz, sobreviviente, llama, / pide tu asombro, / tu iluminado silencio”?

Tal vez ahora, cuando el poeta chiapaneco estaría cumpliendo cien años, su voz y sus versos ya no dialogan con las nuevas generaciones de manera tan vehemente como hace dos o tres décadas. ¿Perdió prestigio? ¿Envejeció mal su poesía? ¿Está superado su lirismo? ¿O nuestra sensibilidad ya no empatiza con sus poemas? Cada quien tendrá sus conjeturas, sus argumentos y sus venenos. Desde mi punto de vista, Jaime Sabines se perfila cada vez más como un poeta clásico y no como uno extranuclear. Me explico: no es ningún secreto que el principal público lector de los poetas sean los mismos poetas. Sin embargo, existen figuras dentro del gremio que escapan de ese núcleo de exclusividad: son los poetas extranucleares. Estos poetas, al salir del círculo, son más conocidos y reconocidos, citados y recitados. El impacto de la poesía de Jaime Sabines se corrobora tanto en la cantidad de copias vendidas de sus libros, como en la fama de sus recitales; sobre todo, como ya dije, el del Palacio de Bellas Artes (que yo recuerdo, a principios de este siglo, ese CD era casi el único de poesía que se vendía y pirateaba masivamente).

Por un lado, para la crítica literaria, la poesía de Sabines seguirá siendo un referente indiscutible; pertenece a una generación que jamás carecerá de lectores; figuras como Enriqueta Ochoa, Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, Tomás Segovia, Dolores Castro o Rosario Castellanos atraerán

a nuevos curiosos de la poesía, pese a la natural escasez de aficionados a este género. Por otro lado, la obra sabiniana estará allí para verbalizar nuestros conflictos emocionales, ya sea el temor a la muerte, la lamentación amorosa o, llanamente, nuestras ganas de llorar, porque “uno puede llorar hasta con la palabra ‘excusado’ si tiene ganas de llorar”.

La pregunta sigue siendo: ¿ya no nos emociona este poeta como antes? Sin el afán de hacer pasar estas líneas por un avance de investigación rigurosa (“Sobre las relaciones ocultas...”), reafirmo mi intuición: Jaime Sabines fue un poeta extranuclear que se está convirtiendo en clásico. Muchos poetas anteriores también tuvieron esa misma suerte. Hace más de un siglo, por ejemplo, el prestigio de Amado Nervo era enorme, se dice que sus lecturas públicas fueron memorables; todavía miles de personas han de recordar el verso “¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!”. Ahora, indudablemente, Nervo es un clásico en nuestra tradición lírica; Jaime Sabines comienza a serlo: es un poeta que se reformula y resignifica, admite nuevas lecturas e interpretaciones; seguirá ganando detractores, pero también sabrá acercarse a nuevos públicos. Los espirituales modernos quizás “vibren alto” cuando lean: “Lo mismo es una flor que una hormiga / y la estrella es una flor elevada / y la piedra una flor resistente.” Y a los oficinistas les dará alguna esperanza leer: “A esta muchacha de la oficina también le gusta el amor. Y entre el farrago de papeles que la ensucian todos los días, hay hojas de sueños en blanco que guarda cuidadosamente.”

A propósito de los poetas extranucleares, existe un curioso fenómeno de recepción, ocurrido sobre todo en quienes nos dedicamos a escribir poemas. Yo le llamo “El viaje del arrepentido”. Cuando recién nos empezamos a interesar por la poesía, aparece un poeta extranuclear (en mi generación, Jaime Sabines); lo leemos, lo

escuchamos, lo memorizamos, lo imitamos. Algún tiempo y algunas lecturas más tarde, nos arrepentimos de esa idolatría; renegamos de todos los poetas extranucleares que nos alentaban a escribir; los tildamos de cursis, básicos, *mainstream*, predecibles, sobrevalorados; incluso atacamos sus temáticas aplicando un bisturí moral acorde a la época o a alguna ideología: “este poeta reafirma un nacionalismo tóxico”, “este poeta ensalza los valores rancios del amor romántico”, etcétera. Desde luego, hay quienes se quedan en esa etapa de arrepentimiento; ni de broma releerán un poema de Sabines, mucho menos volverán a escuchar su voz: “ya me curé de su poesía, dejé de fumarlo, de beberlo, de pensarlo”, quizás afirmarán mientras abren una antología con lo último de la poesía algorítmica intuitiva de la segunda corriente del retrofuturismo húngaro. Pero este viaje del arrepentido llega a tener otra etapa: unos años después, les “levantamos el castigo” a esos poetas extranucleares, regresamos a sus poemas con un ojo crítico y sincero, acaso con la nostalgia del que alguna vez experimentó la poesía desde un impulso más emocional que intelectual. Hay un nuevo arrepentimiento, nos pesa habernos alejado. Quizá no salvemos todos los poemas, pero habrá algunos versos que nos regresen a nuestros primeros pasos por la lírica. Puede que un día, casi sin querer, abramos un libro de Sabines como abrimos un viejo frasco de perfume; y, después de algunos poemas, la memoria sensorial o melancólica nos haga decir: “ya recuerdo por qué me gustaba tanto”.

La fortuna de un poeta como Jaime Sabines es múltiple: nos enseñó a escuchar poesía, a leer poesía y (algo más importante) a releer poesía. Posiblemente hay una enseñanza adicional para los poetas: el sentido de la escritura. “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” es uno de los grandes poemas elegíacos que se escribieron en el México del siglo xx. En alguna entrevista, el poeta chiapaneco declaró que

también intentó escribir un largo poema de lamentación dedicado a su primogénito, pero su rigor lo hizo abandonar ese proyecto. O sea, Jaime Sabines no escribía para obtener becas, premios, ingresar al Olimpo “que en estos días se llama simplemente el Club de la Fama”, mucho menos ensayaba “su vals de presentación en sociedad”. Escribía desde ese arriesgado lugar común de la auténtica necesidad creativa, y allí supo reconocer su voz, su manera de ser a través de las palabras.

Si la literatura fuera solo una discusión temática, desde hace tiempo ya nos habríamos olvidado de este poeta. ¿Cuántos poemas de soledad, desasosiego y desamor no se han escrito? ¿Por qué seguir leyendo el amor de Sabines, cuando los poemas de amor abundan, o incluso podemos pedirle a una inteligencia artificial que nos escriba una versión deconstruida y sin nicotina de “Espero curarme de ti”? Juzgar a un poeta únicamente por sus temas sería tan imprudente como calificar el sabor de un alimento por el plato donde se sirve. Por suerte, sabemos que nunca ha sido así. Los poemas de Jaime Sabines prosperarán para que los críticos escriban tesis doctorales sobre la metáfora no formulada, y los peatones repasen un par de versos, mientras tropiezan con una pinche piedra, o aman con el silencio más fino. ~

LUIS FLORES ROMERO (Ciudad de México, 1987) es poeta. El año pasado su poemario *Días lejos* obtuvo el IX Premio de Poesía Joaquín Xirau Icaza.

ARQUITECTURA

El origen de una mirada

por **Jimena de Gortari Ludlow**

Antes que cualquier plano o edificio, la arquitectura es una conversación. Una conversación con el tiempo, con la ciudad, con los otros. *Viaje al corazón del*

proyecto. Obra temprana de Agustín Landa Vértiz, de Pablo Landa, parte de esa premisa y la despliega con una sensibilidad poco común: la conversación íntima entre un hijo y su padre como forma de construir memoria arquitectónica.

Agustín Landa Vértiz (1951-2015) es una figura clave para comprender la arquitectura mexicana de la segunda mitad del siglo xx. Arquitecto y docente, su trayectoria está estrechamente vinculada a la formación de generaciones y a la consolidación de una manera de entender el proyecto arquitectónico desde una responsabilidad social clara, atenta al contexto urbano y a las condiciones materiales de la ciudad. Su participación en los años formativos de la Escuela de Arquitectura de la Ibero —entonces asociada con la Facultad de Arquitectura de la UNAM— y su obra construida lo colocan como un referente indispensable para entender una tradición arquitectónica que concibe el diseño como un acto ético y colectivo.

El libro pone especial atención en su obra temprana, y esta decisión resulta fundamental. Separar la obra inicial de la obra de madurez permite comprender el origen de una mirada: el momento en que se forman las intuiciones, los métodos y las preguntas que acompañarán toda una trayectoria. En esos primeros proyectos —vinculados principalmente a vivienda, equipamiento y obra pública— aparecen ya con claridad los fundamentos de una manera de hacer arquitectura: la atención al sitio, la comprensión del clima y los materiales, la relación entre espacio y vida cotidiana y una preocupación constante por lo social.

Más que presentarse como una cronología exhaustiva, la obra temprana aparece en el libro como un campo de exploración colectiva. Los proyectos de ese periodo —que comprende los años sesenta y setenta— permiten ver a un arquitecto joven aprendiendo desde la obra, ajustando decisiones en el proceso constructivo y dialogando de manera constante con otros: colegas, maestros, ingenieros, albañiles y usuarios. La

arquitectura no surge aquí como un gesto individual ni autoral, sino como un trabajo colaborativo, construido a partir del intercambio, la discusión y la experiencia compartida. En ese entramado se va formando una manera de proyectar atenta al contexto urbano y a las condiciones reales de producción.

Esa exploración está profundamente anclada en la experiencia directa de la obra y de la ciudad. Agustín recuerda haber visto en construcción prácticamente todas las obras en las que su padre —el arquitecto Agustín Landa Verdugo— participaba: la Fábrica de Billetes, los Laboratorios de Hacienda, la Comisión de Libros de Texto Gratuito, unidades habitacionales, el Hospital 20 de Noviembre y las clínicas del ISSSTE. Más que una enumeración, el recuerdo da cuenta de una forma de aprendizaje basada en el recorrido y la observación constante: “En un día visitábamos una tras otra.” La ciudad y la obra se convierten así en una escuela paralela, recorrida desde la infancia, donde el proyecto se aprende caminándolo.

Estas experiencias no solo forman una memoria personal, sino que delinear una manera de entender la arquitectura como práctica situada. La obra temprana de Landa Vértiz se construye en diálogo con instituciones públicas, programas sociales y procesos colectivos, en una ciudad que todavía permitía el contacto directo entre proyecto, construcción y uso. Las visitas reiteradas a hospitales, unidades habitacionales y edificios públicos aparecen como parte de una continuidad: la arquitectura entendida como servicio, como infraestructura de lo cotidiano y como trabajo necesariamente compartido.

Otra capa es la capa urbana, donde vemos a una ciudad que crece, se transforma y a veces se desborda. En la voz de Landa Vértiz aparece el México en el que se abrían avenidas, se construían conjuntos habitacionales, se experimentaba con nuevos programas de vivienda y equipamiento, y se discutía activamente cómo debía crecer la

ciudad. Esta memoria oral se convierte así en un testimonio de época: una forma de leer la historia urbana desde quienes estuvieron ahí, proyectando y construyendo, pensando la ciudad desde la práctica cotidiana y desde la responsabilidad pública del oficio.

Hay también una capa profesional y proyectual, que atraviesa todo el libro. *Viaje al corazón del proyecto* permite entrar al taller de Landa Vértiz, a su manera de pensar y de trabajar, a los procesos que rara vez quedan documentados: cómo se gesta una idea, cómo se dibuja, cómo se revisa, cómo se construye, cómo un arquitecto joven va encontrando su lenguaje. A través de los relatos y del material visual —dibujos, fotografías y documentos— asistimos al surgimiento de un método y de una mirada que no solo marcaron su obra temprana, sino que influyeron de manera decisiva en su forma de enseñar y, con ello, en toda una generación.

Es desde ahí que emerge este libro. Pablo Landa —historiador, investigador y escritor, además de hijo de Agustín— realiza un gesto profundamente generoso: recuperar, ordenar y compartir una memoria oral que, de no ser sistematizada, corría el riesgo de perderse. En ese gesto se construye un puente entre lo íntimo y lo colectivo. La historia familiar se vuelve historia profesional; la anécdota se vuelve contexto; la voz de Agustín se convierte en eco de una generación de arquitectos y docentes que contribuyeron a formar una manera de pensar la arquitectura en México.

El libro está construido por capas.

La primera es la capa humana, la más cercana: la conversación entre padre e hijo. En ella aparecen la risa, la duda, el recuerdo preciso y el recuerdo borroso; la emoción de quien revive momentos decisivos y la serenidad de quien los observa desde la distancia del tiempo. Esa cercanía se manifiesta cuando Agustín recuerda su formación en el taller como un espacio abierto y colectivo: “Las clases eran abiertas [...], podías oír lo que el maestro le decía a

cada uno.” El taller no era solo un espacio académico, sino un lugar de vida: “Dormíamos ahí, vivíamos ahí, entre las maquetas.” La arquitectura aparece así desde el cuerpo, la permanencia y la convivencia prolongada.

La segunda capa es la académica y formativa, marcada por un momento histórico decisivo. Las huelgas de 1968 provocaron la salida de numerosos profesores de la Escuela Nacional de Arquitectura y su llegada a la Ibero. Ese desplazamiento configuró una escuela exigente y estimulante, donde la presencia de maestros como Carlos Mijares, Rafael Mijares o Carlos González Lobo consolidó una atmósfera de rigor y compromiso. Pero junto a la docencia aparece con fuerza la dimensión colectiva de la formación: la construcción de equipos de trabajo, amistades e intereses compartidos. Estudiar arquitectura significaba también ir juntos al cine, a exposiciones, a conciertos, gastar el poco dinero disponible en libros y construir una vida cultural común.

A esta se suma la capa urbana y material, atravesada por una memoria sensorial precisa: los olores del ladrillo y de la mezcla, el frío de la obra, la cal recién aplicada que “huele a fresco”. El conocimiento técnico se transmite como saber encarnado: impermeabilizar con jabón hervido, mantener los muros con cal y alumbre, entender cómo va quedando una obra. “El saber cómo va a quedar la obra [...] es el sentimiento de ir descubriendo algo que ya conocías.” La arquitectura se aprende con las manos, con el cuerpo y con el tiempo.

Está también la capa proyectual, donde emerge una noción presente en todo el libro: el “corazón del proyecto”. Más que un concepto abstracto, se trata de una pregunta persistente: ¿qué espacio articula una obra y le da razón de ser?, ¿qué idea organiza sus partes y la vuelve habitable? Esa pregunta, trabajada tanto en la práctica como en la docencia, explica por qué la obra temprana sigue siendo relevante: porque

PABLO LANDA

VIAJE AL CORAZÓN DEL PROYECTO. OBRA TEMPRANA DE AGUSTÍN LANDA VÉRTIZ
Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2025, 360 pp.

el proyecto no se impone al lugar, sino que dialoga con él.

Finalmente, aparece la capa editorial, indispensable para que todo lo anterior sea posible. El trabajo de Pablo consiste en sistematizar: recuperar archivos personales, ordenar cronologías, contextualizar proyectos, seleccionar imágenes e hilar conversaciones. Lo que podría haberse quedado como un conjunto disperso de recuerdos se convierte en una narración clara, profunda y accesible, que permite entender el proyecto arquitectónico como un territorio donde se entrelazan afectos, técnica, historia y ciudad.

Por todo ello, *Viaje al corazón del proyecto* es también una lección sobre cómo se construye memoria en arquitectura. La sistematización del conocimiento aparece aquí no solo como tarea académica, sino como un acto de cuidado: cuidar la memoria de una persona, de una escuela, de una ciudad y de una manera de pensar el proyecto.

Leer *Viaje al corazón del proyecto* es reconocerse en distintos espacios y momentos: en la escuela, en la ciudad, en el proceso de aprender y de hacer arquitectura. En sus páginas, la memoria oral se convierte en una herramienta crítica que permite comprender no solo una trayectoria individual, sino una forma colectiva de pensar el proyecto, la docencia y la responsabilidad social del diseño. Este libro no clausura una historia; la abre. Y al hacerlo, se vuelve una referencia imprescindible para quienes buscan entender de dónde proviene —y hacia dónde puede dirigirse— una manera de hacer arquitectura atenta al contexto, a las personas y al tiempo. ~

JIMENA DE GORTARI LUDLOW es

arquitecta, columnista de Opinión 51 y profesora-investigadora en la Universidad Iberoamericana. Autora del libro *Guía sonora para una ciudad* (UAM/Juan Pablos, 2013).

Arte libre e incandescente

por **Mario Vargas Llosa**

Si una idea sostuvo Mario Vargas Llosa desde la teoría y la práctica fue lo necesario que resulta para el artista gozar de libertad plena. A noventa años de su nacimiento, compartimos un fragmento de su ensayo “Cultura de la libertad y libertad de la cultura” publicado en el número 109 de la revista Vuelta de diciembre de 1985.

Quizá por nacer del esfuerzo conjugado de la razón y la sinrazón, del intelecto y la intuición, del libre vuelo de la fantasía y de los oscuros designios del inconsciente, tienen los productos del arte y de la literatura esa perennidad que les permite sortear airosamente los siglos y las barreras de la geografía y de las lenguas, conservando una frescura y un poder que el tiempo, en vez de ajar, aumenta. Las peripecias de los dioses y los hombres de la Hélade, que un poeta ciego cantó hace tres mil años, nos deslumbran todavía y, como a esos remotos antepasados de nuestra cultura que las oyeron por primera vez en boca de los rapsodas, también a nosotros nos hacen vivir vicariamente esas ceremonias de la pasión y la aventura que, por lo visto, codicia con avidez el corazón humano de todas las civilizaciones y todos los tiempos. El fuego que encendió Shakespeare, recreando, en sus tragedias y comedias, el universo isabelino, desde la plebeya chismografía callejera con su abanico de tipos pintorescos y su rica vulgaridad hasta las refinadas astucias de la lucha por el poder de los príncipes y guerreros o las delicadezas y tormentos del amor y la fiesta del deseo, arde cada vez que aquellas historias se materializan en un escenario, abrasándonos, por encima de la cronología y la distancia, en

su hechizo verbal. Fantaseando sobre los seres de carne y hueso de su tiempo y sobre los demonios que los azuaban, Shakespeare trazó unas imágenes en las que los hombres de cada época encuentran, inmutables y cambiantes, sus propias caras.

El milagro no hubiera sido posible si el viejo aeda de los comienzos de la civilización griega y el dramaturgo inglés no hubieran contado, además de su prodigioso dominio del lenguaje y de su imaginación incandescente, con la posibilidad —a la hora de enfrentarse al papiro o al papel— de abrir las puertas a sus fantasmas privados, de dejarlos moverse a su antojo y de someterse a sus dictados. Las civilizaciones a las que ambos



pertenecieron eran represoras y abusivas. Se sostenían gracias a la discriminación, la desigualdad y la injusticia. Pero en el campo específico en el que ellos operaban —el de la creación artística— lo que, empleando un concepto moderno, llamaríamos la “permisibilidad” era prácticamente absoluto. Para los griegos el poeta era un vocero de los dioses, un intermediario del más allá, alguien en quien los valores artísticos y religiosos se confundían de manera indisoluble. ¿Cómo hubiera puesto trabas al trabajo de un hombre cuya función era de sacerdote

y adivino al mismo tiempo que de ilusionista, una cultura que, a diferencia de la nuestra, no sabía disociar la literatura y el arte de la moral y la religión, el espíritu del cuerpo? A esa libertad ilimitada de que gozaban el poeta, el artista, el pensador —los puentes a través de los cuales se comunicaban los hombres y los dioses, el mundo y el trasmundo— debe la cultura griega su desarrollo, ese encaminamiento que le permitió alcanzar en el campo de las ideas, de las artes, de las letras, una prodigiosa riqueza de invención y de conocimientos, y fijar unos patrones de belleza y de pensamiento que cambiaron la historia del mundo, imprimiéndole una racionalidad de la que se derivaría todo el progreso técnico y científico de Occidente y, también, la humanización gradual de la sociedad. Se ha dicho que la historia de Grecia es la del triunfo de la razón contra los condicionamientos irracionales característicos de las civilizaciones precristianas. Sin duda. Pero ese despertar victorioso de la razón sobre la cota de malla de las supersticiones y el tabú que precipitaría el desarrollo imparable de Occidente no hubiera sido posible sin aquella disponibilidad para pensar y para crear que la cultura helénica permitió a sus filósofos y a sus artistas. El triunfo de la razón fue, antes, el de la libertad. Acaso por primera vez en el curso de la historia humana el poeta no fue el hombre encargado de poner ritmo y música a lo existente —las leyendas y los mitos colectivos, la religión entronizada— y de ilustrar en fábulas la moral establecida, sino un individuo soberano, librado a sus propias fuerzas, autorizado a explorar lo desconocido —mediante la imaginación, la introspección, el deseo y la razón— y a dar la carta de ciudadanía a los fantasmas de su espíritu. ~

MARIO VARGAS LLOSA (Arequipa, 1936-Lima, 2025) fue uno de los escritores más importantes del siglo XX en lengua española. En 2010 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.

Fotografía © Octavio Nava via ZUMA Press Wire