

punto  
de partida

LA REVISTA DE LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Cierran Escuelas en UNAM y POLI Extremistas Dirigen el Paro de los Estudiantes

Un Millón de Perlas en Perlas... La Misión Sagrada Ordeña en México... Desatienden los Activistas la Propuesta de Corona del Rosal... Avianazo: 57 Muertos... Seletan la Forma de Disminuir la Mortalidad por Desnutrición...

50 MIL ESTUDIANTES EN LA MANIFESTACION DE HOY Será Pacífica, Ofrece el Comité de Huelga

Señala el Comité de Huelga que la manifestación será pacífica... Irá de Santo Tomás al Zócalo, y Vuelta... Lanzan un Revólver Desde la Secretaría de EU... Investigan Quién Falsificó la Firma de López Mateos... Errores de los Funcionarios del DAAIC en el Exceso de Fideicomisos... 1400 Niños en Peligro, su Escuela Está en Ruinas...

SR. LIC. GUSTAVO DIAZ ORDAZ PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS. PRESENTES CON USTED EN EL COMPROMISO DE MEXICO. NACIONAL HOTELERA, S. A. HOTELES Y RESTAURANTES Balsa

A LA OPINION PUBLICA AL ESTUDIANTADO DE MEXICO

El día de hoy me he acordado a partir del día 15 de mayo en un momento crítico... Exigimos el regreso a clases primero México y ante todo México. COMITE DEL AUTENTICO ESTUDIANTADO

Fueron 50 los Muertos en el Avianazo Bulgaro

LOS ESTUDIANTES PIDEN UNA ENTREVISTA CON D.O.

Apoya Agapito Pozo el Debate Sobre Disolución Social... La Opinión de los Juristas, muy Util... El Huelga 18... "Deseamos que Pronto Termine el Conflicto"... Simulacro en una Apolo... Después, 10 Días de Vuelo...

EL UNIVERSAL EL GRAN DIARIO DE MEXICO

La Universidad Está en Peligro

Exhorta Barrios Sierra a Maestros y Alumnos a Volver a la Normalidad... Últimátum Ruso a Checoslovaquia... Tromba en Monterrey... Se Fian las Bases Para los Debates Sobre el Art. 145... Nuevo Escrito de los Estudiantes... Debe Derogarse la Disolución Social... Vigilancia a Nuestra Paz en los Programas Nucleares... Los Habitantes de Topilejo Piden una Pronta Solución al Conflicto... Campaña Para Bajar más Cereales a los Chafteros... Orbits Política... Permanecerá Estable el Precio del Acañer, Zafra sin Precedente...

EXIGIMOS EL REGRESO A CLASES PRIMERO MEXICO Y ANTE TODO MEXICO. COMITE DEL AUTENTICO ESTUDIANTADO

Constante Envío de Auxilios a la Zona Devastada. AVISO OPORTUNO EL UNIVERSAL LIQUIDACION TAPETES

México, País de Libertades. Felicita el Presidente al Pueblo Mexicano por un año más de Independencia y Soberanía. La Ceremonia del "Grito" en Palacio Nacional. Veranos en el Zócalo. Es Necesario Ayudar a la Juventud a Sortear Intransigencias Estériles. El "Punto Negro" Funciona sin Cesos. Magníficos Talleres Tendrá el "Metro". Jornada de Limpieza y Reforestación.

EL UNIVERSAL EL GRAN DIARIO DE MEXICO

La UNAM Será Devuelta. Varios Cabecillas de la Agitación, Aprenderán. Previa una Limpia de Agitadores, la Reincorpora sus Legítimas Autoridades. Las Instalaciones Olímpicas Seguirán Contando con la Máxima Protección. Guerrillas Urbanas. Imagen de los Juegos Será Llevada Exactamente a los Puntos Previstos. Magnífica Promoción de la Economía Realiza RIFARSA.

La Universidad, Nido de Anarquía, Zona sin Autoridad. AVISO OPORTUNO EL UNIVERSAL

Zafarrancho en Tlatelolco. El Rector, Señalado Como Negligente Ante las Responsabilidades de su Cargo. La Autonomía y la Libertad de Cátedra Están hoy más Amenazadas que Nunca. Créditos de Francia y Suiza a México por 2,650 Millones. Magníficos Talleres Tendrá el "Metro". Amplia Utilización Para Nuestro Folklore. La Política... en Así.

Renunció Barros Sierra

Considera insostenible su Posición Como Rector en la Comisión la Organización de C. U. y el Estudiantado de la Escuela...

Admiran Atletas Extranjeros el Pasado Histórico de Nuestro País

Reestructurar el PRI, Futura Tarea de AMD

Vendrá Rusia a Promover los Juegos

Confirma Rusia que la "Zona 5" dio la Vuelta a la Lanza y Regresó

EL UNIVERSAL en el Polo Norte

Recibirán Títulos de Propiedad 210 Familias

Se Dicen Inocentes 48 Interrogados

Se Tragó el mar Parte de Guaratuba, Brasil

De Gortari, Marcué y 37 más, Consignados

Los Acusados de Rebelión, Sedición y Otros Delitos

Declaró Avery Brundage en Chicago: La Olimpiada se Realizará Como fue Programada

Sesiona ya la Junta de Gobierno de la UNAM DEVOLVERAN HOY EL POLI

Queman los Estudiantes Tres Autos Oficiales más

Los Planteles Quedarán en Manos Escuelas de las Autoridades Educativas

Se Dicen Inocentes 48 Interrogados

Se Tragó el mar Parte de Guaratuba, Brasil

De Gortari, Marcué y 37 más, Consignados

Los Acusados de Rebelión, Sedición y Otros Delitos

Otro Ataque a Barros Sierra, de Farías

PIDEN QUE NO SE ACEPTÉ LA RENUNCIA DEL RECTOR

Debe Asumir su Plena Función en "Ante el Conflicto, Responsabilidad, Dicen Noviembre 118 Actuó con Indecisión"

Apropió Siqueros el Debate Sobre el 145 Para Lanzarse Contra Todos

El M. P. Pide la Destitución de Heberto Castillo

Continúan los Conflictos Estudiantiles en Provincia

Se Firmó hoy el Crédito de Francia a México

300 mil Suman los Daños a Relaciones y al ISSSTE

Se Firmó hoy el Crédito de Francia a México

300 mil Suman los Daños a Relaciones y al ISSSTE

La Cámara de EXCELSIOR en la Villa Olímpica

Los Planteles Quedarán en Manos Escuelas de las Autoridades Educativas

Se Dicen Inocentes 48 Interrogados

Se Tragó el mar Parte de Guaratuba, Brasil

De Gortari, Marcué y 37 más, Consignados

Los Acusados de Rebelión, Sedición y Otros Delitos

Se Tragó el mar Parte de Guaratuba, Brasil

De Gortari, Marcué y 37 más, Consignados

Ocupó el Ejército el IPN

Armas, Parques y Bombas Fueron Encontrados en Poder de los Estudiantes en Santa Teresa, Zacatecas y la Preconvencional Número Siete

Muertos y Lesionados

Grande Cambio Entre Políticos y Estudiantes

Cayó en Esta Capital el "Boto" de \$15,000,000

Capacita la C.F.E. a Técnicos Mexicanos en Plantas Nucleares Por Electricidad

Los Heros Tribunales

Orbita Política

EL UNIVERSAL en el Polo Norte

Libres de Cargos Salieron de la Cárcel 63 Estudiantes

Por Querer Extorsionar a un Médico, van a la Cárcel

Cuyo un Auto el Gran Canal del Desagüe

Estudiante Herido por un Grupo de Pondereros

Tras de las Rejas

El Senado Mexicano y la Comisión Mexicana de Asignación Capital

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

ADQUIERA EL "BOU OLIMPICO" DE LA PALOMA DE LA PAZ

CARTA ABIERTA SEÑOR LICENCIADO GUSTAVO DIAZ ORDAZ PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada cumple con el grato deber de hacer pública expresión de agradecimiento al Patrono de los Juegos, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Señor Licenciado GUSTAVO DIAZ ORDAZ

nos!": María Félix Hay que Ofrecer Nuestro Mejor Rostro y Hospitalidad

PORTADA: marcha de estudiantes con el rector Javier Barros Sierra, 1 de agosto, 1968

CONTRAPORTADA: soldados en avenida Insurgentes y calle Holbein, 1968

Ambas imágenes: Archivo Fotográfico Rodrigo Moya



*Creación de isologo:* Manuel Díaz\*

*Creación de gráfico distintivo:* Naandeyé García\*

\*Ganadores del concurso “Creación de la imagen gráfica para la conmemoración del Movimiento Estudiantil de 1968”, convocado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a través de la Coordinación de Difusión Cultural (CulturaUNAM) y del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 2018

PÁGINA 2

*De izquierda a derecha, de arriba a abajo*

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Últimas Noticias/Caja 12/HM68\_010

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Últimas Noticias/Caja 12/HM68\_111

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Novedades/Caja 14/HM68\_083

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Excélsior/Caja 3/HM68\_40

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Últimas Noticias/Caja 12/HM68\_142

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/El Universal/Caja 27/HM68\_103

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/El Universal/Caja 27/HM68\_166

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/El Universal/Caja 27/HM68\_199

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/El Universal/Caja 27/HM68\_228

PÁGINA 3

*De izquierda a derecha, de arriba a abajo*

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/El Universal/Caja 27/HM68\_238

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Últimas Noticias/Caja 12/HM68\_156

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/El Universal/Caja 27/HM68\_248

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Últimas Noticias/Caja 12/HM68\_159

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Excélsior/Caja 5/HM68\_143

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Excélsior/Caja 5/HM68\_114

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Excélsior/Caja 5/HM68\_136

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Excélsior/Caja 5/HM68\_138

ISSUE/AHUNAM/Hemerografía sobre el movimiento estudiantil de 1968/Excélsior/Caja 5/HM68\_149

EDITORIAL	7
NUEVOS ECOS DEL 68   50 AÑOS	
Mas he aquí que tocamos una llaga (Presentación) / Eduardo Cerdán	12
El día mordaz (Poesía) / Fabián Espejel	14
El consejero presidencial (Cuento) / José Manuel Cuéllar Moreno	16
Canción de barrio (Poesía) / Dionisio Saldaña	26
Puedo soñar que ocurrió (Cuento) / Lola Ancira	32
Rumania Mexicalli (Ensayo) / Diego Rodríguez Landeros	40
Trébol de nueve hojas (Crónica) / Aura García-Junco	52
La quema del gorila (Ensayo) / Berta Soní	60
8° CONCURSO DE CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ALFONSO REYES “FÓSFORO”	
<i>La telenovela errante: la farándula del “retornado” chileno /</i>	
Rodrigo Arturo Urbina González	70
Caleidoscopio de <i>La telenovela errante</i> / Emilio Sánchez Galán	72
El cine será colectivo o no será: <i>La telenovela errante</i>	
de Raúl Ruiz / Carlos Rgó	75
<i>La compañía que guardas: memoria frente al mar</i> / Magaly Olivera	78

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enrique Graue Wiechers  
*Rector*

Jorge Volpi Escalante  
*Coordinador de Difusión Cultural*

Rosa Beltrán  
*Directora de Literatura*



LA REVISTA DE LOS ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Número 211, septiembre-octubre 2018  
Fundada en 1966

*Edición:* Carmina Estrada  
*Redacción:* Eduardo Cerdán  
*Asistencia secretarial:* Lucina Huerta

*Diseño original:* Rafael Olvera  
*Diseño de este número:* Marfa Luisa Passarge  
*Portada y contraportada:* ©Archivo Rodrigo Moya  
*Ilustración de este número:* IIE-UNAM, IISUE/AHUNAM  
*Retoque de imágenes:* Lucía Cabrera  
*Impresión en offset:* Offset Rebosán S.A. de C.V.  
Av. Acueducto 115, Col. Huipulco Tlalpan  
Ciudad de México, 14370

La responsabilidad de los textos publicados en *Punto de partida* recae exclusivamente en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución.

*Punto de partida* es una publicación bimestral editada por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. Insurgentes Sur 3000, Ciudad Universitaria, 04510 ISSN: 0188-381X. Certificado de licitud de título: 5851. Certificado de licitud de contenido: 4524. Reserva de derechos: 04-2002-03214425200-102.

Dirigir correspondencia y colaboraciones a *Punto de partida*, Dirección de Literatura, Zona Administrativa Exterior, Edificio C, primer piso, Ciudad Universitaria, Coyoacán, México, D.F., 04510.  
Tel.: 56 22 62 01  
Fax: 56 22 62 43  
correo electrónico: [puntoenlinea@gmail.com](mailto:puntoenlinea@gmail.com)  
[www.puntodepartida.unam.mx](http://www.puntodepartida.unam.mx)  
[www.puntoenlinea.unam.mx](http://www.puntoenlinea.unam.mx)

Tiraje: 1000 ejemplares en papel cultural de 90 gramos,  
forros en cartulina Loop Antique Vellum de 216 gramos.

Con esta edición, *Punto de partida* se suma a las actividades de la Dirección de Literatura inscritas en el programa M68 para conmemorar los 50 años del movimiento estudiantil en México y su represión por parte del Estado en la Plaza de las Tres Culturas. En este marco, Cultura UNAM ha organizado un amplio programa de actividades que contribuye con creces a mantener viva la memoria de estos hechos y a transmitir a las nuevas generaciones la importancia del movimiento, sus conquistas y su repercusión en la vida política del México actual.

Así, presentamos un *dossier* titulado “Nuevos ecos del 68 | 50 años”, compilado por el ensayista y narrador Eduardo Cerdán, quien reúne las voces de siete jóvenes autores que desde distintos géneros —poesía, cuento, ensayo, crónica— aportan una visión actual de los hechos. Tres mujeres y cuatro hombres nacidos entre 1987 y 1995, seis de ellos recientemente egresados de nuestra Universidad, crean o recrean a partir de una pregunta: ¿qué les dicen los sucesos del 68 a los jóvenes escritores de hoy, herederos de las libertades y los derechos que los jóvenes de entonces defendieron?


Con la intención de plantear un recorrido temporal de ida y vuelta, acompañamos los textos con materiales visuales de época: un conjunto de impresos populares producidos durante el movimiento en respuesta tajante al control de los medios de comunicación por parte del Estado. Como afirma Álvaro Vázquez Mantecón en *La era de la discrepancia* (UNAM, 2006), se trata de “imágenes anónimas, productos colectivos con la función pragmática de difundir las ideas y objetivos que impulsaban al movimiento”. Realizados por las brigadas de propaganda, muchas veces integradas por alumnos y maestros de la Academia de San Carlos y de La Esmeralda, estos ejemplos de “subversión visual” se extendieron por la ciudad pegados a los muros, repartidos como volantes o hasta transportados en la lámina de los autobuses de transporte público.

Además de producir imágenes a la manera del Taller de Gráfica Popular, el movimiento se apropió, con muy buena fortuna, de la iconografía diseñada por Lance Wyman y su equipo como imagen de los Juegos Olímpicos México 68, de los que incluimos algunos objetos promocionales. Al reinterpretar esta imagen, los jóvenes crearon obras que funcionaron como una herramienta fundamental del movimiento: a cincuenta años de distancia, los Juegos Olímpicos de México —que pretendieron

ser un símbolo de paz— han pasado a la historia indisolublemente ligados a la represión ejercida por el Estado contra los estudiantes, y la gráfica popular del 68 constituyó una potente representación de los hechos.

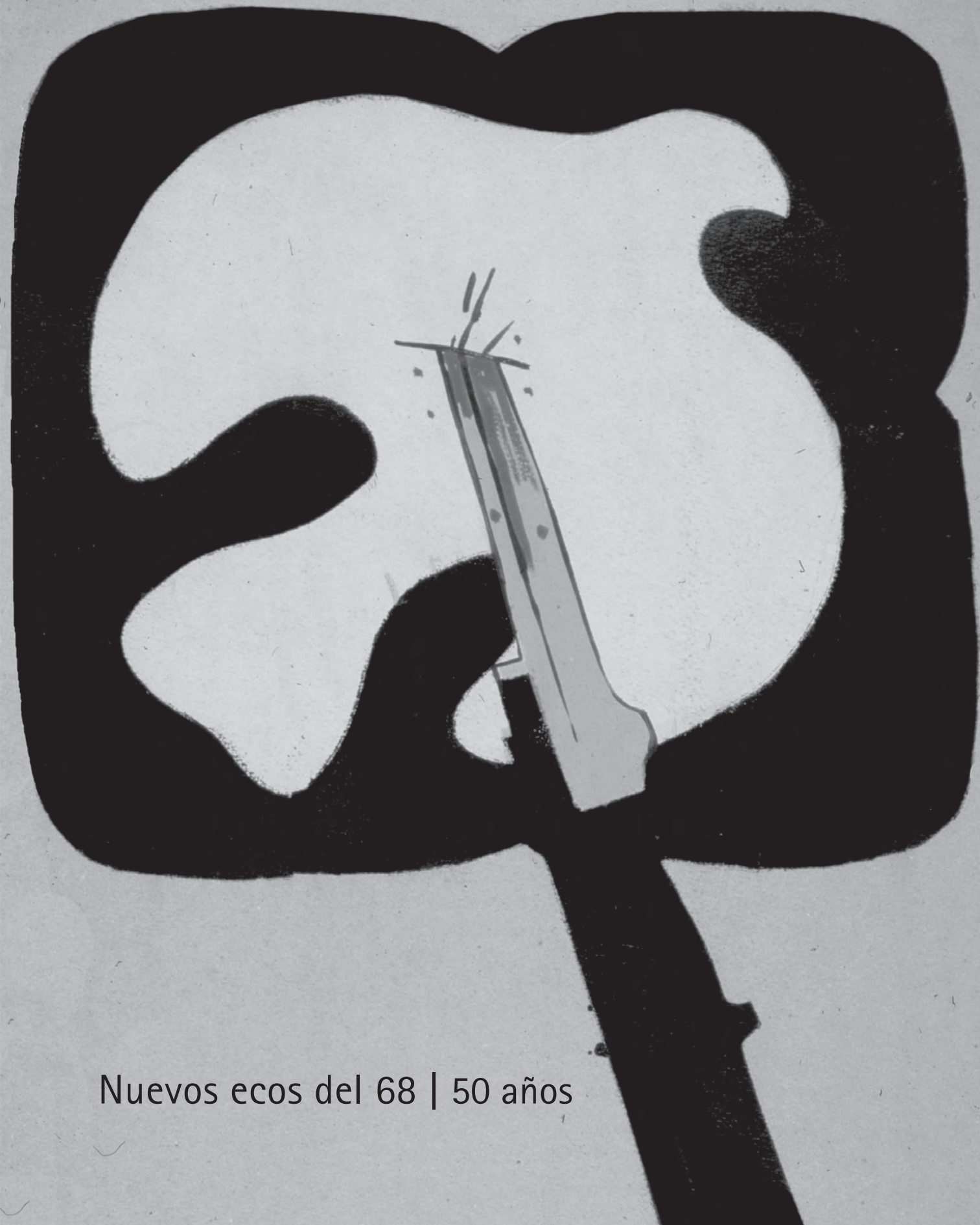
También como parte de este discurso visual, abrimos el número con una composición de portadas e interiores de distintos periódicos del momento. Titulares como “La Universidad está en peligro”, comunicados de apoyo al presidente Díaz Ordaz, exigencias del regreso a clases firmadas por un “Comité del Auténtico Estudiantado” y una declaración de María Félix (“Hay que ofrecer nuestro mejor rostro y hospitalidad”) forman parte de un mosaico que pretende ser una muestra del discurso oficial propagado por la prensa, acusada justamente de vendida y corrupta por el movimiento. Además, contamos con dos valiosos testimonios del fotógrafo Rodrigo Moya: en portada, un registro de la multitudinaria concentración de estudiantes de distintas escuelas que marcharon junto al rector Javier Barros Sierra, profesores y funcionarios de la UNAM en defensa de la autonomía y en repudio a los violentos ataques del gobierno a la Universidad Nacional y a la represión contra los estudiantes; en la contratapa, un detalle que da cuenta del despliegue militar en la ciudad.

El número incluye además, al término del *dossier*, las cuatro reseñas ganadoras del 8° Concurso de Crítica Cinematográfica Alfonso Reyes “Fósforo”, convocado como parte del Festival Internacional de Cine de la UNAM. Tres de estas reseñas se ocupan de una película realizada entre 1990 y 2018 por Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento sobre el retorno de la diáspora chilena tras el fin de la dictadura de Pinochet; la cuarta analiza un ejercicio de la memoria: *La compañita que guardas*, del mexicano Diego Gutiérrez.

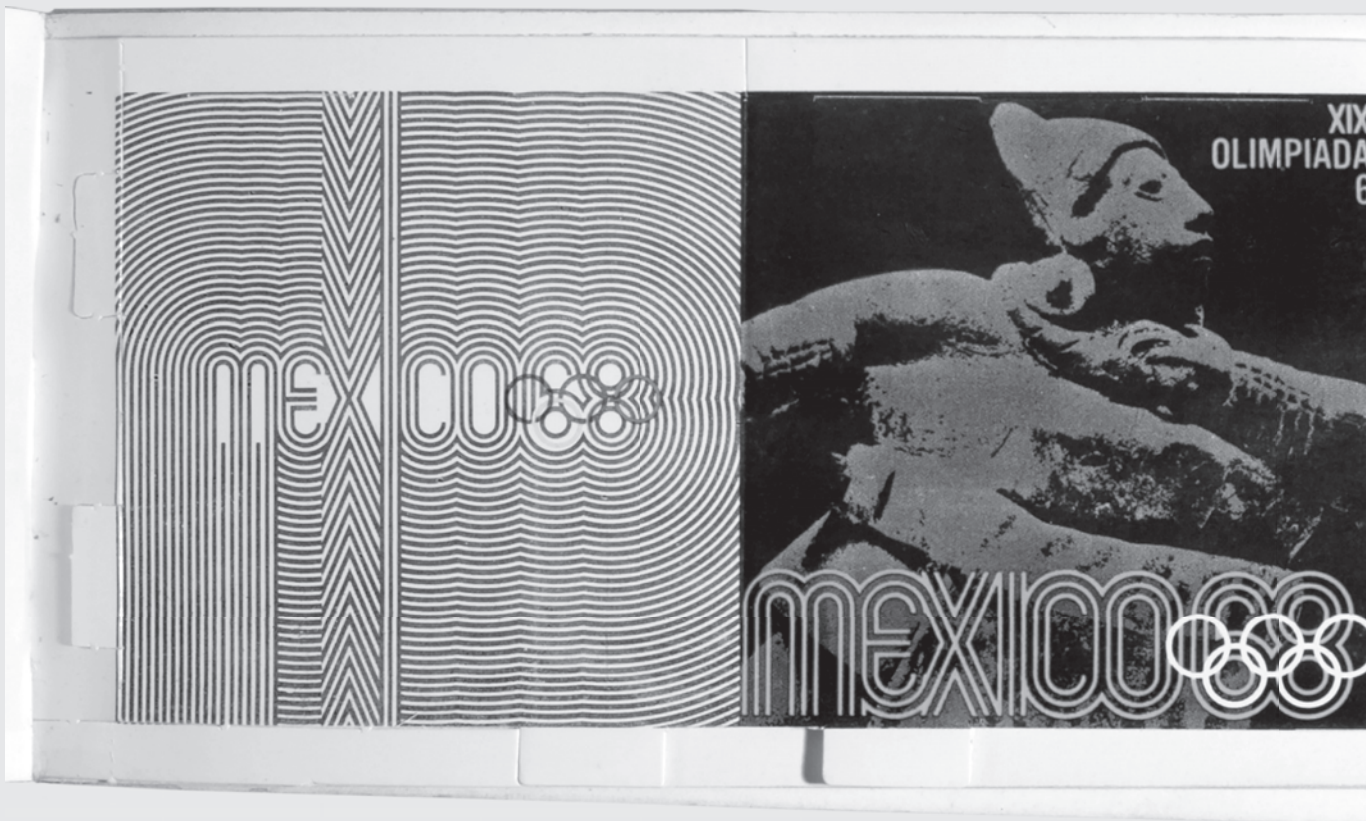
Finalmente, queremos agradecer la colaboración de archivos universitarios y privados para la realización de este número: Archivo Histórico de la UNAM, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Archivo “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Javier Hinojosa, Susan Flaherty y Archivo Rodrigo Moya, que resguardan parte de la memoria visual de la época: piezas imprescindibles a la hora de reconstruir y conmemorar el Movimiento Estudiantil del 68 en México. 

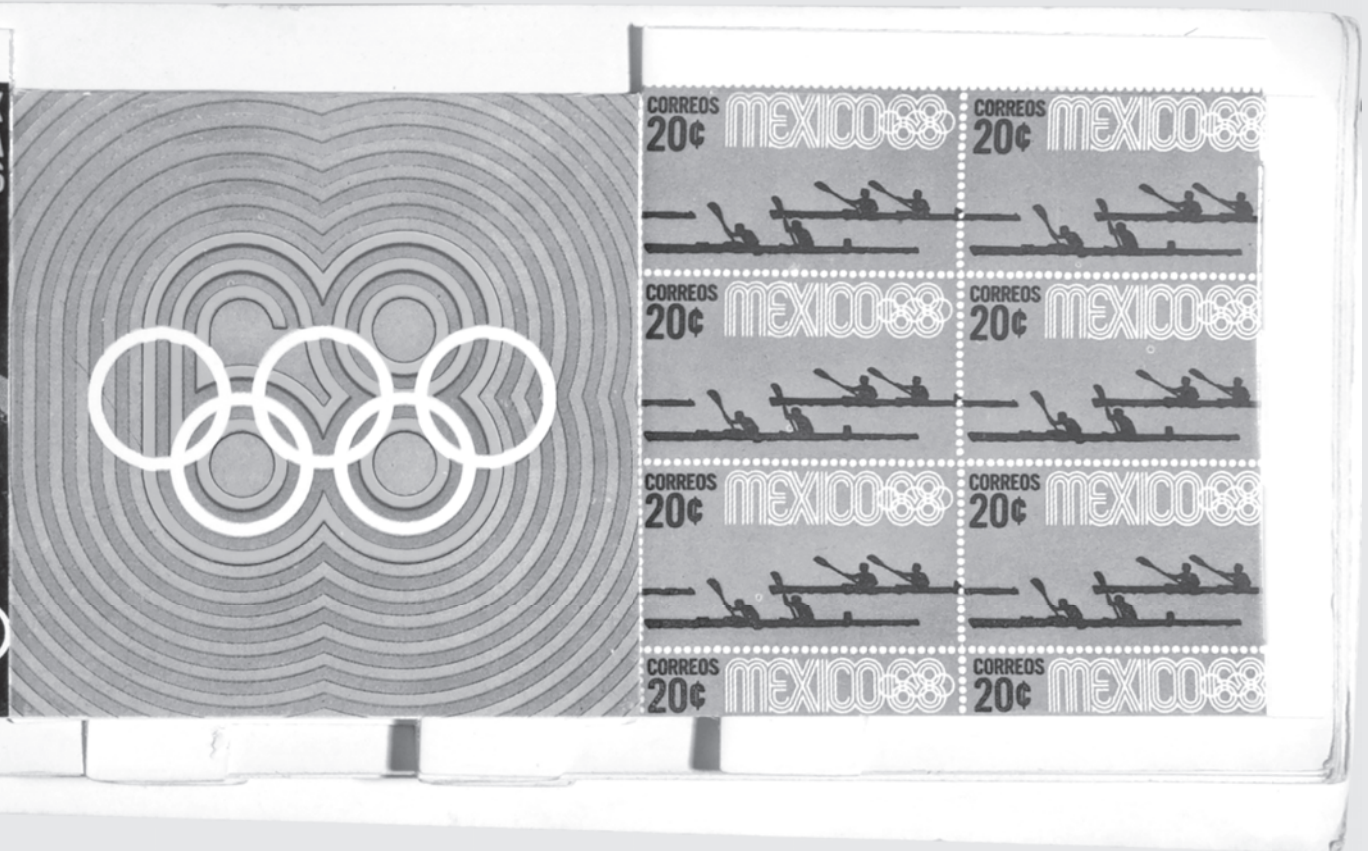
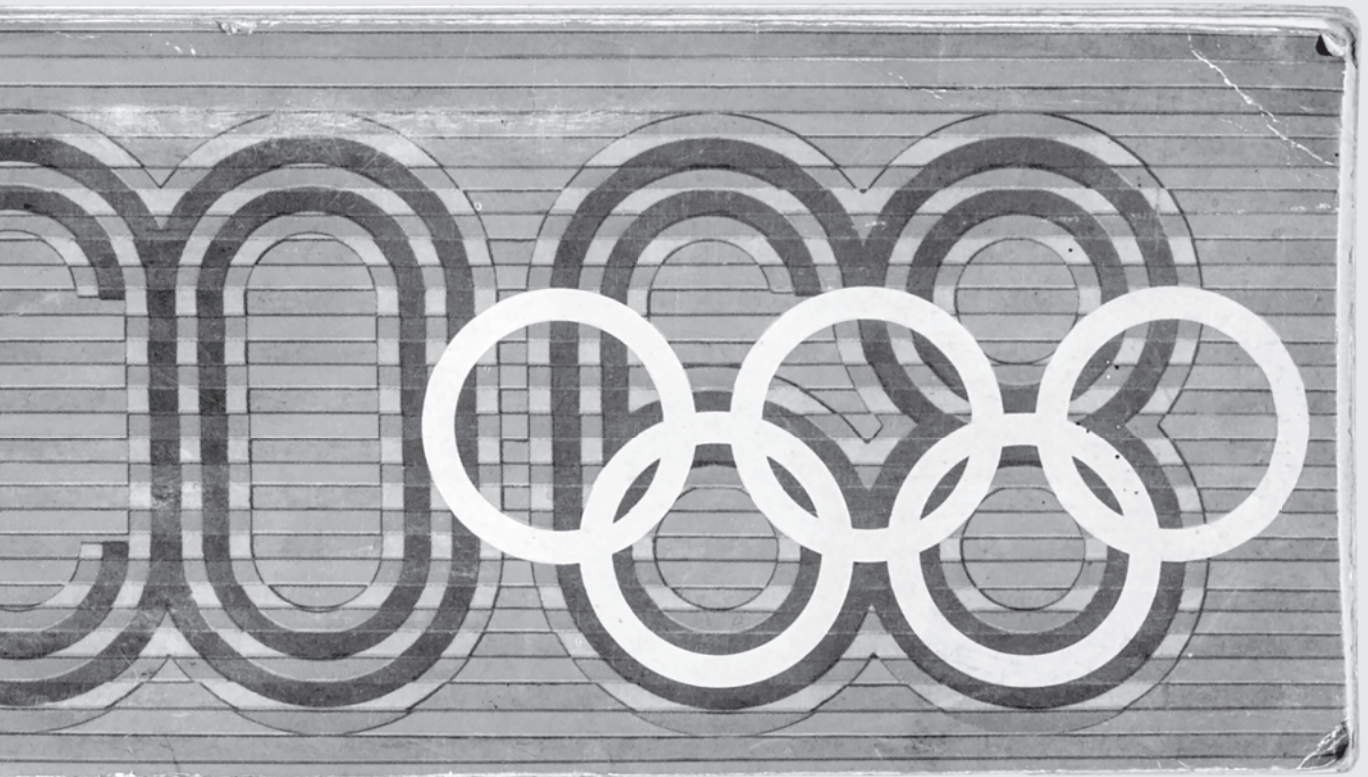
Carmina Estrada





Nuevos ecos del 68 | 50 años





Cuadernillo promocional recordable (portada e interior) de los Juegos Olímpicos México 68, colección Javier Hinojosa

# Mas he aquí que tocamos una llaga

Eduardo Cerdán

Un hombre a una trompa pegado. Las bengalas que rasgaron el aire. El batallón de los guantes blancos. La plaza alfombrada de zapatos... Para la mayoría de quienes nacimos a finales del siglo pasado, la masacre de 1968 en Tlatelolco es un bisbisio, un montón de historias a retazos, de imágenes borrosas. Nos llega un relato fragmentado, con voces que se enciman, se atomizan, se afantisman. Aún hoy no se sabe con certeza cuántos fueron los asesinados por el Estado. Era tal el escamoteo de información, que en *24 Horas* —a la sazón el noticiario más importante de la televisión nacional—, Jacobo Zabłudovsky salió la noche del 2 de octubre de 1968 a decir: “Hoy fue un día soleado”, su célebre y penosa frase, para luego “informar” que en Tlatelolco había tenido lugar un zafarrancho con algunos lesionados. Gustavo Díaz Ordaz —el entonces asesino en jefe— murió sin tener el juicio que merecía, mientras que Luis Echeverría —su secretario de Gobernación, que se movió entre la sumisión y una máscara de disidencia— se convirtió en el siguiente presidente del país, cuyo sexenio también se enturbió por un acto represivo: el Halconazo de 1971.

Este 2018 se conmemoran cincuenta años de aquel negro episodio de nuestra historia. Tocar la llaga de la memoria —que diría Rosario Castellanos— es siempre necesario, y lo es aún más a la luz de la todavía convulsa situación en México, que apenas en 2014 sumó a su lista de crímenes de Estado la desaparición forzada de cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa (el paradero de cuarenta y uno sigue sin conocerse y la “verdad histórica” del

caso, esto es, la farsa que intentó vender la PGR, ya ha sido desacreditada por instancias nacionales e internacionales).

En el presente número de *Punto de partida* reúno a tres escritoras y cuatro escritores nacidos en los ochenta y noventa que revisitan los hechos turbios de 1968. (Va aquí mi agradecimiento a Laura Sofía Rivero, quien me acercó a varios de los antologados.) Después del 2 de octubre —como bien ha apuntado el ensayista Alejandro Toledo—, fue en la literatura donde realmente se narró el movimiento, de frente al silencio de la “prensa vendida”, como decían los manifestantes. Ahora, medio siglo después, siete miembros de la llamada generación *millennial* vuelven a evocar, desde la literatura y ya sin “el imperio de la emoción” a cuestas, un 68 visto con la perspectiva que da el tiempo.

Opté por disponer los textos de acuerdo con sus contenidos. Los que se fijan en personajes históricos cercanos al movimiento dan paso a aquellos que imaginan voces y figuras alrededor del hecho; y éstos, a su vez, anteceden a los que resignifican el 68 desde otros lugares y/o desde otros momentos de la historia.

El recorrido por estos nuevos ecos del 68 empieza con Fabián Espejel, que en su breve poema toma la voz de Gustavo Díaz Ordaz —nada menos— y logra una crítica certera a través del tono sardónico. Le sigue José Manuel Cuéllar Moreno, quien fabula —con un evidente aliento de novelista— un relato cuyo protagonista es el filósofo Emilio Uranga: ideólogo del régimen priista que pudo estar relacionado con la creación de *¡El móndrigo!*, el diario apócrifo de un inexistente líder del movimiento estudiantil.

Enseguida leemos los textos, digamos, más imaginativos. La estructura porosa del poema de Dionisio Saldaña habla sobre la dispersión de la que escribía yo al inicio: se trata de una polifonía de voces anónimas que merodean los acontecimientos del 2 de octubre. A continuación, Lola Ancira diseña a un joven de finales de los sesenta que, en una novela sobre la Cristiada —hecho cercano a la memoria familiar del personaje—, halla el estímulo para tomar acciones en contra de la figura tiránica en turno.

Los últimos tres autores del número son los que analizaron el 68 desde otras perspectivas. Diego Rodríguez Landeros se fija en el cineasta Servando González, quien filmó la matanza de Tlatelolco por órdenes de Echeverría, y desarrolla el papel de la mirada cinematográfica como medio para la espectacularización de la barbarie y del despliegue de poder; Rodríguez relaciona lo anterior con el narcisismo de Nicolae Ceaușescu, presidente rumano que siempre tenía un grupo de camarógrafos a su alrededor. Aura García-Junco llega con una crónica-ensayo sobre nueve esculturas, ahora dispuestas en el trébol vial de Periférico e Insurgentes, que formaban parte de la Ruta de la Amistad: corredor

escultórico de diecinueve obras creado a propósito de los Juegos Olímpicos del 68, cuya inminente celebración influyó para que las autoridades —con tal de mantener las apariencias— reprimieran a los estudiantes. *Last but not least*, Berta Soní escribe un ensayo en clave *posmo* que pone a dialogar la historia y la imagen, y discurre —entre otras cosas— sobre la insospechada relación entre Cesárea Tinajero, el personaje de Roberto Bolaño, y Lance Wyman, diseñador de la identidad gráfica de “México 68”.

De veras deseo que los lectores disfruten este número extraordinario en más de un sentido. Los textos aquí reunidos son un aguafuerte de la verdadera escritura en comunidad, ésa que nace del genuino deseo de crear con los otros. El tema no podría ser más pertinente y el espacio, además, no es cualquiera: como parte de nuestra UNAM —epicentro, ya se sabe, del movimiento del 68—, *Punto de partida* se ha distinguido por ser el caldo de cultivo para la creación emergente de al menos tres generaciones que hoy ya son *la* literatura mexicana.

En fin, la pregunta es: ¿qué les dicen los hechos de hace cincuenta años a los jóvenes de hoy? En las páginas siguientes se ensayan algunas respuestas. ●

**Eduardo Cerdán** (Xalapa, Veracruz, 1995). Narrador y ensayista. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde ha impartido clases desde 2015. Ha colaborado en publicaciones periódicas como *Confabulario* de *El Universal*, *La Jornada Semanal*, *Letras Libres*, *Literal*, *Crítica* y *La Palabra y el Hombre*. Textos suyos aparecen en antologías de cuentos mexicanos y latinoamericanos (UV, BUAP, UAM-X, Ediciones Cal y Arena y Nitro/Press), así como de ensayos sobre cultura hispánica (Sussex Press). Fue becario de verano en la Fundación para las Letras Mexicanas en 2015. Parte de su trabajo académico y literario se ha traducido al inglés y al francés. Fue editor en *Cuadrivio* y ha colaborado con el Grupo Planeta México.



Foto: Mariana Tejeda

# El día mordaz

Fabián Espejel

*Pero la sangre echa raíces  
y crece como un árbol en el tiempo.*

JAIME SABINES

yo soy Gustavo Díaz Ordaz presidente y comandante supremo de las Fuerzas  
Armadas asesino tolerante hasta excesos criticados  
mas he aquí que yo soy bueno entonces dije fructificad y multiplicaos que todas las  
raíces gozarán la bendición del suelo y la democracia del fruto  
*una bengala verde atravesó la astronomía de la plaza como un presagio de  
calamidades y desdichas*  
pero recuerden que las garantías como la gloria se marchitan  
mira mis manos sucias de terror mis ojos anegándose entre coágulos y plomo mira  
cómo salvo al pueblo mexicano y la Nación del caos y el comunismo  
*fue entonces que vinieron los disparos con sus dientes metálicos royendo piernas  
pantorrillas antebrazos sesos niñas jóvenes ancianos transeúntes estudiantes  
cualquier persona que tuviera el tino de cruzar por el lugar*  
para Mí todos son iguales ante la guillotina del silencio  
no golpearás no humillarás no infligirás torturas contra el detenido a menos que no  
quiera confesar lo que no hizo  
*la mordedura de la pólvora los infectó de hemorragias pérdida de la visión sordera  
parálisis del corazón y rigor mortis ¿por qué esta vez el campanario no se dobla  
de aflicción?*  
amarás el orden por sobre todas las cosas aunque en la grieta de tu pecho esté  
brotando un chorro largo de dolor  
de cierto os digo que llegaré a donde estemos obligados a llegar

**Fabián Espejel** (Ciudad de México, 1995). Poeta, traductor y ensayista. Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue becario de verano de la Fundación para las Letras Mexicanas en 2017. Es colaborador permanente de la revista electrónica *Página Salmón*. Sus textos han sido publicados en revistas mexicanas y latinoamericanas.



Foto: Melissa Campos

*pero no entendiste lo que significa un muerto la sangre no se limpia de las páginas de historia*

¡ése qué va a ser despedido! ¡a ése qué lo vamos a sacar de la Universidad de Lecumberri!

tomen su pinche revolución a ver si así aprenden que la metralleta machaca los árboles en flor y las pestañas semiabiertas de la libertad

*las muertes se preservan en el llanto constante y la memoria que se niega a traicionar lo único que tiene de sagrada*

en mi actuación hubo errores y aciertos aunque aquellos han sido involuntarios todo lo hice por servir a lo que creo que debe ser la patria

asumo la responsabilidad de lo que pasó hace medio siglo porque el futuro demostró que salí impune

*mientras exista una memoria viva el día mordaz no va a arrumbarse en los anales del silencio no habrá cenizas que se amasen con el polvo de las cifras no habrá perdón ni esta herida va a cerrarse en el archivo del olvido*

# El consejero presidencial\*

José Manuel Cuéllar Moreno

A Gregorio Ortega y Jacinto Rodríguez

## Mi nombre no te dirá nada

Los pasos felinos de Ruth se han hecho inaudibles; de la calle llega un rumor apaciguado de coches. Recostado en la cama y vuelto contra la pared, Emilio Uranga evoca una cena acontecida treinta años atrás, el 19 de junio de 1958; Porfirio Muñoz Ledo le entregó la invitación en mano. (Se acuerda de aquellas manos, la de Porfirio y la suya, tan distintas a las de ahora, sin los lunares de la vejez y tan capaces —o eso creían— de modelar la efigie de la nación con la maestría de un Praxíteles.) A pocos días de los comicios, el señor licenciado Adolfo López Mateos ofrecerá una fastuosa cena a distinguidos intelectuales en el Salón de los Candiles del Hotel del Prado: ciento cuarenta y tres personajes devotos y absurdos, “lo más granado del pensamiento nacional”: hombres que se tocaban la barriga con grosera placidez y mujeres de cejas arqueadas que comentaban con profusión, según ellas, Verdades Últimas; las lideraba Pita Amor con su exaltación de costumbre, atizado su fuego por los vítores de Jorge

Portilla. Emilio todavía puede paladear aquel menú inacabable —nupcial— de *cocktails*, vinos, canapés, medallón de *foie gras* de Estrasburgo trufado, doble filete de res *sauté Helder*, *bouqueterie* de legumbres, *vacherin glacé maison*, canasta de *friandises*; tintineo de copas, barullo de carcajadas, coro trágico de aplausos, retazos de conversaciones sofocadas por la atmósfera festiva. El doctor Alfonso Caso, director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, alzó su copa y esgrimió, para azoro de todos los presentes, su retórica forense decimonónica: “En una obra de Shakespeare un personaje le pregunta a un pastor: ‘Pastor, ¿tú tienes filosofía?’ Pregunta inútil. Por humilde que sea un pastor tiene siempre filosofía. Porque lo más importante en todo hombre es eso: su talla de valores, su peculiar manera de considerar qué es lo que debe orientar fundamentalmente su vida, qué es en suma aquello por lo que está dispuesto a vivir y a morir. Y por eso esperamos de ustedes, filósofos mexicanos, que nos muestren esos ideales, que den al país el mensaje que le dará aliento y esperanza.”

Una vez celebradas las nupcias, el Huey Tlatoani se aproximó a Uranga, le rodeó los hombros descarnados con su brazo fornido y lo ungió —tácita y ceremoniosamente— en su consejero.

Porfirio, que había seguido con la mirada el nombramiento, creyó preciso pronunciar su oráculo: “¿Quién —musitó al oído de su *copain*—, quién podrá acordarse de Emilio Uranga, el hombre que fulguró un instante en los púlpitos de la historia nacional para después ceder su sitio, ya no sólo a otros hombres, sino a otra historia y a otra nación?”

\* Este cuento es la recreación ficticia de la vida de Emilio Uranga (1921-1988), filósofo mexicano que se ganó la reputación de “genio con mal genio” a causa de su libro de 1952, *Análisis del ser del mexicano*, y de su posterior trabajo como consejero presidencial durante los sexenios de López Mateos, Díaz Ordaz, Luis Echeverría y López Portillo. Los personajes y los acontecimientos que aquí menciono no se corresponden exactamente con la realidad. Me he tomado algunas licencias literarias con el propósito de que el lector y los posibles aludidos no dispensen a esta historia un trato de testimonio documental.



**José Manuel Cuéllar Moreno** (Ciudad de México, 1990). Maestro en Filosofía de la Cultura por la UNAM y en Filosofía Contemporánea por la Universidad de Barcelona. Se especializa en la filosofía mexicana del siglo xx y la configuración del discurso nacionalista del PRI a través de sus ideólogos invisibles. Es autor de *La revolución inconclusa*. *La filosofía de Emilio Uranga, artífice oculto del PRI* (Ariel, 2018) y de las novelas *El caso de Armando Huerta* (Premio Nacional de Novela “Luis Arturo Ramos” 2009) y *Ciudademéxico* (Premio Nacional de Novela Joven “José Revueltas” 2014). Ha sido residente en la Fundación Antonio Galla y becario del FONCA. Twitter: @JmCuellarM.



Foto: Maritza López

Emilio recibió con jolgorio el comentario y mojó sus labios finísimos y sus encías en el jaibol. Ahora, treinta años más tarde, secos los labios y las encías, “enviciado y enmujerado” (a decir de su amigo el Lic. G), Emilio



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

vuelve a oír la voz retozona de Porfirio. La “historia” y la “nación” le parecen palabras demasiado estrambóticas para ser tomadas en serio.

Quiere llamar a Ruth, pero la garganta le flaquea. Sabe de antemano que su aullido lastimero se perderá entre los cientos o miles de libros que ocupan el cuarto, las pilas de libros de la sala, los libros del comedor, del pasillo, del baño; los libros sobre la chimenea y en la chimenea, sobre los sillones y el parqué del recibidor. Sabe de antemano lo que observa Ruth cada vez que le tiende la comida: un hombre enclenque, recrudescido por los problemas de salud y por una crepitante genialidad de incendio a punto de extinguirse. En sus cabellos hirsutos y su mirada nublosa, en su delgadez mal disimulada con una bata que le sienta grande, se insinúa a duras penas la figura de lo que alguna vez se enorgullecó de ser: “el intelectual orgánico del despotismo priista”. Ya no lee. “¿Para qué? —se dice— ¿para qué?, ¿para qué?, ¿para qué?”, se sigue diciendo. Rechazó la encomienda que toda una generación depositaba sobre su lomo. No fue ni quiso ser la conciencia de la república.

Emilio no opone ninguna resistencia: vuelve a recitar para sus adentros, con ansiedad canibática, la historia que ha contado y se ha contado mil veces con ligeras variantes: la historia de una vida que es la suya o que *tiene que ser* la suya.

La historia suele comenzar en 1953: Emilio entra al despacho de Alfonso Reyes con su garbo petulante de promesa de la filosofía mexicana. Reyes lo envuelve de halagos, “la suya es una mente excepcional”, lo hace tomar asiento, le ofrece su sonrisa bonachona: en



HSUE/AHUNAM/Colección Esther Montero/Exp. 14/531

su escritorio tapizado de papeles apenas hay sitio para una estatuilla de Apolo y otra de Atenea. Emilio se exhibe con ganas de lucir en la palestra su erudición luciferina y su sagacidad de torero, pero descubre enseguida que ante los dioses olímpicos sus esfuerzos son ridículos e inútiles. Para su sorpresa, Reyes saca del cajón un ejemplar de *Análisis del ser del mexicano*. Si el interlocutor en turno no está familiarizado con las tesis o siquiera con la existencia de este libro, la historia abre un paréntesis: el *Análisis* fue el producto máximo de una corriente eufórica que se denominó “filosofía de lo mexicano”. “¿Qué es el mexicano, qué soy?”, se preguntaban todos por entonces en la plaza pública, a mediodía y encendidas todas las linternas: no hallaron a este hombre mexicano por ninguna parte. Emilio Uranga no lo halló, y ése fue su mérito: proclamar que el

mexicano no era nada más que un puñado de posibilidades en perpetua crisis.

La historia vuelve a su cauce, al despacho de Reyes, a su rostro redondo y mayestático: “váyase usted a Europa a quemar la grasa de la Academia —le dijo—, escriba con sabor y subordínele el saber.”

La historia no se detiene en las minucias de los preparativos ni en los infiernos burocráticos. Un narrador con más colmillo obtendría de estas minucias el contrapunto cómico de su historia, pero Uranga siempre prefirió dar a su vida un tono serio de epopeya: para 1955 ya está harto de la Universidad de Friburgo y de las conferencias de Martin Heidegger. ¿Cómo es posible que el “chamán de la Selva Negra” vista una corbata roja deshilachada? Está harto de Laura y de José (un viejo amor, un viejo amigo), harto de la escuela fenomeno-

lógica, “las brumas germanas”, y harto del silencio epistolar al que lo ha condenado Jorge Portilla. Da una calada a su cigarrillo y aprieta sus párpados con el índice y el pulgar. Se corrige: no está harto, sino *desganado*. “Suenan huecos: en esta expresión se encierra toda una metafísica, una moral y una estética.” Ruth, la mesera, viene a su encuentro con un mandil ajustado y una frondosa cabellera rubia que desborda la cofia: a fuerza de cafés y de panecillos de *Leberkäse*, se ha entablado entre ellos, comensal y mesera, una amistad cómplice. Emilio no tarda en descubrir que su complicidad estriba justamente en la desgana. “En la desgana el ánimo se colora de cierta repulsión por las cosas, de una callada abominación por cuanto nos rodea.”

Emilio interrumpe su historia: esos discretos pasos que se oyen en la sala son de Ruth, que todavía le consagra una sonrisa tímida cada vez que le alarga la comida o el café —vuelve a ser la mesera de Friburgo—. Quién hubiera dicho que después de todo, después de tantos años, después de los divorcios y los nuevos matrimonios y la viudez, Ruth permanecería.

¿Por qué nunca incluyó en su historia el banquete del Hotel del Prado? ¿Por una especie de recelo, para atesorar sin alteraciones literarias un episodio de auténtica felicidad? ¿O lo calló por vergüenza, porque en el fondo le parecía un mural ignominioso, una bulliciosa vendimia de talentos irrealizados o macabramente realizados?

La historia roza su clímax en mayo de 1960: en un recóndito salón del Palacio Nacional, el Señor Presidente bebe un café tras otro: cinco tacitas vacías yacen en la mesa. Se lo nota irritado y herido en su orgullo, melancólico, pero con el mismo vigor y rotundidad de la cena en el Hotel del Prado. Sus ojos chisporrotean al ver entrar a Uranga. “¡Usted!”, exclama. “¡Qué bueno que está usted aquí...!” La situación es delicada, no hacen falta las explicaciones y, sin embargo, el presidente se toma la molestia de repasar para Emilio, uno a uno, los acontecimientos políticos recientes. La Revolución cubana ha desplazado a la mexicana como modelo de revolución latinoamericana exitosa. Al lado del movimiento castrista, nuestra revolución corre el riesgo de desvelarse como un discurso soporífero de *slogans*

que sólo sirven para revestir al Partido con una pátina de legitimidad y para posponer el proceso de democratización del país. En la tienda de abarrotes del Estado cuelga un letrero: “Democracia hoy no, mañana sí”. Luis Javier, el caricaturista, había sido despedido *ipso facto*.

Emilio Uranga asiente con docilidad: o el presidente está ordenando en voz alta sus ideas o pone a prueba la temperancia y la sagacidad de Emilio. Quizá quiere saber si el filósofo es tan inteligente como se rumora; quizá quiere registrar sus reacciones antes de confiarle lo que de veras le preocupa. El rostro de Emilio es hermético. Considera para sus adentros que el gobierno mexicano, como una fiera lastimada y agónica, sólo sabe responder con zarpazos a una juventud y un sector obrero que exigen representatividad auténtica, además de la cantaleta ya escuchada hasta el hartazgo de la justicia social y la reforma agraria. Una grieta se hiende de arriba abajo en la estructura monolítica y piramidal del Partido; el presidente —que para esas alturas ya va en la octava taza— siente cómo las riendas de la Revolución se le escurren de los puños.

Sigue un silencio largo y espeso.

Emilio Uranga se apresura a salir de la habitación para volver minutos más tarde acompañado de un sirviente, un tocadiscos y un vinilo. Con gestos intrigantes de prestidigitador, hace sonar la *Sinfonía en si menor*, D. 759, de Franz Schubert. “Coincidirá conmigo, Señor Presidente, en que estamos ante una pieza excepcional.” López Mateos adivina las intenciones de su asesor y deja que una sonrisa amplia de caféína surque su rostro. “La clave de su genialidad estriba, a mi parecer”, prosigue Uranga con acento docto, “en su carácter incompleto o inacabado. Lo cual no quiere decir que se trate de una sinfonía artísticamente fea, antiestética o desagradable. Por el contrario: en su *incomplétude* es una obra maestra... como la Revolución mexicana. Ambas son una inspiración constante de acción y pensamiento.”

Las últimas notas de la sinfonía reverberan en los tímpanos de Emilio Uranga y colman el departamento. Aquella tarde en Palacio Nacional se granjeó la confianza y la complicidad del primer mandatario. Fue el inicio

doble de su vertiginosa carrera como periodista político y como artífice tras bastidores de la jerga oficialista; el inicio de su descenso por un manso declive que lo conduciría a lo más hondo y oscuro de los sótanos de la política mexicana. Intuyó entonces que su sed de gloria y fama inmortales sería saciada con creces, pero a costa de su propio nombre: éste habría de fundirse con las siglas del partido y mimetizarse con los mohines, las inflexiones, las gesticulaciones de los Monarcas Sexenales.

Una sonrisita maliciosa se bosqueja en Uranga cada vez que lo asalta este pensamiento. Se sacudió de encima el penoso deber de dejar discípulos o guardianes celosos de su obra: el destino natural de sus ideas tenía que ser la dispersión y la disipación: había que empecinarse en no ser. ¿La humildad de su sacrificio no lo elevaba por encima de sus coetáneos? Lo acusaron con juicio unánime de ceder su primogenitura por un plato de lentejas y de ser una pluma mercenaria al servicio de fuerzas oscuras. Él brindaba —se acuerda—, un brindis tras otro (cinco vasos en la mesa): no hacía el menor amago de defenderse de las calumnias; ponía el vinilo en el tocadiscos o tomaba un taxi al Sanborns de San Ángel o jugaba con Carlos al ajedrez o se desplazaba con soltura por los corredores y las cámaras de la Secretaría de Gobernación para envidia y escarnio de sus enemigos. Trabajó una amistad cercana con el Minotauro.

Una versión de la historia termina aquí, con la conversión del filósofo en un alto funcionario. La audiencia manifestaba su admiración o su repudio, comúnmente ambos; se ponía de pie o hacía chocar el vaso con la certeza de que estaba ante un demonio del que más valía alejarse o al que se debía tener muy cerca. Hay, no obstante, una versión ampliada de la historia, nutrida de anécdotas temblorosas como espejismos, hiladas torpemente por su narrador, pero de una fuerza expresiva de la que Emilio Uranga, hasta entonces, no era consciente: lo mejor de la narración, se dice, sucede siempre a espaldas del narrador.

Diciembre de 1964. “Estamos ante un raro caso de lucidez, de la que me tengo que cuidar —sentenció Díaz Ordaz una tarde en el Bellinghausen—, porque si abro

la boca, don Emilio me crea un problema.” Los comensales tomaron por chiste las palabras del presidente. Estaban todos allí reunidos, incluido Emilio Uranga, para festejar su sobrevivencia en la conflagración universal. Emilio había sobrevivido gracias a sus *copains* del nuevo gabinete y a su voluntad férrea de no vivir en el error (fuera del presupuesto). De esa comida apenas ha quedado en su mente un recuerdo sedimentado de risas estentóreas y el delirio de whiskey. Al despedirse de Díaz Ordaz, citó, sin venir a cuento, una frase española: “Mi nombre no te dirá nada.” Hubo otra tanda de risas. El presidente fue el único que captó la respuesta de Emilio. “Usted me cae bien porque sabe de astronomía: sabe cuál es su posición en el cosmos. La Patria agradece y tiene en muy alta estima sus servicios.”

Agosto de 1967. Tumbados en una *chaise longue* de mimbre y bajo el amparo de unas bugambilias en flor, Díaz Ordaz y Emilio Uranga descifran los pasajes más turbios de la *Política* de Aristóteles. Aquel refugio en Cuernavaca es su propia versión tropical —bromean— del Sanatorio Berghof de Thomas Mann.

¿Por qué caminos y con arreglo a qué lógica la comida en el Bellinghausen (trinar histórico de canarios) conduce a esa calurosa tarde de Cuernavaca (la sombra acariciadora de las bugambilias), y de allí a una charla trivial con Marianita y con H.H.? ¿Cuál es, se pregunta Emilio, la conexión subterránea? La charla debió de acontecer a principios de 1969, ¿o fue a principios de 1970? ¿Había ya dado inicio a su “Inventario” en la *Revista de América*?

Con una mano, Emilio sujeta el pincel y con la otra la cuba. Marianita llena el vaso de H. H. mientras asusta al perro con el pie. En el lienzo, poco a poco, cobra vida un paisaje agreste de montañas contra un cielo ensangrentado. “El búho de Minerva retoma el vuelo al atardecer.” Marianita y H. H. cruzan miradas y se encogen de hombros. Emilio se solaza con un pensamiento único: su expulsión de los círculos académicos y biempensantes es definitiva luego de los sucesos de octubre.

“¿Sabes? —se dirige a H. H.—. Mi mayor problema fue que nunca tuve una ballena blanca.”

“Pero ¿qué derecho puede tener uno a su ballena?”, replica H. H.

Emilio se detiene a contemplar el paisaje de rocas, asesta un golpe con su pincel cargado de pintura blanca y profiere unas palabras en apariencia inconexas:

“Por más que supongamos que estamos a solas, solos con nosotros mismos, no es así. Algo se insinúa, se arrastra en la penumbra que nos recuerda que somos solidarios de algo más grande, más ancho y profundo que nuestra consciencia o nuestra inconsciencia.”

### La guerra de Emilio Uranga

Rogelio cruza el umbral del restaurante Ambassadors precedido por su padre, el Lic. G, un hombre de constitución maciza y de ceño perenne y gravemente arrugado según lo exige su alta posición de director de una revista de renombre. En la mesa de costumbre —una mesa redonda del fondo flanqueada por floreros de abundantes alcatraces—, Rafael Corrales Ayala, Porfirio Muñoz Ledo y Emilio Uranga departen animosamente sobre un tema filosófico que a Rogelio de entrada le parece incomprensible. Celebran la llegada del Lic. G con aspavientos de borracho, lo hacen sentar frente a una cuba; a Rogelio le piden una cerveza, pues todavía no —dice Corrales Ayala— ha alcanzado la edad del whiskey. Rogelio bebe su cerveza con mansedumbre. El Lic. G se ha obstinado en que su hijo aprenda los códigos y los entresijos de la política, que son los códigos y los entresijos de la camaradería, las viejas, los jaiboles y el deporte peligroso de las especulaciones y apuestas sexenales. En el vértice de la conversación, sin mentarlo, está Luis Echeverría, de quien penden tantos prestigios y posibilidades de futuro. Esto se lo susurra el Lic. G a su hijo, quien se pierde una y otra vez de las alusiones, los guiños y el significado profundo de las palmadas en el hombro. Rogelio asiente y calla.

Cerca de la medianoche, Corrales Ayala anuncia su partida; le sucede Muñoz Ledo. Sólo resta Uranga: detrás de las gafas de gruesa montura, sus ojos se han reducido a dos rescoldos que serán capaces a lo sumo de un chispazo postrero de lucidez. El Lic. G pronuncia entonces su solicitud con voz fragorosa de artillero:



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

“Mire, don Emilio, aquí mi hijo Rogelio le tiene mucha admiración y respeto, y yo he pensado que tal vez, si usted lo permite y no tiene inconveniente, podría acompañarlo una temporada, para que se foguee, ¿no cree?”

Emilio se vuelve de súbito a Rogelio, al que había prestado escasa atención durante la cena. Lo repasa de arriba abajo con meticulosidad: un muchacho menudo, de escasa estatura, cabellos cobrizos y desaliñados, pómulos gruesos y una nariz grande que desciende en línea recta, señorial, desde el entrecejo hasta el labio superior: tiene el porte de la honradez, “la única virtud aceptable en el desempeño de una labor pública”.

Emilio alza finalmente su copa con ademán brusco y triunfal:

“Usted, Rogelio, está ávido de vivir, lo noté apenas llegó. Bulle dentro de usted la voluntad frenética y desbridada de Schopenhauer, pero si no aprende a domarla, esta misma voluntad terminará por consumirlo

y entonces no quedará de usted más que la ruina de un templo que nunca jamás se erigió: será lo que se dice una ‘inteligencia irrealizada’.”

Aquello equivale a un bautizo.

Se reencuentran al lunes siguiente en la Librairie Française de Reforma y Bucareli. Uranga husmea como un sabueso entre las novedades recién desembarcadas: se lleva cuatro ejemplares de *La Nausée* de Sartre con la intención aviesa de acapararlos. A Rogelio le obsequia los tres tomos del *Memorial de Santa Elena* con una dedicatoria lapidaria: “Para el *petit* Rogelio, náufrago azaroso en su isla desierta.” De Reforma pasan a Mixcoac, a una panadería de la que Uranga es cliente asiduo; prosiguen la travesía en coche hacia el sur, hacia Chimalistac, “el pueblito de Santa”, puntualiza Emilio con un retintín irónico: allí, en una casona penumbrosa de fachada churrigueresca, el filósofo-funcionario mantiene audiencia privada con una tal señora K. Finalmente encallan en el Sanborns de San Ángel, que se ha convertido en el despacho de Uranga: una fila de curiosos e incautos aguarda el arribo del asesor del presidente con una petición o una frase zalamera en la lengua. Todos son víctimas del trato ríspido de Uranga. Rogelio guarda silencio y procura asimilar un poco de la sabiduría insondable y el estilo de púgil de su mentor.

Aquel viaje de la Librairie Française a San Ángel se repetirá innumerables veces en las próximas semanas hasta hacerse una rutina. Emilio Uranga seguirá siendo un enigma para Rogelio; nunca acabará de captar el trasfondo de su trajín furibundo, el orden secreto detrás de su itinerario de lecturas, su noción de “amistad”, perfectamente compatible con la injuria abyecta, pero poco a poco irá columbrando, en los pozos del alma de su maestro, una pulsión primaria de autodestrucción. En el brillo último de su mirada, quebrantada por la embriaguez y el terror pasmoso de combatir contra los demonios de Occidente, Rogelio percibe con frecuencia la resignación de quien se sabe a merced de un poder supremo y trascendental, un instrumento, por decir así, de los designios providenciales de la historia.

Uranga, una noche, durante el trayecto de regreso a casa, anticipándose a los pensamientos de su discípulo,

recita de memoria unos versos de Quevedo: “Vencida de la edad sentí mi espada, / y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte.” Deja de frecuentar a Rogelio un par de meses, aduciendo una cantidad ingente de trabajo.

En la capital, una rabia sórdida y vibrante se apodera de las avenidas y de las aulas. Rogelio, adoctrinado en el silencio y la escucha, se abstiene de participar. Como casi todos los capitalinos, lee con curiosidad y perturbación la noticia del enfrentamiento entre preparatorianos, la irrupción de los granaderos, la conformación de una turba que amaga con articularse en un frente de resistencia popular y juvenil. Rogelio abre *La Prensa*, “el periódico de las mayorías”, por la mitad: lee con morosa delectación una columna que se titula “Política en las rocas”, firmada anónimamente, pero en la que advierte un viso de la prosa despiadada y de estilete de Emilio Uranga. Se encoge de hombros, no le da más vueltas al asunto. Comienza a escandalizarse un poco después, conforme crece el tono de las protestas. En los instantes más álgidos de los disturbios, Rogelio abre el periódico para darse de bruces, ya no con “Política en las rocas”, sino con “Granero político”, la nueva columna que ocupa como su antecesora un vistoso sitio en las páginas centrales del periódico y compendia semanalmente “noticias exclusivas”, o sea —Rogelio no es tonto—, noticias que hacen presumir un conducto directo con las fichas y los informes de Gobernación. Pero “Granero político” ya no arranca sonrisas y rubores a Rogelio: se trata de una columna atrabiliaria y mordaz, firmada socarrona, bíblica pero significativamente por “El Sembrador”. No tiene oportunidad de comentar sus lecturas con el Lic. G: su padre apenas se aparece en casa; llega ojeroso a altas horas de la noche, alterado y tambaleante de fatiga luego de reunirse con el Lic. Moya Palencia y otros funcionarios cuyos nombres Rogelio no consigue retener. El motivo de las reuniones es un misterio que Rogelio no hace el menor intento de profanar.

Para septiembre, el enojo de El Sembrador es incontenible. El blanco de su ataque depredador es Carlitos Fuentes, un sedicente escritor cosmopolita que es en realidad un vagabundo descastado. “Carlitos se

siente muy a gusto en el extranjero porque considera en sus alucinaciones narcisistas que en nuestro país no tiene ya nadie con quien hablar, que los mexicanos somos tarados, insuficientes para entender sus refulgencias literarias. Se ha convertido sin quererlo en un naufrago azaroso de su isla desierta.”

Dos días después, Rogelio recibe una llamada de Emilio citándolo en la librería con un acento familiar que no acepta reproches. Rogelio lo encuentra radiante y dicharachero. Le cuenta de su novia, una argentina guapísima e inteligente con la que convendría casarse para transitar del estado estético al ético de la existencia. “¿Cómo va con el *Memorial de Santa Elena*?”, pregunta de repente y se ríe sin esperar la respuesta.

Rogelio se deja seducir y arrastrar de nueva cuenta por la rutina de Reforma, Mixcoac, San Ángel. Las sospechas se disipan; Uranga no se preocupa por disimular. Cada domingo Rogelio lee en *La Prensa*, textualmente, las frases acuñadas por su maestro durante la semana. Lo inunda la tibia sensación de la complicidad. Le cuesta trabajo reconocer que es una sensación placentera. Cierra el periódico, se talla los párpados y se concentra con exclusividad en el gorjeo de los canarios del jardín.

Rogelio comparte una taza de café con Emilio la mañana en que se publica *¡El móndrigo!*, a finales de año. Su cubierta amarilla refulge en todos los estancos de la capital; nadie conoce a los editores ni su procedencia. Se afirma en el prólogo que estamos ante la bitácora de un estudiante muerto en las refriegas de la Plaza de las Tres Culturas la noche del 2 de octubre. Unos vecinos descubrieron el cadáver de un joven semiagazapado en el pasillo del tercer piso del edificio Chihuahua. Llevaba amarrado en la cintura un legajo manchado de sangre que los editores transcribieron literalmente. “Ya estamos en guerra y no vamos a fijarnos en pequeñeces. Una guerra es una lucha a muerte. Mueres tú, muero yo, o mueren los enemigos. Y si con unos cuantos muertos en Tlatelolco alcanzamos la victoria, eso es salvar al país [...]. Es doloroso; pero también duele amputar un brazo para salvar todo el cuerpo.” La conclusión lógica sólo es una: los soldados, ese 2 de octubre, se limitaron a repeler las agresiones de un puñado de fanáticos socialistas.

“Váyase de México —ataja Emilio mientras pide la cuenta—. Búsquese una esposa y váyase. Aquí la inteligencia se queda agraz como una fruta verde, si es que no se pudre antes, ¿sabe usted por qué?, porque los gestecillos de aldea impiden su correcta maduración. Nuestra filosofía alguna vez estuvo vigente y gozó de un contacto orgiástico con la publicidad; hoy ya no es así. Necesita un horizonte cultural, Rogelio. No viva usted en el error.”

Rogelio repara en una verdad escabrosa: sin proponérselo, ha caído en el embeleso de Emilio Uranga y es muy consciente de que le flaquean las fuerzas para sustraerse por cuenta propia.

Emilio guarda su ejemplar de *¡El móndrigo!* en el portafolios y se pone en pie.

En los días siguientes se desata una tormenta. El diario es a todas luces apócrifo, constituye una muestra flagrante de lo perversa que puede llegar a ser la politiquería mexicana de subsuelo y en cuyo epicentro está —puede estar— Emilio Uranga.

Rogelio acomete entonces la empresa improbable de sacudirse de encima el influjo de Emilio. Se busca o se inventa pretextos para ausentarse: su invención última, en una suerte de obediencia *a posteriori* hacia Uranga, se llama Annette, hija de migrantes franceses, estudiante de Letras Inglesas, una contertuliana receptiva y juiciosa que lo obliga —ésta es la deliciosa novedad— a expresarse. Annette le sirve de coartada perfecta. Después sobreviene el amor o, mejor dicho, el enamoramiento con sus concomitantes batallas en los campos de plumas.

En octubre de 1969, cuando Emilio Uranga es un recuerdo todavía ardiente, pero recuerdo al fin y al cabo, el Lic. G organiza una pequeña fiesta en la redacción a la que asiste Rogelio sin conocimiento de causa. Se encuentra a Emilio apostado en un rincón, más flaco y más alegre y con una cabellera canosa minuciosamente peinada. Intercambian los saludos de rigor.

El Lic. G anuncia a la concurrencia la incorporación de Emilio Uranga a su plantilla de columnistas (la gente aplaude y vitorea). Su contribución semanal llevará el título de “Inventario” y abordará temas primordialmente literarios y filosóficos. “Es un hálito fresco para

la revista.” Emilio recibe las felicitaciones con una inclinación de su cerviz.

Rogelio no intenta escabullirse. Atraído por la inteligencia imantada de su maestro, se coloca en su campo de visión y lo incita de reojo a una charla. Emilio Uranga se muestra paciente y solícito con su pupilo.

“¿Se acuerda de la argentina de la que le platiqué, Rogelio? Si todo marcha bien, si las estrellas trazan en su veleidoso curso el rostro o la caricatura de un *copain* en el nuevo gabinete, en diciembre me caso con Marianita. ¿Qué hay de usted? ¿Cómo lo lleva con la francesa? Cásese, Rogelio, yo le sirvo de padrino, y después venga a verme para hablar de su futuro.”

Rogelio comprende de inmediato la propuesta de salvación de Emilio Uranga: el futuro está en otra parte y fuera de su campo de gravitación.

“¿Ya se leyó usted *José Trigo*? ¿No advierte un parentesco entre Goethe y Fernando del Paso?”, soltó de golpe. “Estoy convencido de que, de vivir Aristóteles, sería el crítico más autorizado del suplemento literario del *Times* o del *New York Times*. Imagínese usted a Santo Tomás de Aquino o al señor Aristóteles como colaboradores del suplemento del *New York Times*. ¡La locura!”

Emilio —*Enemilio*— no escatimará en generosidad: hablará en persona con Luis Echeverría y conseguirá para Rogelio un puesto como agregado cultural en Oslo. Rogelio y Annette abordarán el avión entre un beso y otro y con el corazón en la garganta; ella irá ataviada con un vestido *beige* de algodón que se mostrará inútil contra el frío noruego. Allí nacerá G, su primer hijo; desde allí escuchará con indiferencia los rumores de la caída estrepitosa de Emilio en la ignominia, su salida abrupta de la revista, su precoz jubilación de ermitaño en un departamento atestado de libros.

Y pasados los lustros, cuando hojee el álbum de la boda —tantos *copains* que estaban, sin saberlo, al filo de la desgracia, la ceja arqueada de su madre al borde de la enfermedad, las arrugas en las comisuras de los ojos de Annette, los destellos de las botellas de cava—, Rogelio se detendrá unos segundos a estudiar la efigie huidiza de un hombre que estuvo en guerra consigo mismo.





Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

## 2 de octubre de 1968

El 2 de octubre de 1968, Emilio Uranga se despertó a las 6:30, media hora antes de lo habitual. Tomó una ducha larga de agua hirviendo, se afeitó al ras las mejillas y el mentón, se untó unos aceites aromáticos, anudó tres veces la corbata hasta dar con el nudo perfecto. El chofer lo condujo maquinalmente a la Librairie Française. Allí, Emilio hurgó entre los montículos de libros sin que diera con uno que lo satisficiera. Salió con las manos vacías. El chofer se disponía a pisar el acelerador rumbo a San Ángel cuando Emilio lo atajó con una indicación rápida: “Mejor lléveme al Sanborns de La Fragua.” Miró por la ventanilla el Monumento a la Revolución, que no era otra cosa más que un palacio legislativo inconcluso y ensalzado en su inconclusión a emblema de la nueva patria posporfirista. Pidió un whiskey en las rocas. La mesera se llamaba Luz María: no se le ocurría

mejor compañía para esa tarde que la de la mesera. Pidió otro whiskey. Luz María se marchó, llegó Mercedes.

Cerca de las cinco de la tarde, Emilio hizo señas al chofer: “Lléveme usted a Tlatelolco.” El chofer negó con la cabeza. Ahora mismo continuaba el mitin de los estudiantes. Emilio se arregló la corbata y el cuello de la camisa; se secó una gota de sudor que rodaba por su frente. “Lléveme usted a Tlatelolco.”

Estacionaron el coche en Flores Magón. La plaza se encontraba inaccesible y sitiada por tanques de guerra. “Déjenme pasar” —exclamó— “soy Emilio Uranga”, repetía, pero a los jóvenes uniformados aquel nombre no les decía nada. Un militar, el más robusto y el de mayor jerarquía, lo apartó de un empujón. El chofer sujetó a Emilio para impedir que cayera al suelo y juntos enfilaron el camino de regreso al auto.

El cielo se coloreaba de tonalidades añiles cuando se dejaron oír las primeras detonaciones. ❶

# Canción de barrio

Dionisio Saldaña

*she cried out her song so loud  
it was heard the whole world round  
a symphony of violence/  
yo supe que por encima de todo  
hablaba del valor y de los espejos,  
del deseo y del placer.  
Y ese canto es nuestro amuleto.*

BAEZ/BOLAÑO

todo comenzó con un partido de fútbol

los perros buscan comida      en los contenedores  
[asedian la tarde      los multifamiliares      son centinelas]

el barrio está tranquilo  
hay gente bailando en el kiosco  
las flores crecen  
entre las piedras

nada que huela a emboscada

pero el recorrido siempre comienza con un escalofrío  
al norte de la colonia Guerrero  
por la espalda      un culatazo  
*a los doce muchachitos como de doce años apuntados por rifles*



*y recordé cuando los granaderos se nos echaron encima con su ruido*

recordé también las protestas  
porque los muchachos jugaban fútbol afuera de la preparatoria Ochoterena  
y “el que supo obedecer, sabrá mandar”  
[decía por entonces el Señor Presidente]

*and all the people were singin'*  
*they went*

“LA REDENCIÓN DEL PUEBLO SERÁ COMPLETA O NO SERÁ”

“NO QUEREMOS OLIMPIADAS, QUEREMOS REVOLUCIÓN”

ellos que arrojaban sus palabras a los vidrios  
sus corazones a la hoguera

*[qué canto más bonito es el que sale de sus labios,*  
*qué bonitos eran ellos, qué belleza]*

con las faldas cortas y las patillas largas

la protesta

[pues cantaban] es una flor de furia estacionaria

flores que abrieron la Ciudad de México  
sus corolas

[en las pancartas  
Zapata]

\*

*y todo esto pasó entre nosotros*

pensaba  
caminando por el campo de exterminio

*[la represión en gran escala es una posibilidad muy remota]*

allí donde la ciudad se defendió tres veces

tres veces caída a puños

blancos

arcabuces

constructoras

la plaza: mariposa de obsidiana: piedra de sacrificios

y el silencio

*claro que recordar duele*

*lastima*

*enfurece*

un zapato abandonado sobre la plancha

de concreto

*in the quiet morning*

*enfurece*

los cuerpos que dicen que aventaron al mar

los libros apilados como cadáveres

*[there's nothing to prove*

*everything's still the same]*

\*

ahora es difícil imaginar      la vida sobre estas piedras

porque aún es peligroso ser estudiante      y protestar

ése  
sigue siendo un nombre de piedra roja

porque *las lágrimas gotean allí en*

*Tlatelolco: “el escudo tirado sobre el montículo de arena”*  
[ésa era la señal divina para fundar la Ciudad  
Ciudad que se siembra sobre sus propios muertos

con las garras      los dientes  
el dolor prendido en las articulaciones]

¿cómo alzarse      defenderse  
con el sabor del polvo y la sangre      en la lengua?

[ahora es de noche

los perros siguen buscando

en el jardín de la Pera  
dos parejas se besan en lo oscuro

suena reggaetón en las bocinas

la vida se empecina      tal parece]

ahora el juego de pelota se ha acabado

no hay rastros  
los sacrificados ya no tienen corazón

sólo el zapato abandonado en la memoria:  
la última defensa de los vencidos

\*

por eso      *recordamos*  
                  *hasta que la justicia se siente entre nosotros*      [reza otro poema]

y empiezo de nuevo:

todo comenzó con un partido de fútbol

las autoridades no tuvieron nada que ver  
según cuentan las historias oficiales

\* \* \*

# Puedo soñar que ocurrió

Lola Ancira

*Allí donde la toques, la memoria duele.*

YORGOS SEFERIS

—**Y**o quería estudiar para sacerdote, pero no se pudo. Entré aquí porque no quería dejar de estudiar. También me puse a trabajar en un taller mecánico, junto con mi hermano, allá por la casa —Carlos se sinceraba a la menor oportunidad. Eran pocas las personas con las que podía conversar sin prisas.

—Fíjate, dos de mis amigos son miembros de la Acción Católica de la Juventud Mexicana. Yo les huyo por mis jales y porque el gobierno está siempre sobre ellos. Con decirte que nomás en la persecución de la época cristera mataron casi a mil —Manuel, quien tenía veintinueve años, una edad cercana a la de Carlos, era el único con quien había entablado amistad en la secundaria abierta.

—Mis papás fueron cristeros, mi viejo estuvo en muchas batallas. Mi mamá cuidaba a los heridos en la Santa Juana de Arco, qué no le habrá tocado ver... Luego nacimos nosotros.

—Oye, mano, deberías leer *Héctor*, es una novela sobre cristeros. Te la voy a regalar la próxima semana.

Carlos nunca había tenido un libro fuera de los de texto gratuitos y el misal de su madre. Manuel se lo entregó en una bolsa de papel estraza y le dijo que estaba un poco maltratado porque era una edición de 1953 que había conseguido en la librería de viejo de la Antonio Caso. Carlos se lo agradeció y lo primero que hizo fue escribir su nombre completo atrás de la portada: “Carlos Francisco Castañeda de la Fuente”. Después cerró el libro para admirar la tapa. Era verde esmeralda. Debajo de “Jorge Gram” y “Héctor. Novela histórica cristera”, tenía una fotografía en blanco y negro de un combatiente con un gran sombrero, carrilleras cruzadas en el pecho y un rifle descansando junto a él. Sentado en una silla y de guaraches, miraba al horizonte, desconfiado.

Comenzó a leerlo esa misma tarde, durante los breves descansos en el taller mecánico en el que trabajaba; substituyó su misal. El libro versaba sobre el enfrentamiento entre el gobierno y la Iglesia católica en México, la Cristiada. Aquellos batallones que luchaban, mataban y morían en nombre de Dios estaban integrados, en su mayoría, por campesinos leales a su fe.



**Lola Ancira** (Querétaro, 1987). Licenciada en Letras Modernas en Español por la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha escrito ensayos, cuentos y reseñas literarias para medios electrónicos e impresos como *Tierra Adentro*, *Laberinto*, *El Cultural* y *La Jornada Semanal*. Es autora de *Tusitala de óbitos* (Pictographia Editorial, 2013) y *El vals de los monstruos* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2018). Ha sido becaria del programa Jóvenes Creadores del FONCA, sus cuentos han sido incluidos en diversas antologías y actualmente es becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas.



Foto: Ulises Márquez Mino

Carlos marcaba oraciones, con lápiz hacía anotaciones al margen y doblaba por el borde las hojas a las que recurría con insistencia. Una frase en particular lo iluminó: “Detrás de cada movimiento hay un hombre dispuesto a dar la vida.”

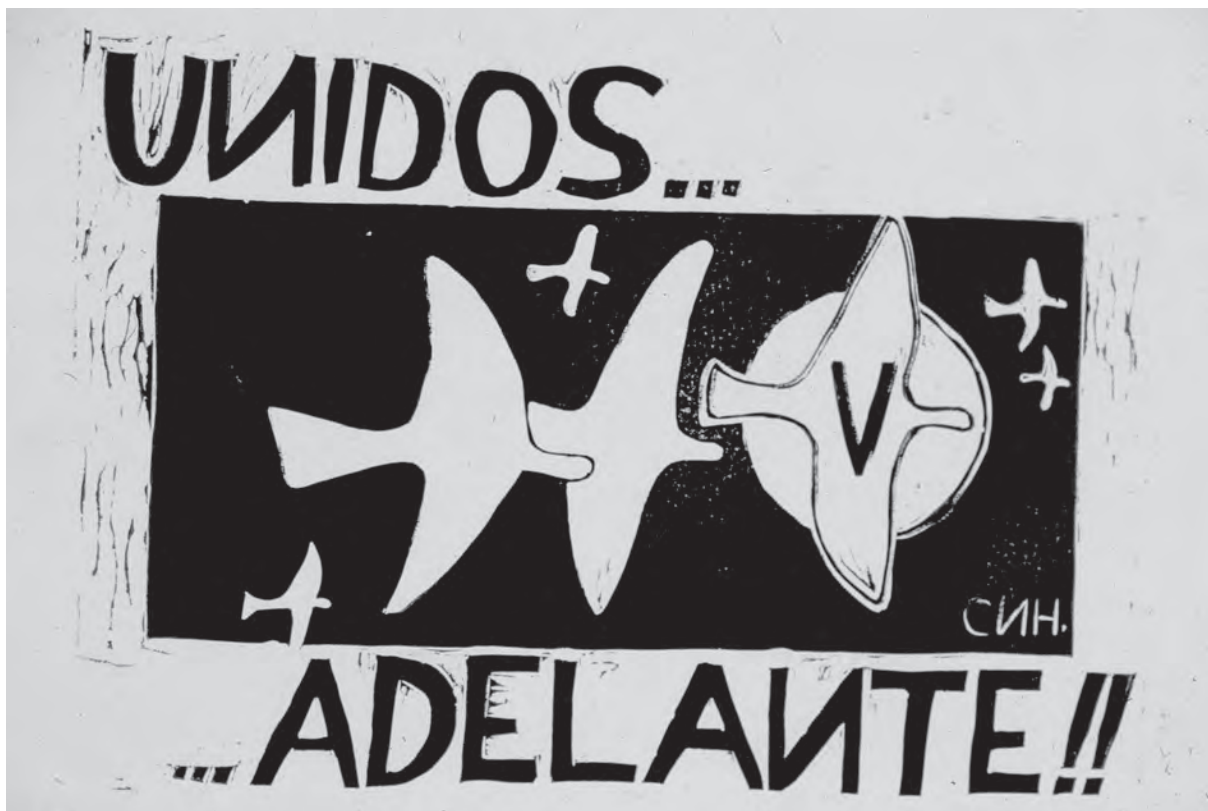
Escenas minuciosas de batallas y atracos nutrían historias que ya conocía. Montones de letras que, en su conjunto, le daban un panorama más amplio de lo sucedido. Comenzó a tomar la ficción como mera realidad.

La obra era una continua alabanza a los alzamientos cristeros. La oposición, la presión ejercida para abolir la Ley Calles, los conflictos armados y una fehaciente convicción de que Dios es la única verdad: el único camino, quedaba claro. Se sentía aludido en cada página: “lo que sí es pecado, y gravísimo, lo que sí merece excomunión, es que el católico no ingrese a las filas de los cristeros.”

Cuando cenaban, Carlos actualizaba a Rogelio sobre lo que había leído. Su hermano estaba harto del tema, así que pretendía escuchar y cambiaba de conversación con cualquier pretexto, o fingía quedarse dormido.

Carlos siempre llevaba el libro bajo el brazo. Estaba manchado de aceite, grasa y comida. Se comenzó a deshojar por el continuo uso. Se convenció de que esa obra había llegado a su vida por una razón, y comprendió que la memoria de sus padres sería honrada al acatar los designios de la filosofía de Gram. *Héctor* era una oda de entusiasmo y admiración, los sucesos enardecían a Carlos al punto de desear haber sido parte de ellos, de dar la vida para defender sus ideales.

Imaginaba qué podría hacer ahora, cómo podría ayudar. No dejaba de recordar los rostros de los que no habían vuelto al plantel. Miraba con regularidad la revista que guardaba debajo de su colchón y sentía hervir de nuevo la sangre, punzar las sienes: “¡Asesinos!”, “La matanza” y “¿Quién manda en México?” eran los titulares de octubre de *Por qué?*, cuya portada mostraba el cadáver de un adolescente tirado en el suelo con los ojos cerrados, la camisa abierta y un orificio en el lado izquierdo del pecho. Cuerpos y más cuerpos, imágenes cruentas atenuadas por matices de gris con blanco y negro, o en sombras en sepia. Rostros y cuerpos mancillados, cadáveres cubiertos de sangre, desfigurados por detonaciones. El horror se había trasladado de las palabras a las letras y a la imagen. Carlos estrujaba las cobijas y se mesaba los cabellos. Debía hacer algo. Una claridad como la de su infancia lo cegó de repente y supo que sí, él era el hombre, el elegido.



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Lo tenía claro: vengaría a cada uno de sus compatriotas con la muerte del sujeto más importante del país: el presidente Díaz Ordaz. Fue él quien había dado la orden para que miles de gatillos se activaran aquella tarde e iniciara una tempestad de proyectiles, puños y patadas, logrando que la sangre empapara de nuevo un sitio anegado antes por el mismo líquido.

Un presentimiento de que su alma sería condenada después de asesinar volvió doloroso el furor, pero sabía que un castigo peor lo esperaba si no aceptaba su destino. Se justificó a sí mismo arguyendo que sería un ajuste de cuentas, y añadió que otros debían correr con la misma suerte que Ordaz: el secretario de Gobernación, el presidente del Senado, los propios senadores... La lista era larga.

No podía esperar para contárselo a Manuel. Al día siguiente, lo esperó impaciente en una banca afuera de la secundaria, dos horas antes de lo usual. En cuanto vio a su amigo, se alteró y comenzó a hablar:

—¡Yo soy el elegido, ese hombre dispuesto a dar la vida por el movimiento, tengo que vengarlos!

—Tranquilo, mano, ¿de quiénes hablas?

—De los estudiantes, de los católicos asesinados en Tlatelolco. Nadie ha hecho nada y yo debo ser quien ejerza la justicia, Gram tiene razón. Por eso tenía que conocerme y me tenías que regalar el libro, porque yo soy el elegido.

—Espérate, Carlos, eso va a estar muy difícil. Si te metes con el gobierno, seguro te van a chingar antes de que te des cuenta. No le juegues al héroe. Bájale, lo que está en ese libro no es real...

—No es jugarle al héroe, es tomar venganza. Y no es una historia inventada, ahí está lo que pasó de verdad. Seguiré los pasos de mis padres.

—¿Tú y cuántos más? ¿Tú solo qué puedes hacer contra el poder?

—Únicamente se necesita una bala para matar. Muchos fueron los asesinos, pero el responsable principal está libre y nos dirige, Manuel. Levanta una mano y cae cualquier cosa que señale, lo desaparece sin más, lo esconde donde sólo él y los suyos saben. ¿No te asusta eso, estar a merced de la voluntad de un homicida al que obedecemos por miedo?

—Pues claro, pero así es esto, mano, ni cómo hacerle. Es mejor quedarnos escondidos y cuidarnos, no dar motivos para que cualquier hijo de puta nos meta un tiro entre los ojos o nos acabe a cachazos y terminemos en la cárcel o quién sabe dónde. Además, a él nadie se le puede acercar, siempre lleva guaruras. Está imposible, mano.

—¿Quieres ver que no? Necesito un arma, del resto me encargo yo.

—¿Tan seguro estás? ¿Y qué pasa si te atrapan?

—Ya te dije que yo soy el hombre, y la historia la escriben los valientes, ¿no? —a pesar de que la duda del suplicio infernal carcomía su seguridad, se expresó con firmeza.

—Estás loco, y no sabes ni cuánto cuesta una pistola.

—Loco el que no quiera reventarle la cara al que tiene de luto a tantas familias, al país entero. Se escuda en el poder y yo lo haré en la religión, como lo hicieron nuestros hermanos hace décadas. Yo soy el justiciero. Puedo comprar una pistola, allá en la casa tengo lo que llevo ahorrado.

—¿Cuánto es?

—Novecientos pesos.

—Mira, si tan decidido estás, te voy a pasar un conecte que vende pistolas usadas a buen precio, y yo me encargo de que no te pique los ojos. Con esa lana te puede conseguir una Luger negra, es alemana, bien chula; él dice que son las mejores, que usaron de éstas en las guerras mundiales.

Carlos no asistió al mitin de esa tarde en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco porque su turno en el taller mecánico terminaba a las nueve de la noche. Al terminar de cenar, soltó con indignación:

—Debo hacer algo, Rogelio, no me puedo quedar así. Los compañeros nos decían que debíamos esperar, que no teníamos de otra... La espera terminó. Hace rato, cuando escuchamos cómo terminó todo, sentí el pecho y la cabeza calientes, y ese ardor por dentro no se me ha calmado. Las personas que estaban allí eran católicas, como nosotros, eran nuestros hermanos.

—¿Y qué puedes hacer? Para empezar, yo te afilié al partido, que no se te olvide, Carlos, y las historias de nuestros papás eran puro choro. Aguanta, mañana a primera hora vamos al puesto para saber bien qué pasó.

Carlos renegó, y aún dormido continuó quejándose.



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Por la mañana, en un noticiero se mencionó una trifulca que había dejado algunos lesionados. En la televisión, no se pronunció otra cosa en torno al tema. En el puesto de revistas la gente se apiñaba para leer los encabezados, pocos compraban. Se anunciaron un enfrentamiento entre terroristas y soldados, la dispersión de un mitin por parte del ejército, un ataque de francotiradores hacia la policía, luchas a balazos con un bajo número de muertos y detenidos y una ruda represión de un motín juvenil.

El director de la secundaria, tras convocar a los estudiantes en el patio y anunciar que algunos alumnos y el profesor de Civismo —quien había formado parte del movimiento ferrocarrilero de los cincuenta y les había confiado que el gobierno iba en contra de la Constitución— estaban desaparecidos, se limitó a admitir que quien estaba en contra del sistema nunca terminaba bien.

Camino al salón, Carlos se acercó a Manuel:

—Escuché que los mismos priistas lo planearon, yo ya lo sabía. El gobierno buscaba acallarnos, bajar nuestros puños. Incendiar las pancartas y a quienes las alzarón. Ahora es el silencio o la muerte, escondernos o desaparecer.

—Jóvenes matando jóvenes, mano, ya lo sé. Hay un montón de muertos y detenidos.

Continuaron abrumados, pasmados por el horror de la similitud: los homicidas no eran monstruos, sino sus semejantes. Sicarios cuyos sueldos no aseguraban el olvido ni la eliminación del remordimiento, aunque sí se involucraban los billetes o las amenazas suficientes para que cualquiera aceptara ensañarse contra el prójimo cual acérrimo enemigo.

Conocidos, amigos, familiares. En ese sitio hubo miles de ojos —que no podrían ser cegados— mirándolo todo, testigos que pasaban la información de boca en boca para que el pueblo no se quedara con las gotas de realidad que dosificaban los medios de comunicación. Las dudas y el dolor los motivaban a hablar. Los que ignoraban querían saber de sus seres queridos, dejar de llorar y rogarle a la nada, al desconcierto. Los de luto se maldecían por haber aceptado mentir para recoger a sus muertos, por aceptar la violencia con la que se los arrebataron.

Fueron recurrentes los rumores de incontables cadáveres, grúas y camiones de basura que acudieron a levantarlos y pipas repletas de agua que llegaron después a limpiar los rastros de sangre y de dolor.

El lugar de la masacre hablaba: las balas no sólo se incrustaron en la carne; las paredes de los multifamiliares y del templo sufrieron daños por igual. Hubo manchas de sangre que perduraron meses; un crudo recuerdo de esa tarde que terminó por ceder bajo las insistentes lluvias, y la furia se fue diluyendo.

Carlos acudió solo a las manifestaciones posteriores, pues Manuel prefirió refugiarse en sus negocios y Rogelio era de la idea de olvidar los viejos rencores y empezar de nuevo. Eso lo había llevado a afiliarse al PRI. Carlos, en el fondo, no quería traicionar a sus padres muertos, y no podía evitar acudir y caminar codo a codo con la gente enardecida, unir su voz a un solo grito. No eran muertos y desaparecidos desconocidos, eran tan suyos como del resto, de todos. Esos asesinatos eran un vejamen continuo para ellos, los que huían, los que, como él y su hermano y quienes lo rodeaban, seguían existiendo.

Sabía que la vida se trataba de luchar porque estaba en el lado de los perdedores: revivió las historias de terror de sus padres que culpaban al gobierno de los males que aquejaban al pueblo. La leucemia y el cáncer de seno habían terminado con esos dos cristeros analfabetas que les dieron a sus hijos una educación católica recalcitrante a temprana edad.

Su infancia estuvo rodeada de imágenes alusivas a la religión y de terribles sucesos que conoció gracias a su madre, quien vivía en un limbo terrenal de recuerdos: soldados malvados que ahorcaban sacerdotes y fusilaban a quienes se oponían, abusaban de las mujeres y prendían fuego a las iglesias. Los católicos confiaron en el poder de las plegarias para repeler los ataques, que iban en aumento, hasta que decidieron armarse y defenderse contra el único culpable: el mando, quien había protagonizado desde el principio afrentas y agravios. Debían proteger a la Iglesia, a Cristo y a la Virgen. “Reine Jesús por siempre, reine su corazón. Que es nuestra patria, es nuestro suelo, que es de María la nación...”, se repetía una y otra vez cuando alguien entraba o salía de su hogar.

Los relatos eran nocturnos, así que Carlos soñaba con cuerpos pesados balanceándose en las ramas de los árboles, golpizas y tiroteos. Con luchas encarnizadas, mujeres llorando y gritando, hombres con las vísceras de fuera, llamas y un humo denso que dificultaba ver lo que había detrás de la angustia inmediata.

Un sueño que lo había perseguido desde entonces se desarrollaba en un incendio, dentro de una iglesia a la que iban a misa los domingos. Ahí estaba su madre, gritando

por ayuda. Él, desesperado por entrar, pretendía atravesar las flamas; sin embargo, el insoportable calor lo repelía una y otra vez. Podía ver cómo su madre, que no dejaba de ser voz, se iba consumiendo como cera, se derretía hasta convertirse en un líquido amarillento que no dejaba de gritar. Esa vez despertó llorando y la abrazó con fuerza, pidiéndole que no se fundiera como manteca. La madre no entendió nada, le secó los lagrimones con el mandil y le pidió que se apurara para ir a casa de su abuela por huevos para el desayuno. Debía caminar algunas cuadras, y aun con lagañas salió de la vecindad de la San Rafael frotándose los ojos para hacer el encargo. Lo seguía recordando porque, en su memoria, en la calle se encontró con Dios. Lo supo por un resplandor que se desprendía de un hombre rubio vestido con ropas tan blancas como nunca las había visto. Era idéntico a la figura central de la iglesia y a los retratos en su casa y en casa de la abuela. Dios pasó a su lado sin decir palabra y continuó su camino.

Tenía siete años.

Un año de trabajo de Carlos se convirtió en un maletín negro de plástico que contenía muerte. De una pistola y tres balas dependía el éxito de su empresa.

Solía leer los periódicos a diario, y llevaba un registro de las promesas del mandatario y lo que en realidad sucedía en México. Cuando leyó la noticia de que Díaz Ordaz estaría en el Monumento a la Revolución para celebrar el aniversario de la promulgación de la Constitución, decidió que era tiempo.

Salió con el maletín antes de las doce del día. Un cielo despejado y el buen clima le auguraban una cacería favorable. Cerca del punto elegido, la cantidad de gente en las calles lo abrumó. No quería generar caos ni herir inocentes, solamente debía acabar con quien, año y medio atrás, condenó a tantos.

Caminó sobre Insurgentes hasta llegar a Gómez Farías. Sorteaba gente estática que admiraba el convoy: los elegantes automóviles negros con ventanas polarizadas pasaban frente a él sin darle importancia. Demasiado nervioso y preocupado por no errar el tiro, se encomendó a Dios al tiempo que sacaba la Luger del maletín y se la escondía en el cinturón. El metal congelado del cañón contra la piel le recordó su mortalidad y el destino incierto de su alma. Entrecerró los párpados al pensar de nuevo que ya estaba condenado y siguió avanzando.

Un padre de familia con un niño pequeño en brazos señalaba el tercer vehículo de la fila anunciando que Díaz Ordaz viajaba en él. Carlos se detuvo y encañonó al auto aludido. Éste frenó después del impacto y la caravana se detuvo. El hombre, pasmado y aturdido, no quitó la vista del arma humeante mientras cubría la cabeza del niño y jalaba a una mujer hacia el edificio que estaba detrás. Los gritos comenzaron a perderse entre el sonido de una multitud de cuerpos en movimiento.

Un pitido sustituyó el estruendo, Carlos se petrificó y guardó el arma bajo su ropa de nuevo; esta vez lo hirió un calor intenso. La bala se había alojado en el coche del secretario de la Defensa Nacional. Frente a él, sus ansias de venganza se diluían junto con la fuga despavorida.

Aún quedaban dos balas. Los policías, confundidos, trataban de identificar al agresor entre quienes se escabullían con mayor pericia. Él se replegó hacia una palmera y trató de concentrarse de nuevo.

Algunos metros adelante, varios guardias escoltaban a Díaz Ordaz. Carlos advirtió la cabeza entrecana, disparó dos veces más y cerró los ojos. Se sentía un viejo cristero, un defensor, un justiciero solitario.

Al instante, un guardia presidencial lo derribó de un culatazo en la nuca y, a pesar de estar inconsciente, varias botas toscas hundieron su peso sobre él. No escuchó las amenazas, los vituperios, los gritos que lo alababan y los que lo repudiaban.

Su destino último era de sombra en la oscuridad, de figura ausente entre muros ocultos. ❶



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

# Rumania Mexicalli

Diego Rodríguez Landeros

*Yo no sabía NADA DE BULGARIA  
hasta que decidí escribir un poema  
sobre México.*

GERARDO ARANA,  
*Bulgaria Mexicalli*

## Remolinos

2 de octubre de 1968, 6:15 de la tarde, piso 19 de la torre de Relaciones Exteriores, Tlatelolco. No era la primera vez que las cámaras de Servando González grababan un remolino. Once años atrás, en el pueblo de Míxquic, durante la filmación de *Yanco*, su primer largometraje, había utilizado un sumidero de agua para realizar la última secuencia de su historia: la dramática escena donde el niño protagonista llega a la solitaria zona de chinampas para tocar el violín y, de pronto, una corriente acuática arranca el pedazo de tierra donde está parado. Sin dejar de ejecutar una música tristísima, el niño es empujado hacia el sumidero que, en espiral, todo lo traga: lodo, plantas, espumas. Al final muere y sólo queda el paisaje, una de las últimas estampas rurales y semilacustres de la Ciudad de México.

Míxquic, pueblo ubicado en la delegación Tláhuac de la Ciudad de México, fue en el pasado una isla dentro del lago de Chalco. A ese lugar se llegaba en canoa, como en algún tiempo se llegó, también, a Tlatelolco, ciudad gemela de Tenochtitlán en donde la resistencia mexicana aguantó lo más que pudo el sitio de los conquistadores españoles y donde, cuatrocientos cuarenta y siete años más tarde, Servando González, al mando de ocho camarógrafos, grabó, por órdenes de Luis Echeverría

Álvarez, secretario de Gobernación, lo sucedido la tarde y la noche del 2 de octubre del 68.

Por la ubicación y la altura, las cámaras registraron casi todo. Filmaron desde las cuatro de la tarde a las dos de la mañana. Grabaron las formaciones militares. La inundación de gente en la explanada. El comienzo del mitin estudiantil en el balcón del tercer piso del edificio Chihuahua. La aparición, a las 6:10 p. m., de un par de helicópteros que tiraron dos bengalas, una roja y una verde. Los disparos provenientes de diversos puntos, incluso del tercer piso del Chihuahua, donde los oficiales del Batallón Olimpia, con su guante blanco en la mano derecha, se confundieron con los dirigentes estudiantiles y abrieron fuego desde ahí, para confundir y avivar el ataque militar. Y lo más impresionante de todo: la desbandada de los civiles, quienes, aterrorizados, formaron con sus movimientos, durante unos segundos cinematográficamente milagrosos —eso le pareció a González—, la figura de un remolino, como si su pánico se tradujera en una coreografía centrípeta, una fuga que, en lugar de dispersarlos, los anudó en una espiral que casi inmediatamente se saturó y explotó en un reguero de hormigas correteadas por la muerte.

Sin dejar de dirigir la filmación, y sin juzgar que lo sucedido abajo era una atrocidad, González recordó con orgullo y nostalgia el remolino de *Yanco*. Se dijo a sí mismo que estaba haciendo bien su trabajo. Al mando de su equipo, no debía perder ningún detalle de los hechos. En eso pensaba cuando percibió el olor agrio, como de leche fermentada y jugos gástricos. A su lado, un hombre estaba encorvado y con las manos en las rodillas.



**Diego Rodríguez Landeros** (Mazatlán, 1988). Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Autor del libro *El investigador perverso y otros ensayos* (Instituto Sinaloense de Cultura/Conaculta, 2014), ha colaborado también en diversos medios como *Este País*, *Revista de la Universidad de México*, *Timonel* y *Cuadrivio*. Fue becario por dos años consecutivos de la Fundación para las Letras Mexicanas y actualmente lo es del programa Jóvenes Creadores del FONCA. Su novela *Desagüe* se publicará en el Fondo Editorial Tierra Adentro.



Foto: Vladimir Balderas Mondragón

—¡Vuelva a su puesto, pendejo! —le gritó al camarógrafo que, asqueado, había vomitado tras hacer un *zoom* a una jovencita que, tirada en la plaza, se desangraba, atravesada por la bayoneta de un militar.

## Lenguas romances

Los camarógrafos filman a miles de personas en la plaza. Aunque todavía no comienza el mitin, la gente ya grita consignas que no se alcanzan a comprender del todo, como si estuvieran articuladas en un lenguaje común, pero también extraño: el de la multitud.

Las imágenes resultan identificables, pero una mirada atenta revela extrañezas.

Lo que debía ser una masa líquida, estudiantil, es más bien cuadrícula perfectamente medida. Y los militares: su actitud es más propia de un evento oficial que de un ataque repentino. ¿Qué lugar es éste? El año sigue siendo 1968, pero los edificios de alrededor no son los de Tlatelolco. El idioma tiene algo de español, pero también de italiano o de portugués. Es rumano. La familiaridad de las lenguas romances.

La grabación se ubica en Bucarest, el 21 de agosto. La gente se encuentra ahí reunida porque Nicolae Ceaușescu, presidente de la República Socialista de Rumania, dará un discurso histórico en repudio a la invasión que la Unión Soviética, con el pretexto de cumplir los principios del Pacto de Varsovia, ejerce sobre Checoslovaquia.

A diferencia de lo sucedido ese año en Francia, Estados Unidos, México o la propia Checoslovaquia, donde

las masas populares se manifiestan espontáneamente contra la autoridad en turno, los rumanos lo hacen en apoyo a su presidente. El camarada Ceaușescu, también llamado Conducător o Genio de los Cárpatos, declara que si bien Rumania es y seguirá siendo una nación socialista, fiel a los principios de Marx y Lenin, no se someterá a la férula de Moscú, así como ninguna nación debería hacerlo. La gente aplaude, en apariencia extasiada.

La intención de Ceaușescu era mostrar, afuera y dentro de su país, una imagen ejemplar. Orgulloso representante del mundo socialista y, al mismo tiempo, cordial amigo de las democracias occidentales. Después de ese discurso, autoproclamado héroe de la paz, se dedicó, durante décadas, a viajar por el mundo, desde China y Corea del Norte hasta Inglaterra y Estados Unidos, recibiendo toda clase de reconocimientos y honores.

Pero mientras tanto, en su país, se adueñó del poder durante más de veinte años. Ejerció una de las dictaduras más escandalosas y ridículas del siglo XX. El culto a la personalidad, el autoritarismo y la crisis económica fueron los signos de su gobierno. Pese a tener un aspecto físico más bien risible, en Rumania su efigie se volvió ubicua y hubo una policía especializada en vigilar que la gente pronunciara su nombre y el de su esposa, Elena Ceaușescu, siempre con reverencia religiosa. El mismo Conducător, poseído por una fiebre de egolatría, se aseguró de que siempre hubiera un grupo de camarógrafos filmándolo para que su imagen perdurara en el celuloide por el resto de los tiempos.

En una bodega de la Casa del Pueblo —descomunal palacio que Ceaușescu mandó construir en el centro



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

de Bucarest—, los rollos de sus filmaciones se acumularon, uno tras otro, en torres de varios metros de altura. Miles de horas de grabación que, años después, el cineasta Andrei Ujica tuvo la paciencia de revisar y editar para producir su documental *Autobiografía Lui Nicolae Ceaușescu* (2010).

Disponible en YouTube, la *Autobiografía* es una película armada únicamente con material de archivo. Tres horas en las que se condensa toda la vida política de Ceaușescu: sus viajes, sus giras, sus celebraciones y, también, su tiempo libre, sus vacaciones. Aunque documental, por ratos parece una ficción surrealista. A una serie de discursos multitudinarios le siguen escenas donde hombres vestidos con ropas medievales rumanas cabalgan al pie de los Cárpatos, y luego hay bailes que

pretenden ser *a gogó* pero resultan sospechosamente soviéticos, y desfiles donde miles de jóvenes aburridos forman el rostro de Ceaușescu con cartelitos, y aplausos y cetros y banderas comunistas y visitas a reyes extranjeros, y hay una muestra de productos agrícolas donde, por la crisis del campo, se tienen que exhibir verduras de plástico, y el dictador juega torpemente tenis con su esposa y luego la cámara filma ciudades destruidas por terremotos y, pese a la mezcla de situaciones, en conjunto, la narrativa resulta impecable: no hay ningún momento de confusión. Lo que se presenta es la vida del Conducător y el espectador comprende veinte años de vida rumana mejor que si hubiera leído un libro de Historia.

(Yo vi la *Autobiografía* porque buscaba registros de la visita que Ceaușescu realizó a México, por invitación de Luis Echeverría, en junio de 1975. Visita durante la cual, entre otras cosas, el rumano fungió como padrino en la inauguración del Sistema de Drenaje Profundo de la Ciudad de México. Para mi decepción, Ujica incorporó muy pocas escenas mexicanas. Únicamente, entre el minuto 82:45 y el 83:07, se ven unas panorámicas nocturnas de Paseo de la Reforma; en las bocacalles, aparecen algunas efigies gigantes y luminosas de Ceaușescu formadas con miles de foquitos y, debajo de cada una, un letrero rojo y titilante con la palabra *Bienvenido*. Eso es todo).

La *Autobiografía* comienza con las imágenes del juicio sumario al que fue sometido el matrimonio Ceaușescu tras la Revolución rumana de 1989. En diciembre de ese año, el pueblo, tras décadas de dictadura, protagonizó una serie de revueltas en distintas ciudades del país. Diciembre del 89 fue el 68 rumano: la gente inundó las calles, dispuesta a cambiar la realidad. La reacción no se hizo esperar y el ejército arremetió contra los civiles. Se calcula que hubo ciento sesenta y dos muertos y mil ciento siete heridos entre el 16 y el 22 de diciembre. Ante el abuso de la fuerza estatal, la indignación se expandió y, en pocos días, todos los sectores de la población, incluido el ejército, se sumaron a la revuelta.

Los Ceaușescu, acompañados por un pequeñísimo séquito de fieles, huyeron primero en helicóptero y luego en automóvil con la esperanza de refugiarse en el

pueblo de Târgoviște. Las fuerzas armadas los capturaron y enjuiciaron el día 23.

Las acusaciones que cayeron sobre ellos fueron genocidio, daño a la economía nacional, enriquecimiento ilícito y uso de las fuerzas armadas en contra de los civiles, más o menos los mismos cargos que, en 2006, recibió Luis Echeverría en su contra por lo sucedido el 2 de octubre del 68 y el 10 de junio del 71, aunque al final el expresidente mexicano fue exculpado, mientras que los Ceaușescu fueron fusilados en la Navidad de 1989.

Las imágenes de sus muertes (sentados en rústicas sillas de madera, reciben las descargas de los fusiles; luego yacen en el suelo, con charcos de sangre a su alrededor) fueron transmitidas por la televisión rumana y en la actualidad son fácilmente localizables en internet. Sin embargo, Andrei Ujica no las incorporó a su documental.

**Servando González: inicios de “traidor”  
(expediente 000036-1, Centro de  
Documentación Hemerográfica  
de la Cineteca Nacional)**

Nacido en la Ciudad de México en 1923, González llegó al mundo del cine a los doce años de edad. En los Estudios Clasa lo emplearon como mandadero o, según sus palabras, como “traidor”, porque los trabajadores le decían: “trae esto, trae aquello”. En 1945 lo contrataron como jefe del Departamento de Copia en los Estudios Churubusco y en 1953 logró ser director de los mismos.

Nadie duda de los méritos laborales que le permitieron un rápido ascenso en el escalafón cinematográfico. Sin embargo, cabe decir que González tenía unas habilidades específicas: sumisión ante los jefes, buen tino para las adulaciones, falta de escrúpulos a la hora de despedir a sus subordinados, experiencia como esquirol y muestras de fidelidad a las instituciones; aptitudes propias de la “política maniobrera” que, irradiada desde el PRI, dominó, a través de sindicatos, confederaciones obreras, comités regionales, etcétera, todas las esferas de la vida nacional durante la mayor parte del siglo XX.

Fue por ello natural que, en 1955, González, impelido

por sus deseos de convertirse en cineasta, se afiliara al PRI. Era un buen momento para hacerlo; desde la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, todos los asuntos relacionados con el cine fueron controlados por la Secretaría de Gobernación. Situarlo del lado del poder era un salvoconducto.

Pero González ya tenía contactos previos con el partido. Sus primeros trabajos como cineasta los realizó en 1950, cuando, por encargo del presidente Miguel Alemán, filmó algunas giras oficiales.

En 1951, en la gira electoral de Adolfo Ruiz Cortines, González fue director de la Campaña Cinematográfica. Ahí conoció a Luis Echeverría, quien también trabajó en la promoción del candidato. Al llegar Ruiz Cortines a la presidencia, Servando realizó varios documentales por encargo del poder ejecutivo. La historia se repitió con Adolfo López Mateos, quien además lo nombró director de Cine de la Presidencia de la República.

En ese sexenio, mientras desempeñaba un cargo oficial, González produjo su primer largometraje de ficción, *Yanco*, patrocinado por el Instituto Nacional de Protección a la Infancia y realizado sin el apoyo del muy combativo Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Estrenada en una gala de lujo el 2 de noviembre de 1961, la cinta atrajo la atención de los sectores más conservadores de la crítica. No obstante, se trataba, según una nota que José de la Colina publicó en el periódico *Política* el 15 de noviembre de 1961, de una gran farsa. Ahí se desmentían los méritos del filme y se lo tachaba de anacrónicos, al mismo tiempo que se denunciaba la “hipertrofia o excrecencia” del lenguaje cinematográfico. Además, De la Colina señaló que era falsa la publicidad que anunciaba a *Yanco* como obra ganadora de galardones internacionales, cuando la verdad era que, si por un lado recibió el dudoso Premio Carabela de Oro a Mejor Película en el Festival de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid, España, por el otro los encuentros fílmicos verdaderamente prestigiosos, como la Muestra de Cine de Venecia, se negaron a incluirla en sus programas.

Como sea, *Yanco* fue un parteaguas para González. Después de eso, realizó una extensa filmografía propia que no interrumpió sus tareas oficialistas.

Servando siguió trabajando para los presidentes, excepto para Gustavo Díaz Ordaz. Sin embargo, durante su sexenio sí recibió algunos encargos. Uno de ellos fue el que le hizo el secretario de Gobernación Luis Echeverría: filmar los acontecimientos del 2 de octubre.

Al destaparse la candidatura presidencial de Echeverría, González fue el encargado de registrar la campaña. El día de la toma de protesta, Servando grabó toda la ceremonia con un estilo grandilocuente: *zooms* imprevistos durante el discurso, planos a contrapicada a la hora de los aplausos, tomas a ras del suelo.

Echeverría lo nombró director de Cinematografía del Gobierno Federal y lo ocupó en numerosas ocasiones, algunas oficiales y otras no. Según el periodista Héctor Rivera del periódico *Milenio*, Echeverría era “un hombre enfermo de vanidad, empeñado en perpetuar en el celuloide cada momento de su gestión política y también de su vida privada”, y por ello contrató a González como su camarógrafo personal, cuyo trabajo era grabar, entre otras cosas, las fiestas de la familia presidencial.

La remuneración por el servilismo del cineasta era elevada, pero el presidente tenía cooptado a González también por otros medios. Le facilitó los recursos para que hiciera las películas que deseara. El asunto era sencillo: el abogado y actor Rodolfo Landa (una de tantas películas en las que participó fue *Viento negro*, de 1964, dirigida precisamente por González) era hermano de Luis Echeverría y fungió como director del Banco Nacional Cinematográfico, así que Servando tenía abiertas las puertas de la industria fílmica.

Además, Echeverría alimentó el amor propio de González otorgándole reconocimientos y difusión internacionales. En 1975, dentro del marco de la visita de Ceaușescu a México, se celebraron intercambios culturales. Echeverría envió a Rumania un ballet folclórico y una copia de *Yanco*. Anunciada como la mejor película mexicana del siglo XX, se exhibió en el cine más importante de Bucarest durante un par de meses. El público estuvo constituido por estudiantes de secundaria vigilados por profesores y prefectos que, a su vez, eran vigilados por agentes de la *Securitate*. Ese año, en muchas ciudades del mundo, se estrenó *Tiburón*, de Steven Spiel-

berg, pero los jóvenes rumanos tuvieron que conformarse con ver *Yanco*.

En un periódico de Bucarest se publicó una reseña del filme. El autor celebraba el talento que el director tenía para registrar los “bellos paisajes de su tierra”, al mismo tiempo que discurría lírica y fantásticamente acerca de la geografía de la altiplanicie mexicana, “bañada por los mismos lagos sobre los que, en siglos remotos, se levantó la famosa Tenochtitlán, cabeza de un imperio”.

Ignoraba que, para esos años, los lagos del Valle de México habían sido secados casi por completo y que, en junio de 1975, su presidente, Nicolae Ceaușescu, había sido el padrino de una de las obras de infraestructura más grandes del mundo cuya función es evitar, hasta la fecha, que la región lacustre del Anáhuac siga existiendo.

### Islas/siluetas

Míxquic, el pueblo donde Servando González filmó *Yanco*, fue, como Tlatelolco en el siglo XVI, una isla. La diferencia es que Míxquic permaneció más tiempo en un entorno lacustre, mientras que Tlatelolco fue rápidamente fagocitado por la urbe desecada.

A fines del siglo XIX, Míxquic se encontraba dentro del lago de Chalco. Pero en 1896, los hermanos Noriega, un par de inmigrantes asturianos, solicitaron al gobierno de Porfirio Díaz una concesión para desecar el lago y desarrollar un proyecto de agricultura y ganadería intensivas. Sus argumentos principales fueron que el entorno lacustre era un “foco de infección” y que, además, la zona era económicamente improductiva. No les importaba el hecho de que los pueblos de la zona habían explotado, desde tiempos inmemoriales, la pesca, la agricultura chinampera, el forraje acuático y la caza de aves como medio de subsistencia.

Como era de esperarse, Díaz les otorgó el permiso. En menos de dos años, los Noriega desviaron ríos y manantiales y construyeron doscientos tres kilómetros de canales para drenar el lago e irrigar los nuevos sembradíos. A cambio recibieron en propiedad la mayor parte

de las tierras descubiertas, un amplio territorio donde usufructuaron una próspera red de latifundios, todos con tierras de raya incluidas.

Desde luego, las comunidades ribereñas se opusieron a la aniquilación del lago porque no era solamente el cuerpo de agua el que peligraba, sino también su cultura y reproducción social. Sin embargo, con la aquiescencia de las autoridades, la resistencia fue brutalmente aplastada. Los Noriega utilizaron sicarios y un método de represión técnico: con sus bombas hidráulicas, inundaban los sembradíos de los pueblos inconformes.

La historia de México como una guirnalda de reivindicaciones sociales que los poderosos se empeñan en segar.

Aunque el lago de Chalco aún no desaparece por completo, Míxquic dejó de ser una isla antes de que acabara el siglo XIX. Cuando a principios de 1960 Servando González grabó *Yanco*, la ribera lacustre se encontraba ya muy lejos del pueblo. Sin embargo, aún había más canales, chinampas y campos que ahora. En los últimos sesenta años, la metástasis urbana, propiciada por la corrupción de los gobiernos locales que intercambian predios y servicios a cambio de votos, le ha ganado cada vez más terreno al lago. En la narrativa de *Yanco* —más bien celebratoria de las acciones gubernamentales— no se presenta ningún indicio de esa problemática ecológica y social, pero por contener imágenes del paisaje de entonces funciona como el registro visual de un espacio

*agónico*.

Contrario a *moribundo*, que lleva impresa la marca del desahucio, *agónico* es un adjetivo que describe a alguien cercano a la muerte, pero en actitud de combate: los aztecas y los estudiantes sitiados en Tlatelolco, con cuatrocientos cuarenta y siete años de diferencia entre sí. Cuando uno visita la región de Chalco, no se puede más que admirar la terca resistencia con que las aves migratorias continúan llegando a los restos de agua y la antigua confianza de los campesinos que, para sembrar en las tierras desecadas, siguen transportándose en canoas a través de los canales sobrevivientes. ¿Cuánto



IISUE/AHUNAM/Colección Esther Montero/Exp. 14/539

tiempo más agonizarán antes de ser desalojados, como le sucedió hace poco a los últimos vestigios de agua en Texcoco, debido a la construcción del Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México? El terrible tránsito de agónico a

*occiso*.

La palabra *occiso*, como certificado judicial, precisa la causa de la muerte: asesinato. El vocablo es una silueta que señala a la víctima y enmarca un vacío que es preciso llenar: el esclarecimiento del crimen. En los procedimientos periciales, la silueta del *occiso* se dibuja en el lugar donde fue encontrado el cadáver, como inicio de la pesquisa. Todavía hoy, en Tlatelolco, la gente



Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

suele dibujar siluetas de cuerpos que ya no están. Los habitantes del Valle de México deberíamos trazar las orillas de los lagos

*ausentes.*

*Ausente:* persona de quien se ignora si vive todavía y dónde está. A los lagos del Valle de México, como a muchos activistas mexicanos del 68 o de la guerra sucia, y como a miles de víctimas de la guerra contra el narcotráfico, les pasa lo mismo: se han convertido en ausentes. El caso de los lagos, sin embargo, es más preciso. Desterrados, invisibles, drenados, suele darse por hecho que murieron, pero pueden volver en cualquier instante. Basta con que la infraestructura de drenaje falle o resulte insuficiente, como pasa cada tanto. Basta con observar el estado en que se encuentra el Emisor Central del Sistema de Drenaje Profundo. Diseñado para expulsar

fuera de la Cuenca de México doscientos diez metros cúbicos de agua por segundo (cinco albercas olímpicas cada minuto), para 2005 su capacidad había disminuido a ciento cincuenta metros cúbicos. Las razones, difíciles de precisar, eran los taponamientos y agrietamientos del túnel, debidos a los gases tóxicos que las aguas negras desprenden. Cada año, el Sistema extiende su red y aumenta el número de interceptores que desembocan en el Emisor Central, túnel que, si llegara a colapsar, ocasionaría la inundación de un área de seiscientos cincuenta kilómetros cuadrados en el oriente del Valle de México, donde viven aproximadamente diez millones de personas. Entonces quedarían al descubierto sólo las partes que originalmente fueron islas, y los agónicos, los occisos y los ausentes demostrarían que su derrota era sólo aparente: que nunca, en realidad, se fueron y que aún pueden abarrotar con su multitudinaria presencia las plazas públicas.

### **Ahuízotl (un filme de época). Gran Premio del Jurado Popular en el Festival de Cine Tercermundista de Bucarest**

Sinopsis: en 1498, el tlatoani Ahuízotl (interpretado por el actor más parecido a Gustavo Díaz Ordaz que los del *casting* pudieron encontrar) contempla Tenochtitlán desde lo alto de un templo. Tiene en mente el encuentro mesoamericano de juego de pelota, justa deportiva que atraerá la visita de miles de peregrinos. Conoce, por ello, la urgencia de construir un segundo acueducto en la ciudad (el primero fue diseñado y realizado por Nezahualcóyotl en la década de 1460) para garantizar el abasto de agua potable.

Su plan es trasvasar el líquido desde los pueblos ribereños de Coyoacán y Churubusco. Sin embargo, pronto se enfrenta con una oposición popular comandada por Tzotzoma, señor de Coyoacán. Los habitantes se niegan a la expropiación de sus recursos.

Ahuízotl, en su palacio, monta en cólera y, paranoico, no tarda en imaginar una red de focos sediciosos por todo el imperio. Se quita el penacho, lo coloca sobre el escritorio y piensa en formas de acabar con la rebelión. A la oficina del tlatoani sólo puede entrar Moctezuma Xocoyotzin (interpretado por Luis Echeverría, quien por fin cumple su sueño de actuar en un filme de época), secretario de Gobernación y posible heredero del trono. Moctezuma, ambicioso, sabe que la mejor estrategia para llegar a la cima del poder es fingir estar de acuerdo con Ahuízotl, acompañarlo en su delirio y su plan de represión: “Tzotzoma y su gente no tienen la razón, hay que aplastarlos, señor tlatoani. Si no lo hacemos, el imperio corre el peligro de desmoronarse.”

Juntos, en la pirámide, planean lo que será la masacre de Coyoacán. La operación debe realizarse antes de que inicien los juegos de pelota. En una tarde, los guerreros águila abaten a los manifestantes con brutalidad pavorosa. Se desconoce la cantidad de muertos. Poco después, los arquitectos de Ahuízotl concluyen el acueducto. Tenochtitlán cuenta, una vez más, con agua suficiente. Pero un día de 1502 el caudal de los manantiales de Churubusco multiplica su potencia y provoca una de las más grandes inundaciones de la capital mexicana. Se

cumple así uno de los presagios de Tzotzoma, quien antes de morir asesinado había previsto grandes calamidades para el imperio. Ahuízotl muere ese año, víctima de un golpe en la cabeza al tratar de resguardarse en la inundación.

El nuevo tlatoani es Moctezuma, quien durante el sexenio que comienza se esfuerza por sepultar el episodio de Coyoacán. Su gobierno se caracteriza por un regreso al nacionalismo mexicano, representado, durante los últimos quince minutos de la película, con bellas escenas de chinampas, macehuales sonrientes y alianzas con pueblos humildes.

### **Luis Echeverría: el actor**

Antes de llegar a la presidencia, Echeverría llevó a cabo, con paciencia inquebrantable, un ejercicio disciplinario de interpretación actuarial: la creación de un personaje que, quizá por su falta de atributos, no despertaba suspicacias y, sin embargo, tras bambalinas, preparaba la escena triunfal de su aparición tragicómica. “El tapado perfecto”, lo llamaría Enrique Krauze.

Cuando en 1969, con el tradicional dedazo Gustavo Díaz Ordaz designó a Echeverría como su sucesor, el cambio en el ahora candidato fue flagrante, como si hubiera salido del clóset. El impenetrable y discreto secretario de Gobernación se convirtió, de pronto, en una personalidad fotogénica y sonriente. El día que se anunció su candidatura, disfrazó a sus hijos de charros, dispuso en su casa una escenografía vernácula y recibió a los periodistas como si le ofrecieran el premio Ariel a mejor actor principal en una película aún no producida.

A partir de ese momento, y hasta diciembre de 1976, Luis Echeverría y Servando González hicieron la filmación completa del sexenio. El nuevo presidente quería mostrar en su gobierno un nacionalismo al estilo cardenista, una retórica de izquierda y, sobre todas las cosas, una simulada apertura democrática como estrategia para borrar su complicidad en los hechos del 2 de octubre. Esos puntos, le había dicho a González, debían observarse en el estilo visual de las filmaciones. No importaba el número de tomas que se necesitaran para lograrlo:

paradigmática fue la ocasión cuando, en Zacatecas, grabaron un mitin y, acompañados por el cantante Antonio Aguilar —quien hizo un número con sus caballos bailarines—, obligaron a los campesinos a repetir diez veces los aplausos y ovaciones antes de quedarse con la versión definitiva.

Echeverría gobernó más como actor que como estadista. A eso se refirió Daniel Cosío Villegas en su pequeño pero incisivo libro *El estilo personal de gobernar*, donde denunciaba los excesos de egolatría intolerante y las expansiones histriónicas del presidente. Porque era evidente que sus acciones estaban pensadas en función de la cortina de humo que levantarían y del golpe de efecto que transmitirían a los ciudadanos. El rompimiento con Díaz Ordaz, el ostentoso dinero otorgado a los campesinos, el creciente presupuesto para las universidades, la seducción que ejercía sobre los intelectuales, las declaraciones de solidaridad hacia las naciones tercermundistas, el repudio al golpe militar en Chile, el recibimiento de los exiliados, las extenuantes giras de trabajo: todo estaba previamente escrito en el guión de las apariencias.

Sin embargo, detrás del telón, seguía siendo el mismo represor circunspecto que había orquestado, junto con Díaz Ordaz, la masacre del 68. Capaz de todo con tal de silenciar las críticas, no dudó en recurrir al pretorianismo como método de control. Muestra de ello fue la Matanza del Jueves de Corpus, ocurrida el 10 de junio de 1971, donde murieron aproximadamente ciento veinte estudiantes, la feroz continuación de la guerra sucia y el golpe al periódico *Excelsior*, el 8 de julio de 1976, donde mutiló la libertad de expresión.

Desde el comienzo de su gobierno, el deseo de mostrarse en público lo llevó a romper la promesa que había hecho de no gastar en giras diplomáticas. Viajaba al extranjero con una comitiva circense que incluía a toda su familia, funcionarios, camarógrafos, un grupo de mariachis y bailarines folclóricos. La excesiva confianza que tenía en sí mismo lo llevó a intentar un movimiento de países tercermundistas, a redactar una Carta de Derechos y Deberes de los Estados, a exigirle a Coca-Cola la fórmula de su refresco y, al final de su mandato, a aspirar a la presidencia de la ONU y al Premio

Nobel de la Paz. Por supuesto, los actos erráticos, sumados al fracaso de su administración (durante su sexenio la deuda externa se incrementó quinientos por ciento y la devaluación del peso se volvió insostenible), lo hacían ver más bien como un payaso dentro y fuera del país: memorable fue el 14 de marzo de 1975 cuando en la Ciudad Universitaria de la UNAM, Echeverría fue expulsado a punta de pedradas, jitomatazos y abucheos, como si se encontrara en una carpa de comediantes.

Por eso resulta tan singular el encuentro que mantuvo en 1975 con Nicolae Ceaușescu. Eran tan similares entre sí, que la tarde del sábado 7 de junio, cuando el dictador rumano aterrizó en el Aeropuerto de la Ciudad de México y Luis Echeverría, rodeado por su escolta, le dio un abrazo de bienvenida, no eran dos mandatarios quienes se saludaban, sino dos payasos. Así lo delataron sus gestos y movimientos, realizados como si estuvieran actuando frente a un espejo o, mejor dicho, como si estuvieran en una competencia de *gags*. Así lo registraron tanto las cámaras de Servando González como las de los cineastas rumanos encargados de filmar cuanto hiciera su gracioso dictador. El encuentro, además, se transmitió en directo por el canal 5 de la televisión mexicana, en el horario de *El Chavo del 8*.

### **“Bajo los adoquines, la playa” (grafiti pintado durante las movilizaciones de mayo del 68 en París)**

En el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz se realizaron dos obras hidráulicas en el Valle de México. En 1966 se comenzó la construcción del Sistema de Drenaje Profundo, que inauguraría nueve años más tarde Luis Echeverría. Y en mayo de 1968, mientras los estudiantes franceses llenaban los muros de París con consignas revolucionarias e imaginativas, se puso en funcionamiento el Pozo Texcoco 1, para garantizar el abasto de agua potable en la Ciudad de México, sobre todo, durante los Juegos Olímpicos.

El Pozo Texcoco 1, cavado a una profundidad mayor a los dos mil metros, no sólo permitió sacar agua de mantos acuíferos nunca antes explotados: facilitó también a





ISSUE/AHUNAM/Colección Esther Montero/Exp. 14/538

los geólogos material importante para formular con mayor exactitud la teoría orogénica de la Cuenca de México, según la cual hace sesenta millones de años, antes de que por efecto del vulcanismo surgieran los sistemas montañosos de la región, este espacio estaba ocupado por mares tropicales.

No había pavimento, ni ciudad, ni volcanes, ni valles, ni lagos. Nada más que océano y, tal vez, algunas playas de arena dorada donde los animales prehistóricos tomaban el sol.

## Payasos

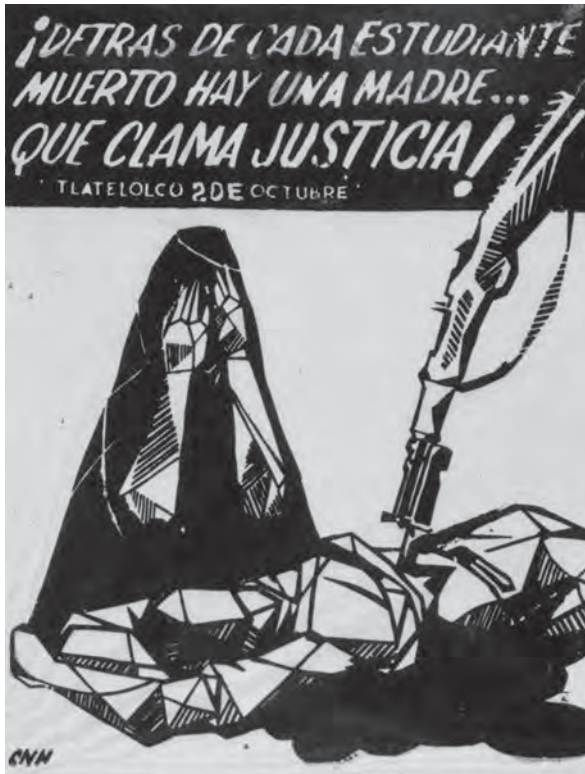
En su ensayo “Payasos: el dictador y el artista”, el novelista rumano Norman Manea indaga, con prosa corrosiva, las paradójicas razones por las cuales Nicolae Ceaușescu resultaba tan insoportablemente ridículo, risible e incluso lastimoso al mismo tiempo que implacable y terrible. “Los niños —escribe Manea— se reían del tirano, les parecía incomprensible que dominase la vida de los adultos.”

Y sí: basta un vistazo a las grabaciones de Ceaușescu para descubrir en él a un personaje patoso, caricaturesco. A la luz de esa efigie, lo desconcertante era la sumisión con que el pueblo rumano se entregó a la mascarada de aquel hombrecillo autoritario.

Manea considera que, durante la dictadura, el espectáculo y el fingimiento se apoderaron de su país, produciendo una inversión de la realidad. Cualquier esbozo de diálogo social auténtico era rápidamente drenado y ocupado por la simulación dirigida por el payaso Ceaușescu. Los rumanos vivieron presos dentro de una ficción inverosímil y pesadillesca cuyo peso sepultaba cualquier intento de sinceridad. Tal es, en efecto, la sensación que transmite la *Autobiografía*, de Andrei Ujica, donde lo documental se vuelve comedia surreal.

Por su parte, en México, la ficción de la revolución institucionalizada alcanzó con Echeverría la cúspide de su espectacularidad, pero también su debacle. Después de él, no hubo presidente que volviera a confiar con tanta vehemencia en ese discurso. Tres sexenios más tarde, llegó el neoliberalismo y el guion utilizado para sustentar el poder fue otro. Pero en su momento, Echeverría lo explotó hiperbólicamente. Nimbado de falsos halos revolucionarios, consideró oportuno invitar a Ceaușescu como personaje legitimador en su propia representación. Si Díaz Ordaz había fraguado la matanza de Tlatelolco por miedo a una invasión comunista, él, obsesionado por desligarse de esos crímenes, planeó recibir a un famoso representante del socialismo. Y además, lo convertiría en el padrino del Sistema de Drenaje Profundo, obra que planeaba inaugurar por esos días y que, según sus palabras, “mostraba la continuidad constructiva de la Revolución mexicana”.

Así fue como el lunes 9 de junio de 1975, a las 9:30 de la mañana, Echeverría y Ceaușescu, rodeados de funcionarios y camarógrafos, llegaron al kilómetro 7 del Gran Canal del Desagüe. La peste de las aguas negras era tan notoria que ambos bromearon al respecto, pero los traductores usaron eufemismos y los chistes se arruinaron. La ceremonia en ese lugar consistía en que, juntos y al mismo tiempo, apretaran el botón amarillo que, mediante un mecanismo electrónico, dejaría libre el paso del agua hacia el Interceptor Oriente del Drenaje.



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

A la cuenta regresiva de tres, hicieron el movimiento, pero sus dedos chocaron y, tras intercambiar unas sonrisas bobas, lo tuvieron que reintentar. Cuando por fin lo lograron, las aguas fueron succionadas hacia el túnel. Ésa fue la tercera vez que Servando González filmó un remolino.

A las 10:10 de la mañana de ese mismo día, arribaron a la lumbrera 0 del Emisor Central del Drenaje Profundo, en la delegación Gustavo A. Madero. Ahí, al pie de un enorme monumento dedicado a los trabajadores de los túneles, los esperaba un templete para la ceremonia inaugural. Durante más de dos horas se leyeron discursos, se entregaron reconocimientos a los ingenieros y albañiles. Hubo aplausos y un recorrido por el Museo de las Obras Hidráulicas, construido ahí mismo.

Finalizada la ceremonia, el dignatario rumano anhelaba irse a desayunar, pero Echeverría, frenético, le dijo

que aún faltaba la última parte del recorrido. Mientras decía eso, en su rostro se dibujaba una sonrisa monstruosa.

De pronto, con estruendo y ráfagas de viento, aterrizaron tres helicópteros de la Fuerza Aérea Mexicana. (Inexplicablemente, Andrei Ujica desaprovechó esas imágenes en la *Autobiografía*). A bordo de ellos volaron los presidentes, los camarógrafos y algunos funcionarios con rumbo a Tepeji del Río de Ocampo, lugar donde se encuentra el Portal de Salida del Drenaje. Ahí los aguardaban, con toldos, mesas y sillas, decenas de campesinos oriundos del desértico Valle del Mezquital, muy contentos porque, con las aguas negras expulsadas de la Cuenca de México podrían regar sus secos sembradíos.

Se dijeron otros discursos —esta vez más breves— y, sin mayor dilación, se procedió a lo bueno: cortesía de los campesinos hidalguenses, los cocineros sirvieron la barbacoa y el consomé humeantes. Algarabía generalizada, proliferación de refrescos. Echeverría se veía radiante: no dejaba de palmear en la espalda a su homólogo socialista. Servando González había parado de grabar y, goloso, le ponía pápalo a sus tacos. Ceaușescu miró con curiosidad la comida y se decidió a probarla. Como era de esperarse, se enchiló, sudó y todos se rieron. Una risa contagiosa, incontenible. Las carcajadas, primero de los políticos y luego de los campesinos, crecieron hasta mezclarse con los acordes del grupo norteño que amenizaba el almuerzo. En el ambiente se respiraba euforia. Fue entonces cuando el presidente rumano, con calculada picardía de bufón, tomó un taco retacado de nopales, lo volcó sobre su propia cabeza e hizo una mueca ridícula. Echeverría lo vio y sus carcajadas se tornaron aún más enloquecidas. Lágrimas de felicidad inundaban sus ojos cuando, sin esperarlo, recibió en la cara el golpe de un trozo de barbacoa. Ceaușescu inauguró, con ese ataque, lo que se convertiría en una festiva guerra de comida. Ambos presidentes se revolcaban, felices, entre salsas y garbanzos grasosos mientras los campesinos se bañaban con pulque.

Y mientras tanto, a unos metros de distancia, con torrencial estruendo, el Portal de Salida del Drenaje Profundo seguía expulsando agua, como las venas abiertas de un herido que, tirado en la plaza, se desangra. **P**

**Todo es posible en la paz**



**PRENSA VENDIDA**

# Trébol de nueve hojas

Aura García-Junco

En 2012, la Ruta de la Amistad dejó de ser ruta y se volvió un nudo. Nueve de las diecinueve piezas que la conforman cambiaron su lugar de residencia al trébol vial de Insurgentes y Periférico. Esa mudanza concretó el olvido de su pasado, fue un borrón y cuenta nueva de su historia olímpica, producto de un proyecto de nación fallido. El Gobierno del Distrito Federal decidió, como consecuencia de la construcción de la Autopista Urbana Sur, darle fin al concepto original planeado por Mathias Goeritz: presentar las esculturas, de artistas de múltiples países, de todos los continentes, con un kilómetro y medio de distancia entre ellas; dejar que sus formas y colores pintaran diversos escenarios de la ciudad: roca volcánica, árboles, concreto. Ahora las nueve exiliadas reposan en lo que algunos llaman eufemísticamente “reserva ecológica”, que no es nada más que una serie de pequeñas islas de pasto deprimido, con avenidas enormes como ceñidor. Siendo una norteña (del norte de la ciudad) empedernida, no conocía estas piezas. Vamos, no sabía siquiera de su existencia. Justificaré mi ignorancia al decir que crecí en una casa en la que el 68 sólo resonaba a sangre, no a atletas rompiendo récords, ni mucho menos a esculturas monumentales de colores *funky*.

Con el 50° aniversario del 68 a cuestas, decidí corregir esto. La mejor manera era hacer un recorrido al sitio de cautiverio de los monumentos olímpicos. El plan era seguir el orden que el todopoderoso Internet me dijo que tenían originalmente, pero, al llegar ahí, me di cuenta de que eso equivalía a hacer zigzag, dar varias vueltas, teletransportarme, brincar dos veces y, seguramente, perderme en un terreno no mayor a la Facultad

de Filosofía y Letras. Ante lo fútil de la misión, preferí cambiar el orden por el azar, tal como parecen haber hecho los encargados de reubicarlas. Sabía que era una visita más simbólica que nada, pues, por su tamaño, las obras son imposibles de apreciar sin cierta distancia. Finalmente, estaban pensadas para algo así como el turismo automovilístico. Yo no tengo un auto y mi presupuesto y cordura me piden que no adquiera uno en mucho tiempo, así que la primera parada de mi Ruta de la Amistad la hice desde el andén del metrobús. Seguramente ya había visto la pieza que se me presentaba al otro lado de la calle en alguna de mis muy esporádicas visitas a ese lado de la ciudad. Era *Las Tres Gracias*, de Miloslav Chlupáč. Las columnas irregulares, hechas de concreto, dos en rosa y una morada, se yerguen hieráticas con un ojo hacia la barda del Centro Comercial Perisur y otro hacia el Metrobús. Dan la impresión de que están a punto de saltar de un trampolín de cara a la avenida. Me transmiten una sensación de vértigo, y a la vez irradian una especie de luz rosada que pinta el contexto gris. Además del cambio de código postal, las columnas estrenaron benefactor. Si inclinamos tantito las tres líneas desde su vertical perfecta, se empiezan a parecer al logotipo de cierta marca de ropa deportiva. Quizá por eso —seguramente— Adidas las “adoptó” y ahora les da mantenimiento.

Ya en la árida esquina que las alberga, pienso que, en muchos sentidos, ése era el destino promesa de México 68: el año de las primeras olimpiadas de Latinoamérica. Las olimpiadas, además de ser un maravilloso muestrario de lo más alto del espíritu humano, son un negocio. Un producto *mercadotecniable* que genera de-

**Aura García-Junco** (Ciudad de México, 1988). Escribe narrativa y ensayo. Estudió Letras Clásicas en la UNAM. Ha sido becaria del programa Jóvenes Creadores del FONCA, de la Fundación para las Letras Mexicanas y de la residencia *Under the Volcano*. Su primera novela, *Mecanismo dentado*, se publicará en 2018 en el Fondo Editorial Tierra Adentro.



Foto: Rodrigo Vázquez

rama económica de millones, así como un patrimonio de identidad cultural considerable. Podemos decir, a la distancia, que las únicas olimpiadas que México ha albergado son un fracaso en ese segundo sentido. La sangre pesa más que el fuego. Los gigantes de concreto que Goeritz quiso legar a la urbe se deterioraron junto con el recuerdo, incómodo para algunos cuantos, doloroso para muchos, de ese octubre del 68. Las olimpiadas no se volvieron un producto cultural porque nunca existirán por sí mismas, aisladas de los hechos violentos que sirvieron de fondo y de pintura a sus momentos de gloria. Quizá por eso tuvieron que pasar años antes de que alguien volviera la mirada a las masas enormes, brillantes, en espacios cada vez más atiborrados de cosas y personas. La restauración ha sido gradual, en distintos momentos para cada integrante de la logia de concreto.

Hay que decir que la Ruta de la Amistad tuvo un comienzo accidentado. Aun antes de que la masacre de Tlatelolco tirara para siempre una sombra sobre el proyecto monumental de Mathias Goeritz, los problemas en la planeación y realización del conjunto fueron múltiples. Conseguir artistas que se acoplaran a las características propuestas: abstracción, concreto y gran tamaño, era mucho más complicado de lo que parecía, especialmente en África. Luego estaba la planeación. El proyecto de Goeritz era una franca utopía: introducir el arte como elemento integral de la planificación urbana. Las obras serían una línea conductora de sur a norte, por zonas con poco desarrollo urbano.

Bebo de mi jugo de naranja, que ya sabe un poco a tepache, mientras me dirijo a *Reloj Solar*, mi siguiente parada, que da una buena idea de la propuesta de

Goeritz, así como de su fracaso. De la autoría del polaco Grzegorz Kowalski (tuve que hacer *copy-paste* de esto), el *Reloj* está constituido por una serie de figuras cónicas de distintos tamaños en tonos amarillos, rojos y ocres. Los colores, masas y ángulos de las figuras pasan ante los parabrisas de los automovilistas que transitan por la Avenida Insurgentes y crean efectos visuales. La Ruta de la Amistad era una apuesta por una arquitectura urbana que incorporara los automóviles en ella. Las obras impregnarían de plástica a la ciudad y ésta se colaría en los autos de un orbe móvil. En palabras de Goeritz:

El entorno del hombre moderno se ha ido haciendo cada vez más caótico. El crecimiento de la población, la socialización de la vida y el avance tecnológico han creado una atmósfera de confusión... Como consecuencia, hay una urgente necesidad de diseño artístico enfocado a la ciudad contemporánea y a la planeación de vías públicas. El artista, en vez de ser invitado a colaborar con los urbanistas, arquitectos e ingenieros, se queda a un lado y produce sólo para una minoría que visita las galerías de arte y los museos. Un arte integrado desde el inicio del plan urbano es de gran importancia en la actualidad. Esto significa que la obra artística se alejará del entorno del arte para el bien del arte y establecerá contacto con las masas a través de la planeación total.

Esa “planeación total” no fue tan total como el artista pensaba. Pronto, la ciudad rebasó a la obra de arte. Jamás llegaron las áreas de comunidad que el escultor creyó que surgirían a raíz las esculturas. No se volvieron tampoco centros de turismo automovilístico, precepto ya de por sí elitista. La deformación del objetivo

de Goeritz corresponde a la deformación del proyecto de una ciudad como un ente creador de convivencia. Basta con ver el Centro Comercial Perisur, vecino incómodo del trébol. Miles de personas reunidas con el solo fin de consumir. Los centros comerciales, en muchos sentidos, usurpan la función de los espacios públicos. Así parece pensarlo también la Ciudad de México, que prefiere por mucho invertir en centros comerciales (véase en *El País* el texto de Horacio Urbano “Centro comercial, ese usurpador del espacio público”) o en centros comerciales que andan felizmente disfrazados de espacios de convivencia (te estoy hablando a ti, Corredor Cultural Chapultepec), que en plazas públicas.

Caminar entre los conos es una experiencia inhóspita, en gran medida porque el contexto vial y las piedras que tapizan el suelo parecen pensados más para un cactus radiactivo que para un humano. La siguiente parada de mi ruta es *El Ancla*, que, aunque reposa en las mismas rocas, tiene la ventaja de contar con más humanos a su alrededor, es decir, no está aislada como las otras. Su localización en un paso peatonal así lo pide. En mis notas veo que no me alcanzó la capacidad plástica para describirla, ni siquiera *in situ*. Voy a evitarle al lector la pena de leer mi descripción. Presento la oficial: “*El Ancla* es una escultura con forma de un gran disco interrumpido por un elemento más pequeño formado por líneas curvas que prácticamente se inserta en el mayor”. El autor es el suizo Willi Gutmann, que la pintó originalmente de morado con verde, pero ahora, gracias al cielo, retumba de un color azul apagado, mezcla perfecta con la vegetación temeraria que cohabita ahí, vecina del concreto.

La manera en que la escultura se jala contra el suelo me remite a la mudanza del conjunto. ¿A qué se puede anclar algo o, para el caso, alguien, en una ciudad como ésta? Ciudad que, como dice Bernardo Esquinca, tiene vocación de palimpsesto, con más capas que una cebolla.

La pregunta sigue volando en el aire caliente, mientras arriesgo mi integridad física cruzando el Periférico. Me recibe el *Hombre de Paz*. Casi me siento tentada a reír al ver el título de la obra. Uno de los motivos por los que, contra todo pronóstico, México fue elegido como

sede de las olimpiadas, fue su neutralidad con respecto a los dos bloques enfrentados en la Guerra Fría. Goeritz quería que su ruta fuera una comanda de paz, un grito por la unión de las naciones. El eslogan de los juegos de ese año hacía eco a la afirmación: “Todo es posible en la paz”. La ironía histórica resuena en las esquinas del bloque de concreto blanco, con dos más montados en su cima. Arriba, una mano o una paloma, dependiendo del ángulo en que se mire, culmina la pieza. Desde donde estoy, no se ve de ninguna manera: el tamaño me deja de frente a los bloques de abajo. Costantino Nivola, previsiblemente italiano, no pudo resistir la tentación nacionalista de embutir los colores de su bandera en la estatua: las líneas rojas y verdes rompen el blanco del fondo. Los ojos se me enredan en estas líneas que hacen mímica de unos tenis Panam, como los que llevaba en la primaria y aún me hacen tener pesadillas con temática de tabla gimnástica.

A unos cuantos metros de distancia vive el siguiente miembro del grupo, *Señales*, de la mexicana Ángela Guerría. La escultura está conformada por dos gigantes cuernos que apuntan al cielo. Uno es negro y otro es blanco: la primera olimpiada en que África participó junta. O casi junta, dado que Sudáfrica quedó fuera por aquel detallito del *apartheid*. Encallados entre rocas volcánicas, los dos colmillos prehistóricos parecen una erupción de la que sólo puedo ver la base. Los dieciocho metros de altura no dan tregua a una espectadora de a pie. Originalmente, Goeritz acomodó los tamaños de las obras propuestas de acuerdo con el lugar donde estarían colocadas. Algunos escultores vieron esto con disgusto, pero él tenía claro que el proyecto era un conjunto armónico que debía crear efectos visuales a juego con el entorno.

Si te paras entre los cuernos, verás que enmarcan involuntariamente un edificio atrás. Una “torre” de cristal, de esas que pululan por la ciudad desde hace un par de décadas. Mi horizonte quedó coloreado por la fealdad de la construcción y decidí moverme a la siguiente pieza. Al otro lado de la salvaje avenida, veo una estructura cinética. En escalonado desplante, el *Muro Articulado* gira sobre su eje amarillo. Da la impresión de un giro, quiero decir, porque en realidad es



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

tan sólida y tan pesada como el resto del conjunto. Al igual que en otras piezas, la sensación de ligereza logró conquistar al concreto. Para Goeritz, esta pieza del austriaco Herbert Bayer es la que mejor entendió la movilidad que debía proyectar al automovilista. La luz del sol hace sombras que, imagino, deben moverse con tu trayecto, bajar los peldaños en espiral.

El arte de Goeritz fue repudiado por Siqueiros y Rivera, en una clásica disputa de “mi arte es el verdadero arte y el tuyo no sé qué sea”. Reproduzco un pedazo de la carta abierta firmada por ambos y publicada por el *Excélsior*, porque no tiene desperdicio:

[Goeritz] Se trata de un simple simulador, carente en absoluto del más mínimo talento y preparación para el ejercicio del arte del que se presenta como profesional. No es autor sino de

imitaciones malísimas y débiles, o bien de obras de artistas europeos o del arte prehistórico del periodo glacial, y en ambos casos no realiza sino lamentables caricaturas de lo que toma como modelo para fabricar “arte” de la más vil calidad comercial “a la moda” con el propósito de sorprender a los nuevos ricos aprendices de snobs incapaces de distinguir la calidad de lo que adquieren o elogian. Individuo que representa, en suma, todo aquello que es contrario a la alta tradición y desarrollo del arte de México y su cultura nacional.

Lo abstracto era “antimexicano” y no comunicaba las verdades del alma humana. Hay que recordar que, años antes, Siqueiros ya había proclamado: “No hay más ruta que la nuestra.” Me puedo imaginar al muralista setentón aventando una taza de café mientras se entera de que la nueva ruta, literalmente, sería la de Goeritz.



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Había, sin embargo, un centro común en ambos proyectos. El del muralismo tenía en gran medida como centro un arte que las masas pudieran apreciar. Que saltara de los museos a los espacios públicos y fuera punto de debate. Al pie de la mole amarilla me pregunté qué tanto el arte en general es capaz de hacer esto en un país donde la educación artística es un privilegio de muy pocos. Proyectos como el de Goeritz y el de los muralistas, cada uno desde su particular percepción, son un contrapeso al espesor gris de las ciudades, pero, sin esta primera parte, sus funciones difícilmente pasan de ser decorativas a lo mucho; a lo poco, ignorables.

A estas alturas, ya me duele la cabeza por el sol, el ruido y el *smog* que estoy inhalando de a litros. Me acuerdo de mi amiga que me advirtió no venir. “Mejor velo en Google Earth.” La siguiente pieza que veo me hace pensar que a lo mejor sí era buena idea no salir de mi casa. Se llama *México* y el escultor es el catalán Josep Maria Subirachs. Es una especie de cruz cuyo eje son dos pirámides que se unen por la punta, atravesada por una tira (el palito de la t) con figuras que, supongo, quieren ser grecas “muy mejicanas”. Me transmite una sensación poco agradable. Es además gris, como una oda al asfalto que le sirve de fondo. Esta pieza se llamó originalmente *La Cruz de España*. Un título por de-



más conflictivo, así como el hecho de que esta obra no perteneciera al conjunto original. Fue una iniciativa privada de los españoles residentes en México que se construyó después que todas las demás. Según Subirachs, la pirámide de abajo es la representación de una prehispanica, mientras que la de arriba es el encuentro con España. Una nota de la época, publicada en *El Universal*, retrata la obra en su lugar original:

De una sola pieza, la escultura de Subirachs se levanta esbelta en el mero corazón de las instalaciones olímpicas. En el cruce del Anillo Periférico y de la Avenida de los Insurgentes, en las proximidades del complejo olímpico de alojamiento y de la Ciudad Universitaria, donde se localiza el “Estadio Olímpico”, la escultura de Subirachs será contemplada por millares de ojos... Basta ver su estructura para identificar de inmediato su auténtica concordancia dentro del paisaje.

Desde su diminuta esquina casi sombreada por el segundo piso del Periférico, la cruz sigue siendo vista por millares de ojos, aunque probablemente pocos la observen. Al final, la mirada de la ciudad está puesta en cosas prácticas, especialmente en arterias viales tan relevantes como éstas. Nos movemos de un lado a otro sólo para transportarnos. La pérdida del espacio público es eso: la imposibilidad de percibir las calles como más que lugares de tránsito. Esto hace que los elementos de la ruta se sientan planos contra el entorno. No sucede tanto así con monumentos como la *Victoria Alada* (aka Ángel de la Independencia) que tienen sus propias plataformas para mostrarse. Son parte integral (pensado como integración) de su contexto.

Cruzo la calle. Frente a la ominosa cruz está el sol de Kiyoshi Takahashi. Dos esferas a las cuales se les han eliminado dos cuartos. La descripción oficial dice que: “A partir del efecto óptico de la velocidad con la que los autos transitaban sobre Periférico y la utilización de los espacios descritos de la escultura, el autor logró proyectar el efecto de dos Sol completas (*sic*) girando sobre su propio centro.” Su nueva localización parece permitir aún el efecto. A pesar de eso, a estas alturas ya me resulta evidente que la condensación de la Ruta de la Amistad a un espacio tan pequeño y la im-

posibilidad de ver las piezas una después de la otra, sentir los cambios que sus colores y formas impregnan al aire, hacen que la reubicación de las esculturas sea la forma perfecta de seguir olvidándolas.

En parte por el modo en que están localizadas, yo misma casi me olvido de la última pieza. *Janus* aguarda, tan discreta que es invisible. Un listón negro de asfalto, preludio de un nudo que no se concreta. Es una obra del australiano Clement Meadmore. Jano es la deidad romana de dos caras, símbolo que nomino como representante de la Ruta de la Amistad completa. De un lado, las olimpiadas y la gloria; del otro, la sangre y la ignominia. De un lado, el arte; del otro, la ciudad que sucede impávida ante él. Jano es el dios de los comienzos y los finales. Las olimpiadas se terminaron el año mismo que sucedieron, pero la masacre de Tlatelolco parece existir en el *continuum* de desventuras nacionales. Todavía hoy, cada 2 de octubre, el grito tunde las calles y aglomera el grupo consonante de injusticias, desde el 68 hasta el 43. Ante eso, las esculturas quedan sumergidas en el ruido de los autos. ¿Habría habido algún deseo subconsciente de esconderlas? O quizá sólo una planeación urbana que siente que puede prescindir del arte, que se vuelve incómodo porque debe existir, pero no sabemos dónde ubicarlo. Me imagino a los encargados de esa misión, cuando se construyó el segundo piso del Periférico y comenzó la diáspora de concreto. En una ciudad sobrepoblada, sobreconstruida, sobrehundida, ¿dónde ponemos este jodido grupo de nueve obras que nos estorban porque, ostensiblemente, se están degenerando por la construcción de esto que sí necesitamos, porque requerimos más espacio para lo que sí importa: los autos? Encontrémosles un rinconcito por ahí, donde no estorben, pero en donde parezca que sí hicimos un esfuerzo por darles su espacio.

Las dos puntas chatas y negras de *Janus*, los extremos del listón, tienen un paralelo en la que es, sin duda, la primera intervención en la historia de la ruta. *Las Tres Gracias* fueron pintadas con consignas, días antes de su inauguración, en respuesta a la invasión de la URSS sobre Checoslovaquia. Mientras la ruta trataba de celebrar la hermandad de todas las naciones, el mundo de los turbulentos años sesenta seguía demostrando que ésta



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

era una afirmación por mucho ilusa. Los movimientos sociales de los años sesenta tomaban las calles. México ordenó su ciudad, construyó unidades habitacionales y estadios, puso esculturas de colores, organizó unas olimpiadas ejemplares, pero, debajo de las capas de pintura, un descontento social muy justificado seguía hirviendo. Los grafitis que inauguraron las *Gracias* lo pusieron de manifiesto.

En esta caminata se permiten digresiones. Los móais de Rapa Nui (Isla de Pascua), esos monolitos gigantes cuyos cabezas sobresalen de la tierra —donde sus cuerpos reposan hundidos— fueron, a lo largo de la historia, robados por múltiples actores, especialmente los ingleses. El móai llamado “El amigo robado” (*Hoa Hakananai’a*) es la mejor muestra de ese periplo que, más

que físico, es cultural. A bordo del barco inglés HMS Topaze, llegó a Londres. Afuera del British Museum vio caer bombas en la Segunda Guerra Mundial, después miró la oscuridad de un sótano y luego fue parte de la exposición *A History of the World in 100 Objects*. El buen amigo fue relevado de su posición animista de antepasado de una sociedad, y pasó a ser un objeto histórico. Lo volvieron pasado en vez de presente. La lucha que los rapanuenses llevan a cabo desde hace años para recuperar a sus móais da cuenta del valor que para esa civilización tienen las obras de piedra. Son arte, pero también son religión. Mucho se ha escrito ya sobre la pérdida de sacralidad del arte y la función de los museos como creadores de esa sacralidad, pero este caso en particular da cuenta de exactamente lo opuesto: el museo como asesino del ánimo de una obra. Ante la Ruta de la Amistad, veo que la intención de Goeritz era crear esa sensación de alma, ese centro que la ciudad dispersa encuentra difícil de localizar. Hacer que el arte fuera un corazón palpitante, distribuidor de sangre para los miembros cansados de la urbe. Los móais fueron investidos por su gente del poder que la Ruta pudo haber tenido, pero que no concretó. Ahora, las piezas relegadas al incómodo estatus de “regalo de un amigo que hace mucho no veo pero que no puedo tirar” están tan aisladas y desprovistas de sentido como el pobre “amigo robado”.

Ya sin sol en la cabeza, es tentador imaginar un universo paralelo donde el proyecto de Goeritz triunfó. Donde cada pieza, con sus horizontes diversos, roca volcánica, campo, árboles, es actor en una sociedad cohesionada. Donde el 68 es sólo el año en el que hordas de atletas inundaron la Ciudad de México, el primer año en que África participó como una sola, el año en que Enriqueta Basilio se convirtió en la primera mujer en encender la Antorcha Olímpica. Tentador, pero imposible. No sólo porque el 68 es, primero que nada, el Año de la Masacre, del 2 de octubre que no se olvida; sino porque, además, la sociedad mexicana dista mucho de ser la utopía que Goeritz imaginó. Sin embargo, con los pies hasta los tobillos en sangre, la ilusión del arte perdura a la temporalidad móvil y violenta. **P**

MEXICO 68



AZTECA 68

4



14



12218



\$15.00

OCT 14



Boleto de entrada a un partido de futbol olímpico, colección Javier Hinojosa

# La quema del gorila

Berta Soní

## La línea

Toda línea, independientemente de su forma, constituye un signo potencial. Peligrosa afirmación, sin duda. Pero pensemos: toda línea, real (*trazada*) o imaginaria (*borde* o *límite* de cualquier objeto a nuestro alrededor), se inserta en un marco de referencia que inevitablemente la significa. De entrada, toda línea se inserta en el espacio: una hoja de papel bond blanca (por pensar en un espacio relativamente neutro). Esta hoja, dentro del mundo tridimensional que habitamos, se ubica frente a nosotros de manera vertical, horizontal o, si es que nos da por la rebeldía, en diagonal. El papel, materialmente, se diferencia del resto del espacio y de los objetos por un borde imaginario: líneas encontradas en ángulos de noventa grados que forman un rectángulo, figura geométrica claramente distinta de un triángulo o un círculo, no sólo por el número de líneas que la circunda, sino por la sensación que provoca su contemplación, efecto estético que no sabríamos si adjudicar a la objetividad de la figura en sí, o a la subjetividad de nuestra mirada.

Sobre el papel, una línea.

Esta línea, en relación con los bordes y ángulos de la hoja de papel bond proporcional, aunque no lo queramos, nueva información que la define. ¿Es vertical? ¿Horizontal? ¿Diagonal? ¿Está más arriba, más abajo, en medio? La línea, ¿viene o va? ¿Dónde empieza y dónde termina? ¿Es completamente recta (idéntica a sí misma en todos sus puntos), o es un trazo a mano, espontáneo, que rompe la recta y describe una dirección determinada, una *intencionalidad* o incluso un gesto? Así, gracias al juego de relaciones espaciales, la línea deja de ser figura abstracta para volverse una unidad mínima de significación.

Una línea idéntica a sí misma junto a otra línea idéntica a sí misma también crea relación: paralela, perpendicular, angular. Varias líneas idénticas a sí mismas entran en relación y forman figuras planas o tridimensionales: un triángulo, un cuadrado, un círculo, un hexaquisoctaedro, un cubo. Los ángulos rectos y agudos transmiten la idea de filo, de rigor; los ángulos obtusos y la línea curva, en cambio, son más flexibles y hasta amigables. A veces los *trazos* más espontáneos se conjugan intencionalmente y forman un rostro, una mano, un paisaje, y su conjunto no sólo construye una imagen sino una forma de ser de la imagen, una sensación, una perspectiva. O,

**Berta Soní** (Ciudad de México, 1988). Actriz y dramaturga. Estudió Artes Escénicas en CasAzul y Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Ha escrito, entre otras, las obras *32° Latitud Norte, 50° Oeste* (2014), *A propósito del bullying* (2014), *Suicidas Anónimos al Servicio de la Comunidad* (2014), *Ni mancas ni pendejas* (2016) y *Ricardo Ricardo rra rra rra* (2018). Actualmente es becaria en la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de dramaturgia. Recibió mención honorífica en el Premio Nacional de Dramaturgia 2017 por la obra *A cinco voces* y en el Concurso Testimonios del sismo 2017 por su texto *Transmutaciones*.



Foto: Oscar Serrano

a veces, los trazos se conjugan intencionalmente para volver a su origen y a la búsqueda de la de-significación en la conformación de una figura abstracta.

¿Y qué tienen en común la línea recta, la línea curva y la línea quebrada? Además de ser unidades mínimas de significación, probablemente lo mismo que Cesárea Tinajero y Lance Wyman.

## Lance y Cesárea

Cesárea Tinajero es un personaje de ficción del escritor chileno Roberto Bolaño. La mítica poeta cuyo rastro persiguen Arturo Belano y Ulises Lima. En su búsqueda, Amadeo Salvatierra les muestra a los dos jóvenes el único poema que sobrevive de la mujer: “Sión”.

Más allá de su enigmático título, lo que sigue es un conjunto de líneas potencialmente significantes. Una línea recta con un rectángulo encima; después, una línea curveada en ondas con un rectángulo encima; y, finalmente, una línea quebrada, dislocada de forma irregular con un rectángulo encima.

Amadeo se declara ignorante de su significado, pero Lima y Belano interpretan el poema como una broma “muy fácil de entender”. A su juicio, el dibujo debe completarse con una línea y un triángulo encima del rectángulo para representar la vela de un barco. Según ellos, la palabra “Sión” escondería la palabra “navegación” y, por tanto, el poema representaría algo así como tres formas progresivas de navegación, desde la calma hasta la tormenta.

Pero independientemente de esta solución, o de tantas otras sugeridas por la crítica literaria, lo importante es que los lectores podemos darnos otra respuesta basándonos, sencillamente, en el potencial significativo de cada línea, y en la evidente progresión que pasa de un equilibrio absoluto (de la dirección clara y el traslado directo) al quiebre de dicho equilibrio: primero de forma suave, flexible, amigable; después en ángulos filosos, escarpados, irregulares y peligrosos, cada uno como un obstáculo impredecible y difícil de superar. Si el rectángulo es o no un objeto/individuo que avanza de izquierda a derecha, como nuestro condicionamiento de lectura lógica nos invitaría a pensar, no lo sabremos jamás. Lo único cierto es que el



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

elemento se torna sugerente: ¿Por qué está ahí? ¿Por qué en cada línea permanece anclado en el mismo punto? ¿Está anclado o se desplaza?

Pareciera que el giro poético de esta composición lineal no está tanto en el dibujo que forma como en las preguntas que abre, en los procesos de pensamiento que inaugura, en los significados que evoca.

Por otro lado, alejado de Cesárea, está Lance Wyman, personaje real nacido en Estados Unidos en 1937. El diseñador gráfico que, al lado de un nutrido equipo, fue responsable de elaborar el logotipo y la iconografía de las olimpiadas de México en 1968, así como la gráfica institucional de nuestro Sistema Colectivo Metro.

Volvamos un instante a la línea, a esa unidad mínima de significación, y pensemos en el poema de Cesárea: en la perfección de la línea recta de cara a las ondas de la línea curva y los filos escarpados de la línea quebrada. Si el simple contraste

entre estas tres formas despierta preguntas y sensaciones, ¿qué pasa cuando el conjunto se multiplica y se desdobra de forma ordenada e intencional?

Al conjugar los patrones del diseño tradicional mexicano y la ilusión óptica del Op-Art, Wyman creó el logo que representaría a una nación moderna, de avanzada, capaz de albergar los Juegos Olímpicos de 1968. Si se lo mira con atención, el resultado es realmente alucinante. Una encrucijada de líneas curvas, rectas, quebradas que se encuentran y se desencuentran sin cruzarse. Ritmos y patrones que rompen el límite entre palabra e imagen, significado y significante. Donde el “México 68” se abre del significado a la historia, del trazo estático a una marea dinámica que crece de adentro hacia afuera hasta perdernos. “México 68” es un poema visual en toda la extensión de la palabra. Una palabra que desde su propia materialidad es sensación, sugerencia, intención. “México 68” definió una olimpiada y un momento histórico de nuestro país.

En su afán por abarcarlo todo, el equipo de diseño no sólo creó el logo oficial de las olimpiadas, sino que diseñó logotipos para cada deporte, para los eventos artísticos de la olimpiada cultural, un sistema de señalización urbana que pudiera ser entendido por los visitantes de ciento doce países y una estrategia publicitaria que llevaría la imagen de la olimpiada a todos los rincones del país y del mundo.

Lo de Cesárea Tinajero es apenas un juego: tres líneas que se vuelven broma a manos de Ulises Lima y Arturo Belano; pero lo de Lance Wyman fue una criatura que pronto dejó las manos de sus creadores para volverse lenguaje de masas superando su intención original.

## **El “México 68” intervenido por la realidad**

“México 68” fue poema visual cuando el conjunto de líneas precisas, trazos espontáneos y bordes imaginarios que deseaban proyectar una idea de nación terminaron proyectando una realidad social.

La poesía, como el pictograma, como toda imagen, se abre a la apropiación, a la reinterpretación y resignificación de los signos que la componen.

Las líneas de Wyman y su equipo no fueron la excepción. Una vez reproducidas por todos los rincones del país, empezaron también a reproducirse por sí mismas, a mutar y a transformarse como el poema de Cesárea a manos de Lima y Belano.

## **Paloma de la paz**

Blanco sobre negro. Afino mi mirada. Cuando la veo por primera vez, soy una niña y no entiendo muy bien lo que veo. Alguien dice “paloma” y entonces la reconozco. La sombra de una paloma blanca vuela sobre un cielo abierto. Creo que es un cielo abierto. Me imagino un cielo abierto. La sombra de una paloma vuela sobre la sombra de un cielo abierto que tiene la forma de un trébol de cuatro hojas. Dicen “paloma blanca”, “solidaridad entre las naciones”, “olimpiadas”.

Pero entre los recuerdos inconexos de mi infancia se cuelan también “estudiantes” y “Tlatelolco”.

De pronto, sobre la paloma, un nuevo conjunto de trazos no ensayado se suma a la imagen original y modifica su significado: líneas curvas cierran un manchón informe sobre la paloma. Luego, otro grupo de líneas rectas termina el filo de una bayoneta mientras un grupo de líneas, híbrido (rectas y curvas), delinea cuatro ubres sobre el abdomen pictográfico del ave. Las ubres, por acción del trazo y el concepto, escurrirán leche de “no-se-olvida” a una cubeta que espera paciente.

### **Estampillas**

Correo postal, 40¢, color salmón: representa un juego de baloncesto.

Correo postal, 50¢, verde limón: representa un juego de hockey.

Correo aéreo, 80¢, rosa clavel: una secuencia gimnástica.

Correo aéreo, \$1.29, verde bosque: el maratón.

Correo de boca en boca y de mano en mano, 0¢, blanco y negro: soldados golpean a un grupo de manifestantes.

### **La memoria fotográfica**

El fuego, en puntos altos de ignición, es completamente blanco en la fotografía documental de los años sesenta.

La fotografía representa la parte de la realidad responsable de devolverle a la idea de nación condensada en el logotipo “México 68” la imagen que se pretende. Sólo una fotografía, finamente enfocada sobre el fenómeno que retrata, puede ser eco de la modernidad y el progreso. En todos los casos, el retrato es exacto:

FOTO 1. Un espacio abarrotado de gente y el fuego como promesa en manos de una mujer. Enriqueta Basilio, vestida de blanco, sube los últimos escalones que la llevan a encender el pebetero. En su mano derecha alza triunfal el punto blanco del fuego olímpico, la antorcha.

FOTO 2. Un espacio abarrotado de gente y luz (puntos blancos) como promesa en medio de la multitud. En esta ocasión no es fuego, sino luces alimentadas por el sistema eléctrico. La fotografía está rota por los bordes y no se distingue si la gente está en medio del estadio o de una plaza pública, si son deportistas o estudiantes.

FOTO 3. Lo opuesto a la luz es la oscuridad. Lo opuesto al fuego, el hielo. Lo opuesto al calor, el frío. Un grupo de gente recostada en posturas azarasas dentro de una bodega. Tienen la boca abierta. Sus cuerpos cubiertos de manchas negras.





Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

### Objetos varios

La voz de Wyman se reproduce sobre los vestidos de las edecanes olímpicas. Una y mil mujeres modelan paños de tela cubiertos por líneas rectas, curvas y quebradas. Más tarde, un joven también exhibe el diseño “México 68”; por las ventanas redondas de los aros olímpicos de su camiseta, se asoma un grupo de gorilas armados. A cada golpe de vista el logotipo aparece: “México 68” sobre los camiones, “México 68” pintado sobre las bardas, “México 68” flota inerte en grandes globos coloridos sobre el Zócalo de la ciudad. Mientras tanto, los visitantes reciben postales y estampas que reproducen los seis aros de colores en las orugas de un tanque de guerra, las líneas curvas y rectas formando un casco militar, una macana y un perro que enseña los dientes. Está empezando a suceder; de un momento a otro, las líneas se cansan de la obediencia y cobran vida propia, escapan. Se agrupan para abarcar otros temas, otros rincones. Pronto pasan de la imagen bidimensional del logotipo a delinear el

borde imaginario que delimita un objeto en el espacio. Las líneas pasan de la mera representación visual o estampa a *ser*, en sí mismas, objeto, representación plástica. Grandes reproducciones del logotipo “México 68” pueblan las calles, las plazas, las distintas sedes de los eventos, el logotipo alfanumérico recorre la ciudad, se encarna. La gente, muy inocente, corretea entre las letras, monta la eme, se asoma por la ce y a través de la o se saluda; se esconde entre el seis y el ocho, se recuesta en la equis; al principio todo parece un juego, pero acompañando a las líneas del logotipo se materializan otras líneas parásitas que abren espacio a los tanques, las macanas, las bayonetas, la voz del perro y los gorilas.

Por un instante se pierde la línea divisoria entre realidad y ficción; exactamente como suelen perderse los límites entre las duplas pasado e historia, olvido y memoria.

No es algo extraordinario: la pérdida del límite entre realidad y ficción es un proceso cotidiano de ida y vuelta. A veces es la realidad la que se confunde con la ficción



Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

y a veces es ésta la que parece fundirse con la realidad. Desde luego, pensar en líneas reproduciéndose por sí solas no es más que una figura retórica y una pobre ficción. Pero me gusta pensar que esta pretensión alquímica se justifica en el proceso contrario: en el deseo de que una acción, simbólica o ficticia, repercuta en la realidad.

Un ejemplo. En diversos países latinoamericanos, a la medianoche del 31 de diciembre, se enciende una piñata llena de fuegos pirotécnicos, periódico y aserrín que representa a un viejo: el Año Viejo. El ritual busca la regeneración y purificación del tiempo por venir. La acción no es sino el deseo de que esta acción simbólica repercuta en la realidad. Algo similar ocurre en la fiesta de Judas el Domingo de Resurrección y algo similar ocurre en las revueltas populares, donde se acostumbra la quema de efigies políticas enemigas del pueblo.


El 13 de agosto de 1968 una multitud retiene, preso, a uno de los gorilas que, junto con las líneas de logotipo, se ha materializado en objeto. El gorila es irracional y violento, demagogo y autoritario. El grupo de gente se abre espontáneamente en un círculo ritual y observa la quema del gorila. En medio del linchamiento hay declamaciones y jolgorio. Aunque no lo parezca, esta acción no es sino un deseo desesperado de diálogo, de libertad. El gorila que arde es una piñata; representa al general Cueto, de la policía capitalina.

### **La historia de una imagen en mi memoria**

Líneas desordenadas danzan en la desmemoria de lo que fue. El año 1968 es una estampa intervenida. Para alguien que no vivió en aquella época, pensar en 1968 es pensar en piezas sueltas, eslabones de frases y testimonios que escapan de boca en boca, de *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska, de *El 68: la tradición de la resistencia* de Monsiváis, o *Los 68: París, Praga, México* de Fuentes. Es pensar en una lluvia de imágenes ilegibles, en cuerpos en resistencia, en calles tomadas y en gritos entrecortados por el marco de un negativo que sobrevivió a las pesquisas.

Irónicamente, los relatos y las imágenes que llegaron a mí de las olimpiadas no fueron las originales de Wyman y su equipo, sino aquellos que, merced al proceso alquímico de reproducción de la línea, llegaron a hablar por sí mismos. Antes de ver la paloma de Wyman, vi la paloma atravesada; y antes de ver “México 68” en el orgullo rancio de una nación en decadencia, vi los aros olímpicos en las orugas de un tanque de guerra; nunca oí el sujeto “olimpiadas en México” sin su predicado “Tlatelolco”, o “estudiantes”. En fin, quizá por eso no entiendo el poema de Cesárea sin Lima ni Belano y quizá por eso no me acaba de quedar clara la relación entre líneas, entre personajes reales y ficticios, entre la poesía visual y el pictograma, entre un gorila y el Año Viejo, entre la historia y la imagen. La historia de la imagen en mi memoria está intervenida, siempre alejada de sí misma (la original), siempre sin terminar. Quizá por eso, cincuenta años después, sólo veo poesía si encuentro preguntas abiertas. ●





8° Concurso de  
Crítica Cinematográfica  
Alfonso Reyes “Fósforo”

JURADO:

Anaïs Huerta

Yolanda Segura

Arturo Vallejo Novoa

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE UNAM 2018

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DIRECCIÓN GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS

FILMOTECA UNAM

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

DIRECCIÓN DE LITERATURA

Imágenes: *stills* de Archivo FICUNAM

# La telenovela errante: la farándula del "retornado" chileno

Rodrigo Arturo Urbina González

CATEGORÍA BACHILLERATO

## *La telenovela errante*

Dirección: Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento  
Chile, 1990-2017

En contra del paradigma cinematográfico occidental de los últimos treinta años, *La telenovela errante* muestra una serie de siete retratos surreales e insólitos (cada uno correspondiente a un día de grabación) en los que se representa la realidad chilena de los noventa. Utilizando el *zapping* (cambio constante de un canal de televisión a otro) como recurso narrativo metaficcional, Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*, *Misterios de Lisboa*) y Valeria Sarmiento (*L'inconnu de Strasbourg*, *Linhas de Wellington*) ensamblan un montaje político post-Pinochet enfocado en la farándula lingüístico-fonética del español con una autoconciencia metafísica audiovisual. En su ámbito fílmico, la película remite a la subversión política y filosófica del cine de Jean-Luc Godard, con la distinción de que demanda conocimiento previo sobre el contexto histórico social del Chile prenoventero. Todo con la finalidad representativa de un compendio estético típico de una telenovela corriente latinoamericana.

Dada la naturaleza política de la película, el "tratado" más común para su índole satírica tiende a ser un juego constante del Alma Comunista (misma con la que literalmente se nombra a un personaje que analiza las "telenovelas errantes") y la rareza que ésta permea en la mundanidad chilena de la época. Consciente no sólo de sus repercusiones en los ochenta bajo el régimen de Pinochet, Ruiz vincula el socialismo chileno con palpables referencias de los "retornados" (exiliados de la época), sus viudas (asociando pertinentemente el

motivo del velo como alusión a las mismas), la colonia, la Inquisición, la izquierda, la Concepción, Valparaíso y la religión católica. Al yuxtaponer todos los tópicos en la trama general, se aprecia consecuentemente una carencia de sentido alguno; el referente común de cada farándula en pantalla es Chile mismo.

Con su repertorio preestablecido de dichos *leitmotifs* metafísicos —en los que consisten la riqueza de la lengua hispana y la cultura chilena—, Raúl Ruiz consolida una obra erudita, propia para los términos posmodernos por los que se rige. A través de la subversión satírica de la cotidianidad de la vida chilena de los noventa, el referente constante de los "retornados" se vuelve una realidad (o farándula) que permite analizar el país latinoamericano en un tono tanto risible como melancólico en todas sus expresiones terrenales. Si bien Ruiz intenta visitar y crear un compendio sobre un Chile ajeno a él (ya que formó parte de la diáspora chilena en Francia a la que tanto hace referencia), su principal virtud "utópica" es el hecho de que hace de su país un universo que refleja a través de su pantalla televisiva: la telenovela.

Como tal, la narrativa que idealiza el contexto del Chile *predosmilero*, libre de la problemática socialista del país, es el dinamismo que hila y da forma a la historia en desarrollo. Dado que la filosofía fílmica "ruiziana" parte de la necesidad inherente de que los diversos *leitmotifs* sean elementos sin sentido y en ocasiones sin relación alguna, dichas conjunciones pueden ser vistas como algo fascinante o tedioso por igual. Parte del placer audiovisual del cine de Ruiz es el discurso contrario al paradigma cinematográfico hollywoodense, donde



lo que vemos en pantalla es una insólita realidad que abunda en autonomías múltiples concebidas por normas establecidas en la misma película.

Si bien esta idea confunde por sí sola gracias a su entorno metafísico, es quizá lo más cercano a comprender el cine “ruiziano”, cuya farándula inicial consiste tanto en la representación como en la creación de un mundo. *La telenovela errante*, pues, es Chile como realidad y representación por igual. Dando vueltas a través de los elementos con los que Ruiz vivió su idealización de Chile y su respectiva naturaleza como “retornado”, el montaje *post mortem* ensamblado por su esposa, editora y codirectora Valeria Sarmiento es del mayor respeto a la visión insólita del realizador chileno.

En nuestra contemporaneidad —tan ajena al auge socialista, la crítica desarrollada y el posmodernismo fílmico del siglo pasado—, Ruiz consolida una obra formativa difícil de entender y dependiente de una conciencia teórica, haciendo de su mayor defecto su mayor virtud sincrónicamente. Llena de simbolismo contextual, la gran “farándula” de *La telenovela errante* es un espectáculo cinematográfico que pretende desconcertar al espectador y afirmar la presencia del país de origen del autor. Dado que es en Chile donde crece y se vuelve extranjero por igual, Ruiz crea una yuxtaposición dialéctica en la que impone una representación metafísica empírica audiovisual, una auténtica obra del autor. ❶

**Rodrigo Arturo Urbina González** (Ciudad de México, 1999). Actualmente es estudiante de Lingüística en la UAM-Iztapalapa. Ha publicado en el portal digital de Ambulante y fue el director de la serie de comerciales *Día de las Artes* de Logos Escuela de Bachilleres, donde estudió.

# Caleidoscopio de *La telenovela errante*

Emilio Sánchez Galán

CATEGORÍA LICENCIATURA

## *La telenovela errante*

Dirección: Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento

Chile, 1990-2017

Comenzado por el director y teórico del cine Raúl Ruiz en 1990 y terminado bajo la dirección de Valeria Sarmiento en el año 2017, el filme ejemplifica muy bien la propuesta cinematográfica que Ruiz cristalizó en el gran compendio ensayístico *Poética del cine*, tanto desde un punto de vista destructivo (una enemistad declarada al estándar cinematográfico) como constructivo (la propuesta de un cine por venir: un cine chamánico, comprometido con la singularidad). La película es, además, una exploración fílmica del campo visual, tanto en el sentido ontoestético (la visión como *desalejamiento* espaciante, generadora de un campo visual) como en el histórico y el técnico (la televisión como técnica y medio que ha poblado la cotidianidad de la segunda mitad del siglo XX). Se aborda la televisión desde el género dominante del espectro televisivo chileno en el año de 1990: las telenovelas, cuya estructura, a medio camino entre un realismo costumbrista y clichés genéricos, le permitía adquirir tintes identitarios sin renunciar al entretenimiento convencional. Aún hoy, las “novelas” acaparan parte del tiempo vital de grandes poblaciones, y son, por ello, un espacio constitutivo de relaciones sociales.

A través de siete días (quizás una alusión bíblica), capítulos discontinuos que casi podrían considerarse cortometrajes independientes,<sup>1</sup> Ruiz explora combina-

torias de campos visuales diversos. La tensión entre el fenómeno cinematográfico y el fenómeno televisivo está presente en todos los momentos de la película, que oscila entre la capacidad unificadora del encuadre cinematográfico y la versatilidad en la configuración de campos de visualidad, propia de la pantalla televisiva. Dicha tensión se vuelve explícita en varios momentos de la película, cuando se filman pantallas. Al superponer cuadro y pantallas, sin que sean igualados, la película nos hace, a la vez, partícipes de dos polos subjetivantes: por un lado, la inmersión en una obra cinematográfica; por otro, la expectación de escenas televisadas que atraviesan la porosa frontera entre ficción y realidad mediante traslaciones de códigos de verosimilitud, es decir: a partir de juegos en el seno del aparato de codificación que dio inicio al pensamiento moderno.<sup>2</sup>

El filme rompe con las convenciones narrativas hegemónicas de la industria cinematográfica, presentándonos escenas no guiadas por el desarrollo psicológico de personajes en el marco de un conflicto. Ello no quiere decir que la película carezca de normas de desenvolvimiento y situaciones definidas; se desfasa constante-

primordialmente en días y no en capítulos, actos, secuencias o programas, unidades de la literatura, el teatro, el cine o la televisión. Cabe preguntarnos: ¿es la unidad constitutiva de *La telenovela errante*, la camaleónica telenovela del campo visual, lo visualizado en un día? El día, unidad primordial de la cotidianidad, parece narrarse antes en pantalla que en nuestro actuar diario.

<sup>2</sup> Sigo aquí el pensamiento de Michel Foucault, que toma como eje de una arqueología del pensamiento moderno en Occidente una reconstrucción del desplazamiento efectuado al interior de los códigos de significación que dislocó la similitud, vínculo entre palabras y cosas. Véase el capítulo “Representar” de *Las palabras y las cosas*.

<sup>1</sup> Es un detalle interesante y enigmático que la película se divida



mente de los convenios previamente establecidos, en muchos casos superponiéndolos. Un buen ejemplo lo encontramos en *Día 4*, donde pasamos de observar una escena de un programa televisivo ambientada en una sala (“una novela donde lo único que ocurre es que se comentan otras novelas”) a observar un televisor donde se emite un programa, para después retornar a la misma sala, donde uno de los actores ha sido sustituido y ninguno de los personajes persiste: son ahora un matrimonio



en el cual, a medida que avanza la conversación y en el seno de la misma, el marido se vuelve extraño para la esposa, a pesar de que continúan actuando como un matrimonio convencional. Al final de la escena, uno de los actores resulta ser un cura, aunque su aspecto sea el de un galán de telenovela, su voz la de un personaje de cine clásico y su comportamiento el de un marido que conversa con su esposa en un sillón. La mutación de convenciones es una de las estrategias con que Ruiz busca quebrar la monotonía del guión estándar, que, como se explica en *Poéticas del cine* del mismo Raúl Ruiz, norma (casi legisla) la comprensión de la acción como respuesta a un conflicto, a un enfrentamiento con el mundo que, de hecho, no coincide con la mayoría de los actos de la vida:

El feroz apetito de este concepto depredador va mucho más allá de la teoría del conflicto central y constituye un sistema normativo. Los productos que resultan de esta norma no sola-

mente han invadido el mundo, sino que han impuesto sus reglas a la mayor parte de los centros audiovisuales a lo largo y a lo ancho del planeta. [...] sin embargo, no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días.<sup>3</sup>

Ante ello, Ruiz intenta construir actos hilados por otros criterios, como las demoras en juegos polisémicos, recurrentes en la película. Cualquier criterio de semejanza, cualquier analogía, puede ser un puente hacia un



desenlace que no nos resultaba predecible. Ruiz menciona en *Poéticas del cine* un prototipo del actuar de sus personajes: Don Quijote, que, no hemos de olvidarlo, es el arquetipo del loco moderno.<sup>4</sup>

No obstante, atravesando el laberinto de analogías por el que transitan los personajes de Ruiz, podemos hallar una constante en *La telenovela errante*: en ninguno de los *Días* el espacio visible coincide plenamente con el espacio en que, de hecho, se desenvuelve la película. Ello se debe a la ampliación del campo visual del filme a partir de la introducción de miradas espectadoras (personificadas o anónimas). Dicha premisa es

<sup>3</sup> Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, Sudamericana, Santiago, 2000.

<sup>4</sup> El capítulo sugerido de *Las palabras y las cosas*, de M. Foucault, inicia con una brillante caracterización de la locura de Don Quijote. Ruiz parece ser un conocedor del texto, al cual —a mi parecer— hace alusión de manera clara en el capítulo “Teoría del conflicto”, central en su libro.

introducida desde el inicio de la película, donde observamos una sala en la que dos personajes comienzan a dialogar, tras advertirse: “Todos nos miran” (subtítulo de *Día 1*). ¿Qué suscita la advertencia? En la indefinición del *quién*, se abre un campo de posibilidades, de espacios existenciales posibles. Resulta sugerente pensar la relación entre espacio y campo visual. En la medida en que la mirada es *desalejamiento*, es decir, capacidad de aproximar, todo mirar es un acto espaciante y telemático: hace diferir el espacio existencial del espacio medible, definido en términos físicos.<sup>5</sup> Hay, pues, en la película, un doble exceso frente a la espacialidad física: por superposición de convenciones de verosimilitud ficticia (como apuntábamos arriba) y por ampliación del campo visual.

La película de Ruiz parte de un contexto histórico concreto, apreciable desde elementos del filme. Hablamos del año de 1990 en Chile, es decir: del advenimiento de la unificación global de “la sociedad del espectáculo” ante el derrumbe del ordenamiento geopolítico bipolar, desde un país neoliberal que comienza a concesionar canales televisivos a grandes corporaciones privadas.<sup>6</sup> Tal clima se percibe en la mezcla de rechazo y sorna con que se aborda el (ahora y aún) *fantasma* del comunismo, que tiene su culmen en el nombre del único personaje que aparece en dos *Días*: Alma C. Ríos, que —nos confesará ella— fue bautizada como Alma Comunista Ríos. Ya en 1967, con una lucidez

apabullante, Guy Debord advirtió que si algo auguraba el colapso del espectáculo del comunismo estatal era la unificación de la humanidad bajo un espectáculo de alcance planetario, que englobaría todas las facetas de la vida. El conflicto contra el cual el *situacionismo* —última gran vanguardia artístico-política— se había rebelado, “la expropiación del tiempo”<sup>7</sup> por el espectáculo, parece haberse sofisticado en 1990: no más culto a la personalidad de líderes supremos; más bien hacer de todo individuo, potencial o efímeramente, estrella del espectáculo. Ello puede percibirse en distintos géneros televisivos que Ruiz parodia (en el filme se transita por series policíacas estadounidenses, películas de terror, *performances*...). Se percibe la inminencia de un género que acabará por sustituir la hegemonía de las telenovelas: el *reality show*, cuyo nombre muestra la precisión del diagnóstico de *La sociedad del espectáculo*. Un logro de Ruiz es mostrarnos, a partir de una fina exploración de las convenciones y posibilidades del lenguaje televisivo, que la imbricación entre realidad y realidad virtual<sup>8</sup> es un proceso que seguirá acentuándose. Quizás por ello un personaje de *Día 5* llama a las telenovelas “el cuarto poder”, durante una conversación en la que descubrimos que todos los presentes en un restaurante popular están al corriente de lo acontecido en una “novela” y que, de hecho, la mesera del restaurante en alguna ocasión fue parte de una. ●

<sup>5</sup> Aludo aquí a nociones desarrolladas por Martin Heidegger dentro de *Ser y tiempo*, en el marco de una analítica existencial del espacio.

<sup>6</sup> La ley número 19131 de Chile —aprobada en 1992, tras tres años de medidas transicionales— habla sobre la transformación en la participación de capital privado en los medios de comunicación chilenos tras el fin de la dictadura militar. Aludimos aquí al debilitamiento del papel de la URSS en la política internacional tras la caída del muro de Berlín en 1989, que culminaría con el desmembramiento de la URSS en 1992.

<sup>7</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, 2ª reimpresión, Valencia, Pre-Textos, 2005.

<sup>8</sup> Pensemos la construcción de la realidad virtual como un proceso progresivo, que, transitando por la cultura televisiva, ha derivado en la realidad virtual como medio autónomo.

**Emilio Sánchez Galán** (Ciudad de México, 1995). Estudió la licenciatura en Filosofía en la UNAM. Es coordinador del Taller de Filosofía Expandida. Forma parte del colectivo Arte+Ciencia y actualmente trabaja en la postproducción de su primer largometraje. Ha sido colaborador de las revistas *Icónica* y *Fractal*.

# El cine será colectivo o no será: *La telenovela errante* de Raúl Ruiz

Carlos Rgó

CATEGORÍA POSGRADO

*La telenovela errante*

Dirección: Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento

Chile, 1990-2017

*La telenovela errante nos llevó a encontrar otras películas de Ruiz sin terminar... y bueno, por lo pronto se nos vienen dos filmes más que se construirán con dirección de la cineasta Valeria Sarmiento y con la producción de Poetastros. ¡Esto no termina nunca, amigos!*

CHAMILA RODRÍGUEZ

El 11 de marzo de 1990 termina la dictadura de Pinochet. Raúl Ruiz, en un exilio de dos décadas en Francia, regresa a su país de origen para filmar *La telenovela errante*. En el clima de una democracia a medias recuperada, con las huellas del daño en la población y la sensibilidad artística encendida, el cineasta chileno junta a un grupo de estudiantes para ensayar sus ideas acerca de cómo las cadenas televisivas son cómplices de una perspectiva que recorta las cabezas de sus consumidores al entregar un relato digerido por la estructura melodramática y un escaso abanico de recursos audiovisuales que, ligados a una temática fútil, abanderan la comodidad y quitan vitalidad a una voluntad crítica.

*La telenovela errante* expresa una reflexión colectiva, una carta abierta que invita a reírnos del qué dirán y del cómo nos miran. Ruiz filma la película en la última década del siglo XX, un siglo convulso, lleno de violencia e impunidad, en una Latinoamérica que padeció el terror de las dictaduras cívico-militares. Sin embargo, el registro cultural enraizado en una realidad histórica, política y económica posee una riqueza sin igual que podemos reconocer en la filmografía de Raúl Ruiz, así como en las películas de los cineastas chilenos Miguel Littín, Helvio Soto o Patricio Guzmán. En síntesis, una generación de cineastas comprometidos para denunciar las estructuras de poder icónico.

*La telenovela errante* está dividida en siete capítulos que hacen alusión a los días de la semana. El ritmo depurado muestra temas acerca de la posición política, la ley de divorcio, los grupos terroristas, las crisis económicas, la sociedad dispersa,



las sensaciones represivas y más; situaciones claramente trazadas en una forma telenovelera e inverosímil. La película se desglosa en una clasificación del tiempo dirigida hacia nuestras actividades modernas. Los días festivos que siempre regresan, como cada uno de los días de la semana, para robarle al tiempo-actual el lugar que merece en nuestra memoria colectiva.

Cuando Walter Benjamin escribe sus *Tesis de filosofía de la historia* denuncia aquellos modos de historiar que adicionan hechos a un conglomerado de efectos, para invitarnos o, peor aún, para obligarnos a pensar la historia como una actividad que enumera sucesos, los forma en una fila interminable, lineal por definición, pero que no alcanza a proveer al hombre para situarlo en el *continuum* de la historia, es decir, en el tiempo constructivo que pertenece a las ideas y las detiene para cristalizarlas en la fuerza vital que nos habita. El tiempo de la semana es homogéneo y vacío. Y frente a ese tiempo homogéneo y vacío tenemos otro: el tiempo-actual que ayuda a construir y a potencializar nuestras fuerzas.

*La telenovela errante* juega con la premisa de Walter Benjamin sin ningún consuelo: se sabe inmersa en el relato que aglutina hechos como causas, sin tiempo para pensar en aquello que le da a la imagen su potencia creativa y espiritual. Ruiz contrarresta ese relato, critica el melodrama con el lenguaje del melodrama. Un género habituado al plano fijo, a paneos lentos y cortes secos, que domestica las posibilidades visuales y evita los detalles que enaltecen la cotidianidad, rica en perspectivas y transparente en sus enfermedades o virtudes.

Una reunión de figuras retóricas confabula la representación social de Chile de los años noventa. El modo sarcástico del relato hace presente al espectador, entre chistes, paradojas, los fervores comunistas, los estados de ánimo y la sospecha de comunicación entre personas eternamente conectadas por puentes imaginarios: las palabras. Por supuesto, el protagonista principal de una telenovela está presente: el amor, al mismo tiempo que el villano: una dictadura salvaje, infiel protagonista de los capítulos de la película, un fantasma que recorre la ironía de las escenas.

La memoria estética tiende a configurar sus propios manifiestos en el aire histórico de las casualidades. La casualidad que nos compete es aquella que hizo visible la película de Ruiz, veintisiete años después de ser filmada. Una serie de eventos: en 2015 un seguidor de Ruiz anunció la existencia de un *making of* de la película en una cinta Hi8; la fotógrafa Leonora Calderó Hoffmann compartió la existencia de trescientas imágenes del rodaje, y finalmente, después de la muerte de Ruiz, su esposa encontró en el departamento de París el guión de *La telenovela errante* con notas a mano del cineasta. En otro extremo del mundo, en la Universidad de Duke, en Carolina del Norte, Estados Unidos, había negativos en 16 mm del trabajo realizado por Ruiz. Gracias a un apoyo económico y a la voluntad de un puñado de personas, los archivos dispersos en tres países se reunieron en las manos de Valeria Sarmiento para producir lo que ahora conocemos como *La telenovela errante*. Sin duda, el mérito audiovisual es de Ruiz, pero en este caso, la película existe gracias a una labor incansable de Valeria Sarmiento para llevar a la realización el montaje final de la película. Al menos dos nombres más merecen ser enunciados en esa labor: Chamila Rodríguez, actriz, y Galut Alarcón, montajista.

Hoy sabemos que Raúl Ruiz filmó más de cien películas y que tenía un conocimiento teórico del cine. En su obra inabarcable de un imaginario latinoamericano, Ruiz logra sintetizar su experiencia en hipótesis visuales, maestro de la sospecha sin titubeos. No es aventurado decir que la película de Ruiz tiene un ingrediente político disuelto en una forma estética, y que además configura la sensibilidad del director para reflexionar a través de imágenes y sonidos sobre cómo vemos el mundo y cómo nos lo contamos.

Concluyo: la historia política y cultural de Chile se puede reconocer en la crítica de las formas de transmitir mensajes a un público amplio, quizá demasiado pasivo, pero nunca destinado a desaparecer. Ruiz se cuelga del cable que sostiene el aparato melodramático y lo lleva a un sitio crítico, para sacudir al espectador de televisión, pero también para interpelar al consumidor de imágenes cinematográficas. La película es ejemplar para recordar cómo el cine es un acto artístico colectivo y, en este caso, un eco comprometido con la voz de un tiempo-actual en Latinoamérica. ●

**Carlos Rgó** (Ciudad de México, 1984). Estudiante de maestría en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Ha colaborado para el área editorial en el Festival Internacional de Cine UNAM y para diferentes medios digitales como *F.I.L.M.E Magazine*, *Butaca Ancha* y *Correspondencias*.

# *La compañía que guardas*: memoria frente al mar

Magaly Olivera

CATEGORÍA EXALUMNOS Y PÚBLICO EN GENERAL

*La compañía que guardas*  
Dirección: Diego Gutiérrez  
México-Países Bajos, 2017

*La ausencia es uno de los grandes temas de la vida*

ARNOLDO KRAUS

Ante el fallecimiento de un familiar cercano, una nueva forma del paso del tiempo suele apropiarse de las casas. Se trata de una pausa que resignifica el pasado, reconstruye la memoria y demanda momentos para recordar y comprender la ausencia. Esta calma invadida de nostalgia es una constante en *La compañía que guardas* del director mexicano Diego Gutiérrez (1966). El documental de ochenta y seis minutos es un entrañable recorrido por el pasado y el presente del cineasta y cuatro amigos suyos luego de la muerte de su padre.

El motivo del viaje que registra la película es evidente desde un inicio: Gutiérrez desea rememorar lo que constituía un hogar en México, su país natal, y el vacío que la pérdida de su padre implica parece ser la motivación necesaria. Con esto en mente, decide vivir una semana en casa de sus amigos cercanos, quienes contribuyen con sus historias cotidianas para trazar un retrato completo de la vida tranquila y a ratos bohemia de este grupo.

*La compañía que guardas* no propone un mensaje explícito ni es impositiva en sus métodos para abordar los temas que la componen. Con una cámara en mano que transmite el movimiento natural del cuerpo del director, al estilo del cine directo, y con un trabajo sonoro que se compone de pocas canciones y recitales de los

mismos protagonistas, la sensación de melancolía por el paso del tiempo y sus transiciones es un efecto natural de la serie de secuencias presentadas en el documental, y no una guía sensacionalista dictada por recursos formales —lo cual suele ocurrir en diversos filmes (algunas veces más comerciales), determinando las reacciones del público—. Comedores vacíos y con platos sucios, camas destendidas, ollas donde se preparan alimentos, besos de buenas noches y tazas de café de diversos colores y formas son algunos elementos que develan la calidez de un hogar habitado y en constante movimiento. Quizá se trata de un intento por retener la presencia que para el director se escapa: la del padre en casa. En su artículo “Las nubes”, Azorín dice: “Sí; vivir es ver pasar; ver pasar allá en lo alto las nubes. Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver todo un retorno, perdurable, retorno eterno, ver volver todo —angustias, alegrías, esperanzas—, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables.” En el interior de las casas que la película de Gutiérrez muestra, podemos ver pasar, es decir, volver a vivir. El resultado es una forma del recuerdo que se cuela discretamente en la mente; son los abuelos, los padres, las habitaciones, los manteles y las muestras de amor que cada espectador ha experimentado en su propio andar.

No es la primera vez que el hogar y la muerte sirven como ejes temáticos para una película del director. Ya en *Partes de una familia* (2012) y en *Huellas* (2014), la inquietud por explorar las relaciones personales y los ecos de la ausencia en una casa se manifestaban. En la primera, mediante el desgaste en la relación de



sus padres, y en la segunda a través de la defunción de un desconocido cuya personalidad sólo se descubre en los curiosos objetos que conformaron su hogar. De nuevo, la persistencia del recuerdo parece implicar la continuidad de la vida.

La premisa tiene sentido incluso desde una perspectiva lingüística. Nombrar es hacer existir. Por eso, cuando Diego Gutiérrez le pide a uno de sus amigos que cuente cómo se conocieron, reivindica la importancia del diálogo como resistencia al olvido. Lo mismo ocurre cuando se reproducen los videos del padre leyendo su autobiografía. Narrar, repetir y profundizar en las historias del pasado disminuye las heridas, las reconstruye mediante el discurso y su potencial para perdurar. No obstante, aunque las conversaciones son vitales en *La compañía que guardas*, también lo son sus contrapartes:

los instantes de tranquilidad y silencio que acompañan el diálogo, los cuales suelen centrarse en la mirada de los personajes que son filmados en primer plano, y que complementan la naturalidad con que el recuerdo recorre sus vías para convertirse en palabra.

*La compañía que guardas* es el retorno de Diego Gutiérrez a los espacios donde fue feliz, pero también es un recordatorio del anhelo que podemos sentir por recuperar a un ser querido mediante nuestros actos y pensamientos. Se trata de resignificar la muerte mediante nuevas palabras y silencios, mediante cosas, amores, recuerdos. Es una celebración de la amistad y la familia como expresiones de la memoria y la identidad, y es intercambiar los dolores y alegrías en común, quizá frente al mar o frente a un librero, de tal forma que, aunque el dolor no se cure, al menos se pueda compartir. 📌

**Magaly Olvera** (Ciudad de México, 1991) es editora de *Ambulante Gira de Documentales*. Estudió la licenciatura en Letras Iberoamericanas en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ha publicado en medios como *Tierra Adentro*, *Código*, *Pijamasurf* y *Mula Blanca*, y fue la editora de la sección Letras en la página web de *La ciudad de Frente*. Actualmente escribe una columna bimestral sobre cine en *Mi Valedor*.

