



EL MONSTRUO

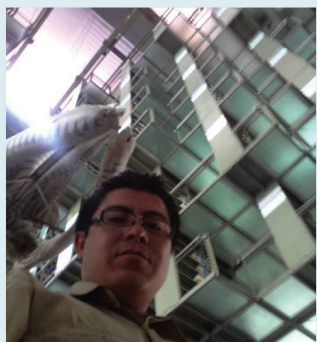
Y

OTRAS MARIPOSAS

Hiram Barrios



Naveluz



Hiram Barrios

Ciudad de México, 1983. Terrorista literario de cafetería. Aficionado al ajedrez, al jazz y a los libros viejos. Cursó la carrera de letras en la UNAM e hizo estudios de posgrado en la UAM. Se especializa en autores olvidados y en tendencias heterodoxas o experimentales. Es amante de la escritura aforística. Ha traducido del italiano poemas de Edoardo Sanguineti, Roberto Roversi, Bartolo Cattafi y preparó la antología *Voces paranoicas* (Cuadrivio, 2013) de Eros Alesi. Textos suyos han aparecido en revistas y medios impresos de circulación nacional y en las revistas *La larva* (Colombia), *Letralia* (Venezuela) y *El coloquio de los perros* (España). Fue incluido en la antología de poesía independiente *40 Barcos de guerra* (2010). Prepara un libro de cuentos, un par de antologías y una selección de ensayos. Es profesor en el Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Naucalpan.

Colección Centauro



EL MONSTRUO
Y OTRAS MARIPOSAS
HIRAM BARRIOS



NAVELUZ

Benjamín Barajas

Director de la colección

Édgar Mena

Editor

Miguel Ángel Muñoz Ramírez

Diseño

Isaac Hernández Hernández

Director de arte y diseño de portada

Gabriel Trejo Pérez

Coordinador de proyectos editoriales

Primera edición, 2013

No puede reproducirse, almacenarse en un sistema de recuperación, o transmitirse en forma alguna por medio de cualquier procedimiento, sea este, mecánico, electrónico, de fotocopia, grabación, o cualquier otro, sin el previo permiso del autor o coordinador editorial.

Derechos reservados © 2013

respecto de la primera edición de *El monstruo y otras mariposas* por Hiram Barrios.

NaveLuz

Departamento de comunicación de CCH Naucalpan

Calzada de los Remedios 10, Colonia Los Remedios,

Naucalpan, México, CP. 53400

*Para Gabriela Zavala,
en cumplimiento de una promesa.*



[Notas para un prólogo perfecto]

“Los prólogos perfectos—escribe Raúl Aceves— hacen innecesario leer el resto del libro”. El arte de prologar es un don escaso; la perfección, utópica la mayoría de las veces. El prefacio, la presentación, el introito o el exordio no son empresas menores, ni la escuela del crítico como se ha dicho con frecuencia. Son un complejo ejercicio intelectual que demanda maestría en la escritura, una sólida cultura y un amplio criterio. Pocos son los nombres que en la actualidad rozan el dominio en este arte: Jerome Rothenberg, en las letras inglesas; Gino Ruozzi, en las italianas; Paul Bénichou en las francesas o Eugenio Trillas en nuestro idioma (acaso Juan Villoro sea uno de los más prometedores entre los nuestros).

Los comentarios literarios son como los adjetivos: cuando no dan vida, matan. Preparar un prefacio quizá exija mayor rigurosidad que un artículo académico o un ensayo de creación. Hay libros memorables por el prólogo y no son pocas las casas editoriales que deben su fama a los estudios, notas o presentaciones que anteceden a la obra. La naturaleza del prólogo (y, por metonimia, de aquello que involucre instancias prefaciales) es casi siempre instructiva. Su objetivo parece claro: presentar una obra a determinado público lector. Por ello se pretende describirla, explicarla antes que debatirla o cuestionarla. Por supuesto, la regla tiene sus excepciones. Acaso los mejores prólogos son aquellos que buscan justipreciar la obra antes que simplemente “presentarla”. Me refiero a aquellos prólogos rebeldes, de naturaleza ensayística.

Infortunadamente, predomina en nuestras letras otro tipo de prólogo, de naturaleza informativa, generalizador o simplemente premonitorio que es casi siempre prescindido.

ble. Culpa de ello se debe no tanto a las exigencias —y limitaciones— del formato de presentación, sino a la falta de pericia o de ingenio en los encargados de realizarlo. Estoy seguro que estudiar la tradición de nuestras instancias prefaciales —los *Umbrales* de la obra, para decirlo con Genette— alumbraría algunos tejemanejes de la crítica, porque apuntala hacia problemas de mucha actualidad que giran siempre en torno a cuestiones netamente literarias.

¿Pero qué distingue a ese prólogo que he llamado “ensayístico” frente al tradicional? ¿No son ambas formas particulares de acercarse al texto? Acaso no pueda responder a plenitud estas preguntas pero me arriesgaré a esbozar una respuesta. El prefacio tradicional es una introducción: el sujeto de análisis es el texto mismo. En el prólogo ensayístico no siempre ocurre esto. Éste es una conclusión: busca dialogar, unas veces con la obra, otras más con el autor, con su contexto, o con las interpretaciones que la han situado en un lugar específico, pero en todo caso el sujeto de análisis es el escritor mismo. “¿Qué hay en la obra” no es la pregunta fundamental, sino “¿Quién soy yo ante la obra?”. Intuyo que sólo al partir de este punto se puede formular un prólogo certero.

El prefacio se sitúa un paso atrás de la obra, el ensayo uno adelante. El primero, introduce; el segundo, concluye. Pero es tan sólo la conclusión de la voz que enuncia y, por tanto, fragmentaria, relativa, parcial. La conclusión del discurso ensayístico, para que funcione como tal, deben ser inconclusa. El ensayo puede desprenderse de la obra al arbitrio. No importa qué tanto se aleje, mientras haya un nexo que legitime esa distancia. Al prólogo tradicional no se le permite esta libertad de vuelo.

Al hablar de “prólogo” o “prefacio” como sinónimos parece que incurro en un error de apreciación o, por lo menos, en una confusión en la nomenclatura. No ignoro las características que, teóricamente, las distinguen, pero al agruparlas como “instancias prefaciales” intento resaltar las

similitudes que, en la práctica, las emparentan. Y se emparentan también con eso que he llamado “ensayo” porque son una especie de escritura al margen, una escritura que describe, explica, cuestiona, analiza o interpreta.

Los caminos tomados —los márgenes trazados— pueden ser tan variados como contradictorios. Los alcances de esta escritura dependen de las posibilidades expresivas, intelectivas y argumentativas de quien las enuncia. Escribir al margen, ya en el ensayo, ya en un prólogo, ya en un artículo o en tratado, es tender *puentes* con la obra. Toda forma de escritura al margen es una suerte de *pontificado*. Quizá por ello los “prólogos perfectos” canonizan, se vuelven la pila bautismal de la que nace un nombre.

[José Vasconcelos, un poeta desconocido]

I

Hombre inculto, atrevido y sagaz, Vasconcelos es por mucho un excelente ejemplo de nuestro folclor poético. Arrabalero, maestro de su jerga y dueño de un ingenio muy cercano al albur —replicante entre payador o *MC* callejero— sin duda es uno de los mejores humoristas de nuestras letras y merece por ello una pequeña nota contra el olvido. Me refiero, por supuesto, al otro José Vasconcelos: “el Negrito Poeta”.

Hijo de esclavos africanos traídos del Congo, José Vasconcelos nació en Almolonga, Puebla, posiblemente durante los años del virreinato de Don Juan de Acuña y Bejarano. Analfabeta y sin estudios de ningún tipo, el negrito poeta logró cautivar a propios y extraños con sus improvisaciones líricas que ya muchos escritores de oficio hubiesen querido componer. Acaso sin parangón en el siglo XVIII, sus composiciones gozaron de fama y en poco tiempo engrosaron las fuentes del dominio público. Asentados en la memoria popular, los poemas de Vasconcelos perduraron de boca en boca y no le faltaron atribuciones erróneas o anacronismos deliberados.

En *El Periquillo Sarniento* Fernández de Lizardi describe a Vasconcelos como un hombre “vulgar”, un “tuerto” que vive de los obsequios que recibe a cambio de algunos versos. Si no había quien quisiera una copla, optaba entonces por fabricar flores artificiales o cajitas de tejamanil. *El pensador* se pregunta, y no sin razón: “Con que si en medio de las tinieblas de tanta ignorancia prorrumpía en semejantes y prontas agudezas en verso, ¿qué no hubiese hecho si

hubiera logrado la instrucción de sabio?”. El Negrito Poeta es un personaje picaresco que quiere medrar con su chispa o, por lo menos, obtener con ella el pan de cada día y por eso le sirve a Lizardi para denunciar los vicios del mundo colonial: su novela se interesa en aquellas lacras que produce una sociedad que considera corrupta. Fue una casualidad muy afortunada que *El pensador* pudiera saber de este personaje, aun cuando su mirada sea una tanto despectiva.

Entre 1856 y 1872 comienza el rescate a manos de Simón Blanquel, primer redactor de los versos del negrito. Venegas Arroyo, al finalizar el siglo XIX, imprimió algunos de sus poemas y hacia 1912 Nicolás de León presenta *El negrito poeta mexicano y sus populares versos*. Pocos ejemplares de estos se publicaron y es difícil encontrar los títulos en las principales bibliotecas, públicas o privadas, del país. Se deben a Eduardo Luis Feher y a José Luis Martínez recopilaciones más accesibles donde el lector puede consultarlo hoy en día. El primero recupera y comenta algunas piezas del negrito y el segundo lo incluye en una antología de “poetas humildes” que se inscriben en lo que José Luis Martínez bautizaba como la “zona amorfa del proletariado literario”, una región poblada por escritores sin preparación académica o instrucción literaria, pero no carentes de intuición poética.¹

En 1980, Eduardo Matos Moctezuma cuestionó la existencia de nuestro poeta en el estudio *El negrito poeta mexicano y el dominicano. ¿Realidad o fantasía?* El antropólogo compara a Vasconcelos con Meso Mónica, un poeta dominicano que, al igual que aquél, fuese un hombre de color que improvisaba versos en ese país por fechas similares a las del negrito mexicano. Matos Moctezuma concluye: “no hay datos que vengan a reforzar la presencia del Negrito Poeta mexicano, sino que, por el contrario, los que hay nos hacen

¹ Eduardo Luis Feher, *Humor blanco de un poeta negro*, México, Pesa, 1976; José Luis Martínez, *De poeta y loco...*, México, Los Presentes, 1976.

dudar severamente de su existencia. Por otra parte, es significativa la existencia de Meso Mónica en Santo Domingo”.² Creo, como Raymundo Ramos, que el Pensador Mexicano no pudo falsear los datos concernientes a la existencia del negrito y acaso por ello “resulta francamente infundada la suposición del antropólogo Eduardo Matos Moctezuma sobre la inexistencia del Negrito Poeta”.³

II

El renombre del negrito se debió no sólo a esa intuición, sino también a la rapidez que exhibía para responder a la consonante más complicada. Lo suyo era la copla de pie forzado y no había desafío verbal que no pudiera resolver con destreza. Sus fragmentos se derivan de alguna anécdota, necesaria pero no indispensable para comprender el poema, aunque en muchas ocasiones en ésta reside la gracia de la pieza: la efigie de Santo Domingo, en procesión por la calle, es un buen pretexto para retar al poeta, al que se le pide una cuarteta con el pie “Santo Domingo es un perro”. Al instante, Vasconcelos responde:

En esta opinión no hay yerro,
usted habla desengañado,
pues lo que tiene a su lado
Santo Domingo, es un perro.

Era costumbre solicitarle un pie comprometedor, buscando que cometiera una herejía (el Santo Oficio estaba al tanto de las blasfemias de los merolicos), y ya en alguna ocasión había pisado galeras por involucrar a los poderosos en sus

² Eduardo Matos Moctezuma, *El negrito poeta mexicano y el dominicano. ¿Realidad o fantasía?*, México, Porrúa, 1980 (Sepan Cuantos... 344), pp. 32-33.

³ Raymundo Ramos, “Aunque soy de raza conga”, en *Letras negras en la América española*, México, UNAM-FES Acatlán, 2006, p. 53 y ss.

versos. Sin embargo, eso no espanta al negrito: cierto fraile, sabiendo de su ingenio, lo reta a componer una cuarteta con el pie de “Dios en la punta del cuerno”. El negrito responde:

Con su saber sin segundo
y su poder sempiterno,
bien pudo formar el mundo
Dios en la punta de un cuerno.

Estos ejemplos muestran las capacidades de este poeta excepcional. El mejor *freestyle* del momento se quedaría corto y aun dudo que un buen compositor de bombas yucatecas pueda con semejante prueba. Las respuestas valen tanto por la agudeza como por la celeridad del reflejo poético que da un giro al pie solicitado. Toda antología del negrito poeta debiera contener esas anécdotas, aunque incluso prescindiendo de ellas pervive el sabor de su poesía. Un par de ejemplos:

PIE: *Domine memento mei.*
RÉPLICA: Digo cuando estoy bebiendo,
a mis tripas encomiendo
este licor de mamey.

PIE: *Al picado ¿qué le queda?*
RÉPLICA: Tú bien sabes la respuesta;
repetirla poco cuesta:
desquitarse como pueda.

Cuando se tiene oído la rima se encuentra hasta en el latín. Al poeta le son necesarios los retos y sólo en la presteza se demuestra la maestría. El “picado” que trate de desquitarse, el negrito ya ha sancionado con un tono decisivo.

Se trata también de un humorista cuya estrategia de ataque radica en la sátira, de la que fueron víctimas, entre otros, los virreyes Casafuerte o el conde de Revillagigedo,

Juan Francisco de Güemes y Horcasitas. En más de un poema, la censura y el acento admonitorio no le fueron ajenos al criticar abiertamente a los poderosos. El humorista, voluntario o no, busca desenmascarar y los versos del negrito lo consiguen pues fueron incentivo para mudar de conducta entre los señalados. Cuentan que Casafuerte regalo un lujoso transporte personal, tras escuchar que

[...] sobre ejes de oro gira,
es el carro de la muerte
que te conduce a la pira.

José Vasconcelos murió hacia 1770. Fue más que un juglar nato: en los fragmentos que se conservan se advierte un poeta completo, incluso en las carencias que podrían señalarse en sus versos o en su rima. Es un poeta en toda la extensión de la palabra, uno del anonimato, como muchos seguramente han existido, que estructura su creación en el instante, sin mediación entre el acto poético y su fijación, sea escrita o por otro medio. La tradición oral alimenta su quehacer y en ésta encuentra su distintivo.

La lectura de este singular vate recuerda que hay buena cantidad de manifestaciones poéticas que sobrepasan las limitantes de la hoja de papel. La poesía, decía Lautréamont, debe ser hecha por todos y habría que seguir el consejo aunque los resultados no sean afortunados (sin un mínimo de «literariedad»), el ejercicio creativo es una aventura que siempre será gratificante, pues, al fin y al cabo —y aquí le pido ayuda al negrito—, *De músico, poeta y loco...*

EL NEGRITO POETA: Acaba el verso, animal;
di, para que sea cabal,
todos tenemos un poco.

[Mitad dios y mitad perro]
(Carlos Díaz Dufoo II)

Si en algo coinciden la vida y la obra de Carlos Díaz Dufoo II es en la brevedad. Ambas fueron chispazo, fugacidad, condensación: Díaz Dufoo II se suicidó a los 43 años; su legado conocido, parco como su vida, no rebasa las doscientas cuartillas. Lo más significativo, quizá, el ensayo sobre lo cursi en el único número de la revista *La Nave* (1916); un “Diálogo” entre Cristo y el Diablo, en *México Moderno* (1920); dos farsas (1928 y 1931), en *Contemporáneos*, y la compilación de supuestos *Epigramas* publicada en París en 1927. A decir de Julio Torri, es uno de “los escritores malogrados” que junto a Couto, Gómez Robledo o Jesús T. Acevedo, “nos dejaron una breve producción pero de sorprendente calidad”. Pese a ser una escritura diferente, marginal, los *Epigramas* han tenido mejor suerte que la mayoría de obras de los escritores “malogrados” que menciona Torri: en 1967, el Instituto Nacional de Bellas Artes los rescató con el título de *Epigramas y otros escritos* y en 1981 Serge Zaitzeff hizo lo mismo en las *Obras* que editó para el Fondo de Cultura Económica. Hay ediciones más recientes: en 2008, de la editorial Tumbona, con prólogo de Heriberto Yépez y epílogo de Christopher Domínguez y en 2009, en la colección de Material de Lectura de la UNAM, con nota introductoria de Beatriz Espejo.

Su único libro, *Epigramas*, despliega una escritura no tan fácil de asir. Tan sólo la clasificación genérica puede suscitar suspicacias. Los mismos fragmentos están incluidos (o mencionadas) en antologías de “ensayo breve”, “cuento”, “poema en prosa”, “microrrelato” o “aforismo”. Así sucede en las respectivas compilaciones de José Luis Martínez, Christopher Domínguez Michael, Luis Ignacio Helguera o Javier Perucho. Los supuestos “epigramas” pueden

clasificarse en distintos grupos. Surge la confusión en las composiciones más breves. Según los criterios que se elijan, pueden ser minificciones:

En su trágica
d e s e s p e r a c i ó n
a r r a n c a b a ,
brutalmente, los pelos
de su peluca.

Gastó largos años
para hacerse un estilo.
Cuando lo tuvo, nada
tuvo que decir con él.

Después de triunfar
en todo y de ganar
cien coronas de
laurel, advirtió, con
sorpresa, que no tenía
una cabeza de donde
colgarlas.

Poemas en prosa:

Un camino infinito
que hemos recorrido
eternamente. Al
caminar, con ritmo
invariable, vuelven, en
sucesión innecesaria,
las mismas ideas, los
mismos paisajes, las
mismas tragedias.
Automáticamente,
los mismos problemas
se resuelven de la
misma manera. En un

memento, mil veces
repetido, renace una
vieja sorpresa que
conduce a una vieja
desilusión. La carne es
de piedra y el hombre
se acerca a Dios. —
Nunca estaremos en
un nuevo río.

O aforismos:

La incoherencia
sólo es un defecto
para los espíritus
que no saben saltar.
Naturalmente, sólo
pueden practicarla los
espíritus que saben
saltar.

Larga agonía de un
mal augurio.

Excusa de la vida:
la monotonía del
movimiento.

De los libros valen los
escritos con sangre,
los escritos con bilis y
los escritos con luz.

Las incursiones por los *Epigramas* presuponen un creciente interés por la obra. A Díaz Dufoo II, sin embargo, podría aplicarse aquella frase Villaurrutia dijo sobre Velarde: “es más admirado que leído y más leído que estudiado”.

Díaz Dufoo II pertenece a una tradición disidente. A primera vista sus *Epigramas* pueden parecer proverbios, consejos morales o “frases célebres”, pero se distingue de aquéllas por el pesimismo y el desencanto:

Inmortalidad:
Sin apetitos, sin
deseos, sin dudas, sin
esperanzas, sin amor y
sin odio, tirando a un
lado del camino, mira
pasar, eternamente,
las horas vacías.

Díaz Dufoo II evita toda moraleja: su escritura es una provocación, a veces un desconcierto o incluso un absurdo: desordena, descalifica, ridiculiza. En una palabra, trastorna:

Hubiese dado
cualquier cosa por una
creencia elemental,
por una afirmación
biológica, por un
pequeño refugio,
animal y seguro.

El pesimismo de Díaz Dufoo puede rastrearse en la filosofía de Schopenhauer y de Nietzsche, en el ensayo de Jonathan Swift y de Charles Lamb, en el teatro de Oscar Panizza, en la prosa de Jean Lorrain y Marcel Schwob, en las sentencias de Oscar Wilde y en las imágenes de poetas simbolistas como Éphraïm Mikaël o Albert Samain. No es sencillo establecer las influencias precisas de las que abreva *Epigramas* pero una lectura comparativa con los ya señalados mostrará una serie de afinidades y, por supuesto, de diferencias. En los *Epigramas*, el yo enunciador se observa con autoironía, se condena y se aleja de la magnanimidad

sin abandonarla del todo: “El alma, animal doméstico, mitad dios y mitad perro.”

Mitad dios, mitad perro, Díaz Dufoo II es el testimonio de una voz que habita en un espacio claroscuro entre la iluminación y la caída. No es el yo ensalzado del poeta modernista, sino un yo que reflexiona también en sus vilezas. Un yo, por tanto, más humanizado. (Hay en ese sentimiento de desencanto y aparente derrotismo un vínculo con los principales aforistas del siglo XX: Karl Krauss, Stanislaw Lec y E. M. Cioran).

Díaz Dufoo II fue un esteta. “Los géneros que abarcó —apunta Marco Antonio Campos— fueron utilizados para la explosión y la confrontación de las ideas personales”. Poco le hubiera preocupado no ser entendido porque escribía para unos cuantos. Como en las *Memorias póstumas de Blas Cubas*, quizá solo aspiraba a una decena de lectores. Una vida breve y una obra aún más lacónica, no son sinónimo de pequeñez. La profundidad que alcanza el epigrama demuestra que se puede decir más en una docena de palabras que en un tratado extenso. Se trata entonces de cuidar las palabras. De decirlo con la mayor economía verbal posible. Se trata de ser breve. Su obra, por eso mismo, se parece a su vida: ambas fueron un chispazo de luz en la penumbra, una apología a la fugacidad y una condensación de la experiencia.

[El grupo sin número y sin nombre]

En la primera quincena de mayo de 1929 aparece, en Guadalajara, una hoja tabloide dirigida por Alfonso Gutiérrez Hermosillo: *Bandera de Provincias. Quincenal de Cultura*. El origen de la misma se explica en la editorial, titulada “Santo y seña”: “Tenemos el ejemplo de todas las juventudes. Dentro y fuera. Se agrupan los franceses, los españoles. Aun los arenales —mudos— agrupados oyen el mar. O la laguna. Sólo nosotros estamos dispersos todavía”. La revista es un llamado a la unión que busca integrar a la provincia y a los autores jóvenes al quehacer literario del momento. El interés por formar parte de un espíritu de renovación continental orienta el discurso de apertura y perfila los objetivos centrales presentados en lo que bien podría llamarse un plan de acción. En “Santo y seña”, Antonio Gutiérrez Hermosillo recalca las directrices de la publicación: “difusión del pensamiento propio y ajeno (...) ¡Muera la dispersión!”, al mismo tiempo, invita a la “búsqueda de nuevos valores” y expone un deseo a realizarse con el “esfuerzo” de los integrantes y que no les fue concedido: una editorial.

El grupo sin número y sin nombre, responsable de la revista, lanza en ese número un manifiesto firmado por Agustín Yáñez, Esteban A. Cueva, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, José G. Cardona Vera y Emmanuel Palacios. Tanto la tematización de los elementos nacionales (ilustra la primera página una composición provinciana de Gabriel Fernández Ledesma), como el deseo de trabajar en conjunto (además de los nombrados, la primera página da cuenta de nuevos integrantes, artistas, jurisperitos y ciudadanos como un

logro obtenido) motivan algunos puntos abordados, como la universalización de la provincia o, mejor dicho, la incorporación de éstas al anhelo generalizado de modernidad artística, la fugacidad como oposición a la grandeza y el compromiso del escritor frente a los problemas éticos y estéticos. Los integrantes expresan su deseo fervoroso por formar parte de la actualidad literaria: “Saludamos a todos. Nos universalizamos”. Su interés está situado en el presente; quieren ser partícipes en el ejercicio de innovación que propone la vanguardia. El grupo declara su lugar, su origen pero enfatiza su naturaleza nómada: “Grupo sin número y sin nombre. Sin residencia oficial. Ha nacido en Jalisco, pero bien puede morir en cualquier parte”. Alentados, quizá, por un desinterés sobre el devenir, se postulan ajenos a todo lo que suponga una proyección, su ocupación es el momento coyuntural: “El arte por el arte es lo más inactual”. La revolución no puede ser sencillamente literaria: “Conocemos la honda lucha. La reconocemos. Vivimos humo y dolor. Son nuestro ambiente. De tal modo raso que de continuo nos aprieta. Así, es verdaderamente imposible no hacerle caso”.

La insistencia en el “dolor” es una singularidad que caracteriza el estado emotivo del discurso: impulsados por el deseo de acción, como un aliciente contra ese malestar, el grupo revoluciona el entender artístico en Jalisco al tomar simbólicamente un centro de reunión para llevar su propuesta a un público más extenso. En la primera hoja tabloide, una sección titulada “El Estado de Jalisco. Cosas y personas” informa sobre “la salida del grupo sin número y sin nombre a la plaza pública y sus recientes adhesiones [...]”, con lo que se puede inferir la búsqueda de adeptos aprovechando la concurrencia del lugar determinado, en este caso, la plaza. Aunque fueron los estridentistas quienes pusieran en práctica la apropiación simbólica de un espacio público por medio de la hoja volante *Actual*, en ambos casos se trata de gesto inusual para su tiempo. En Jalisco la plaza es tomada simbólicamente y el grupo subvierte sus ideas en

ese espacio “para resignificarlo con sus propuestas literarias e insertarlas en la dimensión colectiva como protagonista de la cotidianidad de la vida ciudadana”, como señala Araceli Barbosa con respecto a los estridentistas en la capital.⁴

Coherente con el carácter efímero que promueven, e incluso con ese paradójico nombre que los bautiza, el manifiesto del grupo contiene un programa sin programa: “Amplio y corto programa —el de cada uno— sin escuela. Ancho el espíritu, el entendimiento, la comprensión”. La libertad guiada por la búsqueda de nuevos valores estéticos parece ser la única condición para formar parte de la nómina de integrantes.

El grupo pretende la unificación de los centros culturales que han permanecido en una suerte de anonimato debido a la marginación o la exclusión del foco artístico capitalino y, por ende, de la creación novedosa y la composición de vanguardia del primer mundo.

Tras la Revolución y con las transformaciones políticas y sociales de atrajo ésta, se crea un ambiente propicio para el surgimiento de publicaciones que buscan la anexión de las provincias en el proyecto de modernidad del país. En la década de los veinte las revistas literarias fueron los principales órganos de difusión e intercambio de propuestas estéticas entre los distintos grupos vanguardistas y el público receptor. Las pretensiones de la mayoría eran la anexión de lo nacional a la “nueva sensibilidad”, a la “nueva época” y el encuentro con las expresiones artísticas de distintas latitudes. Salvo las extraviadas *Irradiador* u *Horizonte*, México no fue prolífico en la producción de revistas de ruptura: la mayoría buscaba la modernización artística, cultural e incluso científica continuando una línea editorial heredada del siglo XIX. Abundan las publicaciones que ejemplifican el caso: *La Falange*, primera en dar noticia del modernismo

⁴ Cf., Araceli Barbosa, “Estridentexto”, en *Revistas culturales latinoamericanas (1920-1960)*, Lydia Elizalde (coord.), México, CONACULTA, 2008, p. 48.

brasileño; *El Maestro*, de contenido social y revolucionario, identificada con el grupo “Clarté” de Francia; *Monterrey*, editada en Río de Janeiro bajo la responsabilidad de Alfonso Reyes; incluso *Contemporáneos* es una publicación comprometida con el proceso de modernización, desprovista de un carácter agresivo o de un sentido de ruptura.

El manifiesto del grupo participa en ese mismo deseo. La disputa es contra la centralización de la cultura y la ausencia de espacios para proyectar a los autores que no pertenecen a la urbe. La obstaculización de la difusión de la cultura y el anquilosamiento artístico de la provincia son los escollos contra los que *Bandera de Provincias* se erige.

A más de ochenta años del manifiesto, las diferentes regiones geográficas aún no gozan completamente la proyección que ofrece el centro. Pero la situación ahora, afortunadamente, es distinta. Quizá habría que agradecer al “Grupo sin número y sin nombre” por las primeras acciones que facilitaron la inscripción de las provincias en la construcción del acontecer literario nacional.

[Golwarz: un renacentista contemporáneo]

Para Omar Hahnemann

Sergio Golwarz es uno de los pocos pensadores que podría ostentar el título de “renacentista contemporáneo”. Escritor, músico e inventor: visitó los géneros literarios del cuento, la novela, el teatro y el aforismo e incursionó en la crítica del arte, así como en la reflexión filosófica; destacó como violinista desde temprana edad y algunos de sus discos obtuvieron difusión, y no poco renombre, en todo el continente; realizó estudios de acústica y preconizó innovaciones importantes sobre el uso y colocación de micrófonos para las transmisiones de grandes conjuntos musicales.

Nació en Ginebra en 1906, vivió su infancia y su juventud en Argentina, escenario de algunos de sus cuentos, y viajó por todo el mundo hasta establecerse en México, donde ejerció el periodismo, la creación literaria y la interpretación musical. A los 18 años presentó, en Buenos Aires, su primer libro, *Una filosofía de lo bello* (ensayo, 1924), pero pasarán algunas décadas antes de sus siguientes títulos. El grueso de su obra literaria y musical se dio a conocer en México. Algunos de sus libros son: *El sombrero del hombre feliz* (cuentos y aforismos, 1956), *Entrada prohibida* (novela, 1959), *Una comedia para maridos* (teatro, 1959), *La máscara de la risa* (ensayo, 1963), *Cuentos para idiotas* (1967, con una segunda edición en 1969) e *Infundios ejemplares* (cuento corto, 1969). Colaboró en las páginas de periódicos como *El Heraldo de México* y *Novedades*, y de este último recopiló algunos de sus textos para formar *126 ensayos de bolsillo* y *126 gotas tóxicas* (1961), en el que vincula el ensayo

y el aforismo. Acaso sea éste uno de sus trabajos literarios más interesantes.

Sergio Golwarz fue ante todo un humorista. Las estrategias discursivas que puso en práctica discurren entre la ironía, el sarcasmo y el chiste. Golwarz se caracterizó por su anti-solemnidad: “Me sorprende a veces comprobar que existen todavía gentes que escriben en serio; y me sorprende, porque ya casi nadie lee en serio (*sic*)”. Enemigo de la erudición y del intelectualismo, debía ser anti-borgesiano y detractor de Cortázar, como expone en su novela *Controversia. Testimonio de una discusión* (1967), en la que se mofa de la escritura de ambos. La obra de Jorge Ibarguengoitia es en parte deudora de este humorista: baste comparar el cuento “Las que prometen” (1956), de Sergio Golwarz, con “La mujer que no” (1967), de su sucesor, para encontrar afinidades y diferencias.

Junto al humor como estrategia discursiva, la brevedad es una de las particularidades más notorias de este autor. Heredero de Julio Torri, simpatizante de Arreola y condiscípulo de Monterroso, sus narraciones y ensayos muestran una evolución encaminada hacia la concisión. Sus primeros cuentos de 1956, publicados en *El sombrero del hombre feliz*, son algo extensos pero ya en éste presenta una sección de aforismo que son la síntesis de algunas narraciones ahí mismo incluidas. La idea se repetirá en *126 ensayos de bolsillo y 126 gotas tóxicas*: cada texto concluye con una sentencia que engloba y remata lo que es sometido al análisis. Se trata, por decirlo de alguna forma, de “ensayos con estrambote”. En *Infundios ejemplares*, su último libro de 1969, hace explícito su deseo de sincretismo:

El valor del relato, ya sea novela o cuento, no reside en la descripción o en la retórica —casi siempre una triste sofística—, sino en

el ingenio puro y la fantasía. La única dimensión literaria válida es la artística, y si el escritor tiene la valentía de sacrificar el ropaje de su obra —su propia vanidad—, toda narración podrá ser siempre reducida a su auténtico tamaño. He aquí, pues, estos infundios desnudos, sin adornos. En este caso, como una acrobacia demostrativa del valor estético de la síntesis, de lo más extenso a lo más breve; de lo peor a lo mejor. Infundios ejemplares, porque predicán en el ejemplo de la mayor virtud literaria: la brevedad.

Para Golwarz, lo importante es la fantasía (la historia), por eso la depuración retórica y la supresión de lo que llama el “ropaje de la obra”. Sin dichos adornos el relato podrá resumirse a su mínima expresión, y en *Infundios ejemplares* pondrá en práctica eso que llama el “valor estético de la síntesis”: cada cuento es más breve que el precedente y el último del libro acaso sea el más diminuto en nuestras letras: sólo contiene la palabra “Dios” en el título. Pero si la brevedad es, según sus palabras, la mayor virtud literaria, son entonces los aforismos los que mejor ejemplifican de su trabajo literario.

Golwarz, como hiciera Gesualdo Bufalino o José Saramago, inició su carrera literaria siendo ya un hombre maduro. Aunque desde joven mostró cualidades de escritor, fue hasta pasados los cincuenta años cuando se dedicó de lleno a las letras. Es por eso un exponente más de lo que se ha llamado “literatura de viejos” y cuya tradición acaso comience en Whitman. Quizá su trabajo musical sea más recordado que sus letras: en su juventud obtuvo por concurso los car-

gos de Violín Principal y Violín Concertino de la Orquesta de Cámara y de la Orquesta Sinfónica, patrocinadas por la Asociación del Profesorado Orquestal de Buenos Aires y, en las décadas de los cincuenta y los sesenta, grabó varios LP's para la disquera mexicana Musart y para las firmas Orfeón y Columbia. Algunos de ellos son: *Un violín con alma*, *Violín gitano*, *Recital*, *Bailando Csardas*, *Recordando Viena* o *Puro gitano*.

Ignoro la fecha en la que abandonó este mundo (de seguir vivo tendría 106 años, algo poco probable). En 1998, la disquera Orfeón reeditó *Folklore gitano* pero no hay datos para suponer que siguiera con vida en esas fechas. Músico, escritor, filósofo, ingeniero en audio y acústica, Sergio Golwarz, infortunadamente, no es un pensador cuya obra haya sido valorada con justeza. Sirvan estas líneas contra el olvido.

Antología mínima de aforismos de Sergio Golwarz*

- 1.- Cuando escribo en serio me da risa, igual que a los lectores.
- 2.- Vivir es un placer tan intenso que produce la muerte.
- 3.- ¡Con qué facilidad las mujeres cambian un gran amor por un pequeño matrimonio!
- 4.- Apenas un literato despierta nuestra admiración, comenzamos a robarle ideas.
- 5.- Hay mujeres que suspiran por un vestido nuevo para ponérselo, y otras, para quitárselo.
- 6.- El verdadero héroe de algunas obras literarias es el lector que las aguanta.
- 7.- Todos escribimos buscando la aprobación de dos o tres admirables talentos, que no nos leen ni por casualidad.
- 8.- No lo leo porque desconfío de su talento. Tiene demasiados admiradores.
- 9.- El hombre siempre está dispuesto a admirar lo que no entiende.
- 10.- A cierta edad se descubre la poesía, más tarde se siente la poesía, y, por fin, se asombra uno de que exista la poesía.

- 11.- La mayor parte de las mujeres no hacen caso de sus maridos, pero algunas sí: caso omiso.
- 12.- No te angusties cuando ocurra algo malo, desespera cuando te pase algo bueno, no puede durar mucho.
- 13.- La duda es el único signo de sabiduría humana.
- 14.- Una vez adquirida la experiencia, no queda tiempo para usarla.
- 15.- Todas las grandes ideas fueron plagiadas con anticipación.

***Extraídos de:**

El sombrero del hombre feliz, México, Aguilar, 1956.

126 ensayos de bolsillo y 126 gotas tóxicas, México, Libro Mex Editores, 1961.

[Sobre Julio Camba]

¿Qué cosa extraña es ésta que me ocurre a mí con Julio Camba? Me paso la vida acechando la menor oportunidad para venir a él, llego, y en el acto me siento poseído por una indignación terrible contra todo. Julio Camba es un escritor que me irrita, pero me atrae de un modo irresistible, y cuanto más me doy cuenta de lo que me atrae, a sabiendas de que me irrita, me irrita, naturalmente, muchísimo más todavía.

—¿Por qué me atrae de esta manera?— me pregunto desde hace tiempo. ¿A qué se debe que su prosa me ponga en tal choque de emociones? Lúdicos o irreverentes, sus escritos parten de una poética del humor basada en el sentimiento del contrario que no podía evitar la invitación al acto reflexivo. Quizá por eso su pluma es certera, concisa.

—¿Por qué me irrita un escritor que describo — pensaré Ud.— más con alabanzas que vituperios?

—Fácil —le respondería—: la inestabilidad de sus “artículos” me hace sentir una aberración contra todos los moldes establecidos; me despierta una furia libertaria que me exige lanzar al cesto de basura las clasificaciones académicas que pocas veces sirven para esclarecer lo más elemental del fenómeno literario. De pronto me siento como si quisieran encerrarme, como si una jauría de voces me dijera *cómo* tiene que ser esto o aquello. Todas las comparaciones que se ocurren para definir la clase de atracción que Camba ejerce sobre mí pertenecen por entero al género de lo romántico: la vorágine, el abismo, el pecado...

Y es que el artículo que durante años practicó en las páginas de *España Nueva*, *El imparcial*, *El País*, *La Vanguardia* o *ABC* exacerba las potencialidades del texto breve. Su prosa niega el cinturón de castidad y se pasea (descarada)

entre los géneros hermanos que la circundan. Ensayo lírico, notas sueltas, cuento, minificción (y metafiction) o poesía. Sus textos dan la apariencia de pertenecer de lleno a formas literarias alejadas al periodismo. Baste ver la manera titubeante con que Colección Austral editó algunos de sus títulos: *Sobre casi nada*, serie azul: “novelas y cuentos en general” o *La rana viajera*, serie negra: “viajes y reportajes”, cuando ambos evidencian un apego al género ensayístico y recuerda aquel “yo mismo soy la materia de mi libro” de Montaigne. El segundo título poco tiene que ver con los “viajes” o los “reportajes”, en el sentido más estricto de estos. No en vano Camba aclara que: “Mis artículos de entonces, como los que más tarde escribí desde otras capitales, tenían la pretensión de estudiar experimentalmente el carácter nacional; pero el único sujeto de experimentación que había en ellos era yo mismo”.

(¿Acaso ese “yo mismo”, sin calzadores, sin ceñidores de ningún tipo, fuera clave para un texto que crea al mismo tiempo lo que juzga y lo juzgado?).

—¿Pero a qué se debe —me preguntó hace poco un ensayista— esa suerte de tránsito genérico?

—No lo sé —le dije—, Camba suele introducir personajes a través de diálogos; se inventa un interlocutor para disertar sobre casi todo.

—Unamuno ya lo había hecho con anterioridad. Y, en todo caso, ¿no es esa la fórmula de los diálogos platónicos? ¿Qué tiene eso de innovador?

—No creo que Camba buscara innovar. Los interlocutores más bien son una forma de introducir una especie de detractor para iniciar el diálogo. En la confrontación se halla el desconcierto de sus premisas. Casi siempre hay una paradoja inesperada.

Pero cuando no se inventa un personaje, lanza una pregunta al lector con el fin de involucrarlo en la disputa. ¿Que qué tiene esto de especial? ¿Acaso no es ésa la mejor manera de guiñarle el ojo a quien lo lee? ¿Qué mejor

forma para hacerse en un tiempo presente, no insertando su mundo en el lector, sino haciéndolo partícipe en una comunicación que mira, dice y evalúa?

Si nuestra época ha estado signada por momentos de crisis, Camba es, indudablemente, un escritor que mejor la ha reflejado en sus textos, pero no creo que esto baste a explicar su atractivo, y mi problema sigue en pie: ¿por qué me atrae de tal forma un escritor que me irrita tanto? ¿Dependerá ello tal vez de una aberración mía? ¿Tendré en el fondo de mi conciencia algún complejo de un orden desconocido y necesitaré, quizá, los cuidados profesionales de los discípulos de Freud?

¿Seré yo un caso morboso?

[Desinflar el arte]

A finales de 2008 tres artistas gallegos fundaron un movimiento artístico que bautizaron como “El Hartismo”. Inspirados en el *Stuckism International* de Londres, los postulados de los hartistas podrían resumirse en la repulsa al arte oficial, la exclusión del culto al ego del creador y la democratización del acto artístico para reivindicar, entre otras cosas, el derecho de opinión que la crítica especializada le ha negado al público, pues —afirman— “el arte es de todos”. El manifiesto de esta agrupación (www.hartismo.com) recupera algunas inquietudes vanguardistas; su dialéctica es muy parecida: como a sus ancestros, los mueve el hartazgo hacia ciertas conductas éticas y fijaciones estéticas que pretenden derribar. En uno de los apartados, el manifiesto apunta: “Estamos HARTOS de elitismo, de que el arte sea sólo para unos pocos privilegiados. Queremos que el arte sea devuelto al público, a las calles”. Apropiarse del espacio público para la experiencia artística era, para Breton, el primer paso para romper el cerco del museo —el espacio convencional donde circula el arte que ya los futuristas querían demoler—, asimismo es uno de pilares del situacionismo de Guy Debord o Raoul Vaneigem.

De los ismos de principio de siglo xx a las vertientes conceptuales de los años sesenta —contra los que se erigen—, el hartismo parece que combina algunas de las propuestas y protestas de unos y de otros, sin que por ello el núcleo de sus ideas se disuelva en éstas. En cada postulado hay una reminiscencia a la vanguardia, pero no todo es herencia u homenaje, ni por eso se reduce al pastiche. Existe,

sin embargo, un antecedente que me parece significativo rescatar: el de los otros “hartistas”, los discípulos de Mathias Goeritz que se autonombraron “Los hartos” hace cincuenta años. Los de ayer, como los de hoy, se manifestaron hartos de cierto tipo de expresiones artísticas y es el hartazgo el que los enlaza y les da nombre.

“Los hartos”: una exposición-manifiesto

El 30 de noviembre de 1961, la galería de Antonio Souza en la ciudad de México, consagrada entonces como uno de los nuevos espacios de exhibición, cobijaba la exposición colectiva de “Los hartos”: doce expositores con nombres singulares que hacían gala de un oficio poco artístico, como el “hagricultor”, el “hobrero”, el “hama de casa” o, el más curioso de todos, “have”, una gallina llamada “Inocencia” que dispuso de un corral en la sala de exposición. Personajes tan *sui generis* no podían sino presentar obras del mismo talante: un platillo con comida extravagante, acaso incomedible como la cocina futurista y otro más con “Harta fruta”; una escultura en piedra, inconclusa, que mostraba acaso las anti-formas del proceso de creación como hará después el *process art*; cuatro líneas trazando un cuadro sobre la pared en el que no se mostraba nada, al estilo de Yves Klein, y cuyo título, irónicamente, era el de “Visión expresiva”. Como fondo musical, a cargo de la “hoboísta”, se escuchaba “La harta” en si bemol, una hija del ruidismo quizá como la “Canzone Rumorista” de Russolo y Depero (o con más seguridad como el “Relúmpago” de los poeticistas). Pero lo más significativo en la exposición era el trabajo de “have”: un huevo perfecto que reposaba sobre un cesto de paja. Años antes de Kounellis, la granja ya había sido llevada al museo en territorio mexicano.

¿Postduchampianos, conceptualistas o una muestra de anti-arte? Nada de eso. Los objetos presentados, la parafernalia que los rodea y las intenciones del grupo se leen junto

a las hojas volante que se distribuyeron entre el público al ingresar a la sala: un juego de tres hojas con un manifiesto, una relación de las obras y los expositores, así como una “Advertencia”, son los primeros datos que nos sirven para entender la disputa, que en conjunto no deja de ser un planteamiento conceptual:

Advertencia:

Los hartos rechazan relación alguna con cualquier grupo artístico, incluyendo, desde luego, los neodadaístas que ignoran que DADA es eterno. Los hartos también están hartos de DADA.

La exhibición es entonces una proclama contra *Dadá* y las obras una parodia al *ready-made*, al *objet trouvé*, al reciclaje Merz, al *performance* y demás expresiones derivadas de éste. Las décadas precedentes, sin embargo, no fueron un hervidero de neo-vanguardismos, por lo menos no en nuestro país, signado en las artes por el nacionalismo posrevolucionario: ya desde 1923, con el *Manifiesto* de David A. Siqueiros, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México, donde la mayoría de los muralistas se agruparon, identificaba el arte mexicano con lo indígena y el paisaje rural. Los que no busquen en lo prehispánicos, lo harán en las raíces de lo español. Habría que recordar que hacía 1929 surge el agorismo, movimiento que intentaba abandonar las estéticas extranjeras para interpretar la realidad cotidiana con una literatura progresista y un arte panfletario al servicio de las masas, bajo la protección del presidente en turno, Emilio Portes Gil. En las artes plásticas son años de realismo social, no de trasgresiones o experimentalismo al estilo dadaísta.

La crítica ha situado la inconformidad de los hartos en el viejo continente, sin que eso signifique un apoyo a las estéti-

cas nacionalistas. La verdadera confrontación de estos singulares hartistas —de donde surgirán personalidades como la de José Luis Cuevas, el “hilustrador”, o el Pedro Friedeberg, el “harquitecto”— se encuentra en las formulaciones de Les nouveaux réalistes y, sobre todo, en la avanzada alemana del Grupo Zero, fundado en 1957, que contaba entonces con simpatizantes como Lucio Fontana, Piero Manzoni o Yves Klein y alcanzaba uno de los momentos de mayor actividad y proyección internacional. Tendencias nacidas del informalismo, indagaciones en el arte cinético y lumínico, recurrencia del reciclaje y el ensamblado o el privilegio por las acciones y los *happenings*, son algunas de las vetas que caracterizan al blanco de la disputa de los hartos mexicanos, fastidiados ya de todo aquello que huelga a vanguardismo:

Estamos hartos del *bluff* y de la broma artística, del consciente y el subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos.

Resulta curioso que los hartistas contemporáneos también focalicen su hartazgo sobre las derivaciones vanguardistas. En su manifiesto se declaran “Contra el anti-arte, el conceptualismo, la impostura” y recuerdan que “el propio Duchamp rechazaba la idea de que sus *Ready-made* se tomaran como arte”. Una misma disputa contra estatutos similares no puede sino ser indicio de un problema irresuelto. Los hartos, hace cincuenta años, se levantaban contra la entronización de cierto posvanguardismo en el arte oficial, los hartistas del nuevo milenio no sólo quieren censurar “las nuevas propuestas”, quieren reivindicar el trabajo artístico que consideran auténtico:

[Estamos] HARTOS de que la pintura, el dibujo y la escultura, pese a vivir un momento grandiosos, se ignoren en los salones oficiales de hoy en día.

En determinado momento, señalan estos últimos, una idea “jocosa” de Duchamp “ha llegado a ser el nuevo academismo, el nuevo arte oficial” y contra tal es la querrela de su movimiento.

Si se juntase el contenido de los dos manifiestos, habría más de un punto que podría adjudicarse a ambos. En 1961, los mexicanos se declaraban “hartos de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y la ambición...” y en ese mismo cariz dirán sus sucesores actuales estar “Hartos de que el arte se haya convertido en un espectáculo de feria para millonarios”. Por eso el *slogan* de estos últimos insiste: “El arte es de todos” e intentarán hacerlo más accesible, siguiendo la utopía que Lautréamont planteara para la poesía y que Breton hiciera dogma en el surrealismo.

Los hartos mexicanos también habrían querido abrir un espacio para los estadios de creatividad considerados de poca estima o sin valor artístico, como la locura o la creación infantil. Una de la obras de la exposición, “El iluminado” de la “hobjetivista” Kati Horno, consistía en un retrato a gran escala de un enfermo mental de la Castañeda, asimismo se presentó un “Dibujo hactivado” del “haprendiz” Óscar Asta, de siete años. Contra de la “museificación” de la experiencia artística, no sólo hay que conocer esos estadios, hay que reconocer su aporte en las artes y asignarle un lugar visible. El “hagricultor”, el “hobrero” o el “hama de casa” y sus obras —los platos de comida y “Harta fruta” y la escultura inconclusa— siguieren la posibilidad de encontrar en todo acto cotidiano la potencia de la creación:

Reconocemos la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte. Reconocemos que la obra humana, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista.

Entre hartos y hartistas pareciera que hay más una continuidad que una simple repetición. Sin embargo, también constan diferencias que evitan contemplarlos en un conjunto unitario: mientras los discípulos de Goeritz apelaban por la exploración de las zonas alejadas de los principios artísticos (del trabajo artesanal a las experiencias estéticas cotidianas), los hartistas actuales buscan abrir las puertas del arte a todo aquel que se desempeñe con maestría en él. Estos últimos no buscan la parodia, no hay humor en su movimiento fundacional que pretende reivindicar a los artistas auténticos, desplazadas por las tendencias de pseudoartistas, encubiertos tras las máscaras inestables de lo neo o posvanguardistas.

Todo manifiesto expone proyectos inconclusos, utopías o contradicciones, la exposición-manifiesto de los hartos no es la excepción. Ida Rodríguez Prampolini y Francisco Reyes Palma han abordado algunos de los más evidentes, como la afinidad intrínseca con el dadaísmo, aun cuando se dicen hartos de él, o la incompatibilidad del proyecto antiegotista con el temperamento de algunos de sus integrantes. Contradicciones varias que desde la apertura de la exposición hicieran de ésta un escándalo. Goeritz lograba su cometido, impactar a los espectadores y del choque hubo pérdidas lamentables: la artista Alice Rahón tomaba la obra de “have” y la estrellaba contra “Visión expresiva” y en medio la algarabía la galería de Antonio Souza cancelaba la exposición que solo tuvo vida durante unas horas.

La censura de los hartos todavía hará eco unos años después: el 19 de septiembre de 1986 Goeritz envía a Pedro

Friedeberg uno de los pocos trabajos de arte postal que realizó: una calcomanía con la leyenda “ESTAMOS HARTOS todavía 25 años después”, y hace no mucho Friedeberg señalaba en una entrevista:

Estábamos hartos del arte practicado en aquel tiempo, que ya era bastante pobre, pero tanto como el de hoy [...] Ya no estamos hartos del arte porque ya lo hay. Estamos hartos del no arte, de la pobreza del concepto, de la falta de cultura.

Un señalamiento más vinculado a los hartistas gallegos que, en una línea similar, denuncian el hartazgo provocado por los artistas sin arte. No se trata de coincidencias, el llamado en ambas en una invitación a valorar las producciones que siguen cavando en la mina ya agotada de la vanguardia, y sobre todo, del dadaísmo. Los hartistas contemporáneos, con la ayuda de internet, han logrado ampliar en número de sus simpatizantes y todavía está por verse el alcance de su propuesta. Quede el registro de un precedente que vale la pena recordar, pues a cincuenta años de su declaración de hartazgo la disputa continúa, con el mismo sentimiento de inconformidad, pero explorando otros rumbos y tras otros objetivos.

[El monstruo y otras mariposas]

La historia del hombre es la historia de su represión.

S. FREUD

Animal dañino, ser deforme y anormal, el monstruo es un engendro que evoca fuerzas irracionales, malignidad, violencia. En él nacen los prejuicios y los temores de quien lo invoca. En él mueren, de la misma forma, porque el monstruo representa un conjunto de dificultades a vencer. Parece que no hay bestia que no reclame una disputa: contra dragones lucharon Apolo, San Jorge o Beowulf; contra Humbaba, el gigante del bosque, unieron fuerzas Gilgamesh y Enkidu; contra el Minotauro, Teseo tuvo que blandir la espada. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant nos recuerdan, en su consagrado *Diccionario de los símbolos*, que todo monstruo es la proyección de un miedo y su presencia ha de estimular el heroísmo necesario para enfrentarlo. Por supuesto la lucha, interior o exterior, será siempre simbólica.

En 1976 Enrique González Rojo recibe el Premio Xavier Villaurrutia por un poema que aborda de forma magistral el tema en cuestión: *El quintuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]*. Título significativo en la producción poética del vate mexicano, porque en éste cristaliza sus inquietudes literarias al tiempo que sincretiza y perfecciona los procedimientos metafóricos que ya practicaba desde su etapa juvenil, conocida como el poeticismo. Título barroquizante que busca la extrañeza: ¿es en el balar de los sentidos donde habita el monstruo? ¿Cómo será, si se equipara con “otras mariposas”? Título paradójico el de González Rojo que busca apuntalar la ambigüedad de un monstruo mucho más temible que los dragones, Humbaba o el mismo Minotauro.

En la primera sección del poema se advierte la existencia que un ser que circunda el ambiente y que, como depredador, ataca en momentos imprevistos. “Acecha, merodea, da zarpazos” un ente que habita en el más allá de este mundo:

Dos mundos hay. El uno
se halla a tiro del ojo, está a la mano,
ocurre frente a mí, no carga pliegues
que esconditen asombros y sorpresas,
es un mundo confiable
que dialoga sin fin con mis sentidos.

Pero en el más allá de lo que veo,
hay algo que discurre a mis espaldas
ante el ciego testigo de mi nuca;
es campo que extranjeran los kilómetros,
es otra dimensión que se guarece
en el atrás de todo,
en el mundo tangible, desollado,
que se escapa al asedio sensitivo
y a la conversación con mi epidermis.

En ese lugar desollado se gesta el monstruo. La ansiedad, la angustia o la desesperación provienen de aquella dimensión, le pertenecen a este ser. Lo que ocurre en este mundo es insustancial, lo importante se desarrolla “en el atrás de todo”:

Pero no me produce la zozobra
que se incuba cuando algo se genera
a mis espaldas, cuando algo se sitúa
en el punto trasero de mis ojos,
cuando a control a remoto
se maneja mi angustia

desde el mundo invisible, desde el vientre
o la entraña del monstruo, de la bestia.
Lo he dicho: de la bestia.

Para el cristianismo, “la bestia” es el opresor del espíritu, el que pervierte las cualidades superiores, a decir de Papini “es Satán, que en hebreo es el enemigo o el adversario; en griego, Diablo, o sea el acusador o calumniador”. Al llamar al monstruo de esa forma, el poeta no pasa por alto dicho significado pero inmediatamente acentúa la indefinición tras señalar que no es la “Divina providencia”, ni “el destino”, ni “la fatalidad”. El monstruo es lo desconocido, lo incognoscible, lo inefable. Pero no sólo eso.

Años después, González Rojo anotará que “el monstruo de lo imprevisto (que también puede materializarse en mariposa) se convierte en el hilo conductor de un poemario fundamentalmente autobiográfico”. En la segunda sección del libro comienzan las retrospectivas y el poema adquiere un tono narrativo. Aparece Maricela, se evocará a Mónica, a Graciela, a Laura y con ellas a los instintos carnales, a los celos y las rupturas amorosas o, mejor dicho, al monstruo:

Cuando ayer en los dedos
sentí la tarascada
de tu puerta, viví ya mi cadáver,
y fue como una autopsia estar pensando.
Ocurría que estabas
en tratos, Maricela, con el monstruo.
Entre los dos tramaban la epidemia
de llagas que me embarga todavía.
Habían preparado,
por los cuatro costados, la ruptura,
el irrumpir del aire doloroso
justo entre nuestros cuerpos.

El monstruo habita en el sufrimiento amoroso, coloca mariposas que después se desprenden de su disfraz de ligereza. Su veneno está en esa máscara. El monstruo tiene varias facetas, muchas son sus manifestaciones e inquirir en sus orígenes acaso sea lo primero a realizar para capturar su esencia:

Hace tiempo la bestia no existía
o mejor era sólo algún gusano
más pequeño que el miedo más pequeño;
[...]
Se reducía entonces a la oscura
gestación de las cosas
—el seno, la sonaja, la sonrisa—
con las cuales los padres firmamentan
la atmósfera que está sobre la cuna
y por las que clamaba, a grito en cielo,
el quíntuple balar de mis sentidos.

El monstruo es entonces un producto del devenir de la conciencia. Adquiere concreción cuando los sentidos comienzan a percibir el mundo. Habita lo desconocido, encarna en el deseo, pero también en el instinto de conservación. El monstruo es la antesala de la muerte:

Una vez caí en cuenta de que había
un extraño revuelo por mi casa.
Apretones de manos. Caras lúgubres.
Pañuelos de la guarda junto al rostro
Frasas entrecortadas
como el chisporrotear de cuatro cirios.
El monstruo y el velorio.
[...]
Ama el monstruo la muerte.
La muerte por sorpresa.

Eros y Tanatos. Eros en forma de mujer es el deseo, la carnalidad, la lujuria también; Tanatos, la preocupación por la muerte y el suplicio ante el deceso inexorable. Fuerzas motoras que Herbert Marcuse describe como instintos básicos que el hombre debe restringir como una precondition esencial del progreso. Instintos que conforman la materialidad del ser que González Rojo presenta. El monstruo es uno y desde el principio de esboza su naturaleza: la otredad, porque el problema del otro involucra aspectos como el inconsciente, la alteridad, Dios, el ser, el lenguaje y, por supuesto, el prójimo.

Sorpresivo, inesperado, el monstruo ha dado cuenta de la serie de dificultades a vencer que lo conforman. La lucha contra el monstruo es la lucha contra la otredad. Una confrontación contra lo desconocido o lo *otro* por conocer; una lucha que en última instancia es contra la muerte. El monstruo, empero, no sólo representa las adversidades del exterior, se refiere principalmente a los conflictos internos producidos por los instintos. Y en esta lucha, el héroe es quien decide enfrentar a la bestia:

Carajo, rebelarme.

Salir de cacería.

[...]

A veces se requiere

salir de cacería

armados con la razón hasta los dientes.

Cazar al monstruo a través de la reflexión es adentrarse al autoconocimiento. Tras esta disputa, sucede un descubrimiento existencial: la bestia no es un malestar que el poeta descubra sólo para sí, se trata de una adversidad que cada persona nombra a su manera. Ese ser no sólo habita en los demás pues cada persona el monstruo de los otros: “Soy entonces la jaula de una fiera”, reza el poeta. ¿Acaso podría haber una bestia más dañina que esa? El monstruo, concluye

González Rojo, “se encuentra detrás del pensamiento”. Por eso no perdona, por eso es una fiera en verdad temible, quizá la única que exista, quizá la única a vencer.

[Ese libro que no he escrito...]

La filosofía enseña que la negación puede ser determinante, puede ser algo más que la eliminación de una posibilidad.

G. STEINER

Durante algún tiempo esbocé la idea de un diccionario que “redefiniera” los pilares de la cultura occidental con irreverencias audaces, cinismos escandalosos o simplemente con giros sorprendentes. Necesitaba ofrecer definiciones alternativas —sobre el amor, el matrimonio, la familia, la educación o el conocimiento— que superaran el cliché esperanzador de las “frases célebres”. Mostrar el lado crudo, pesimista si se quiere, pero hacerlo con ingenio. Tal exigencia no podía satisfacerse sino a través del aforismo. Ya se ha hecho antes, aunque quizá no cómo yo lo planeaba. Más que un catálogo diabólico a la Bierce, ideaba un viaje a los orígenes del hombre, a sus límites. Ir hacia su esencia para explorar mi propia humanidad.

La idea, aunque tentadora, no pudo germinar. En algún momento cambié de parecer. Con el formato del diccionario podría facilitar la búsqueda de un consejo fiable o de una reflexión sobre algunos temas fundamentales para el hombre, pero la cantidad de aforismos a la mano era excesiva para unas cuantas entradas e insuficiente o a veces nula para las casi todas las demás. Después encontré un “florilugio” de aforismos que me decepcionó. Recordé lo trillado de la idea, los posibles escollos, las dificultades insalvables. Tuve que virar. Pensé entonces que, bien dosificados, los aforismos podrían funcionar en una serie de pequeños

instructivos de vida (muchos tienen algo de normativo o aleccionador). Un *Manual para el enamorado*, por ejemplo, contendría sentencias magistrales como ésta de Eduardo Césarman:

Hay muchas maneras de amar y ninguna sirve.

Un libro así ayudaría a tomar decisiones importantes. ¿Cuántas relaciones podrían salvarse si se siguiera el consejo de Guiseppe Prezzolini?:

No te cases con una mujer que ames, el peor insulto que puedes hacerle es convertirla de amante en esposa.

O el de Sergio Golwarz:

¡Con qué facilidad las mujeres cambian un gran amor por un pequeño matrimonio!

¿Acaso un manual de vida no debería contener este tipo de indicaciones? El lazo matrimonial sería un punto culminante en el *Manual para el enamorado*, algo así como su graduación... Desmentir cualquiera de las virtudes de la vida en pareja es una constancia del aforismo, parece haber nacido para eso:

El matrimonio es una promesa de felicidad y una aceptación del martirio.

Giovanni Papini.

El matrimonio marchita nuestra relación con la imagen de nosotros mismos.

Francisco León González.

El matrimonio es como la historia de los países coloniales: primero viene la conquista y luego se sueña con la independencia.

Marco A. Almazán.

La advertencia es necesaria en todo instructivo. Si la tarea es facilitar la vida, se necesita crudeza sin ambages, escepticismo puro. Una obra de este talante sólo podría concluir en la socarronería. Para ser coherente con el conjunto del trabajo debería cuestionar el conocimiento mismo. Un *Manual del aprendizaje* señalaría lo trágico, lo cómico o lo inútil de nuestros saberes. “Conócete a ti mismo”, reza la tradición grecorromana y el aforismo, en distintas voces, respondería:

“Conócete a ti mismo”, dice el filósofo. ¡Qué locura!
Gesualdo Bufalino.

Conócete a ti mismo —y conténtate contigo.
José Gaos.

No te conozcas a ti mismo, te ahorras depresiones.
Mariana Frenk-Westheim.

Sería un libro de texto ideal para la adolescencia, la etapa formativa en la que se definen caracteres. De una vez, y para siempre, los futuros ciudadanos tendrían una visión veraz de las instituciones, empezando por la propia escuela:

Los asuntos verdaderamente importantes de la existencia nunca se enseñan en la escuela.

Eduardo Césarman.

El peor atentado contra la inteligencia es, tal vez, la escuela.

Francisco León González.

Universidad:

Vieja gorda, burócrata y pedorra,
ni en cuarenta años cambias, ya lo veo.
Gerardo Deniz.

La colección de manuales invitaría a la reflexión mediante el cambio inusitado de paradigmas. A fin de cuentas, el conocimiento que nuestra especie ostenta no nos ha hecho mejores y cabría preguntarse: ¿en verdad somos inteligentes?, ¿nos es útil el conocimiento?, ¿comprendemos nuestro mundo? El *Manual del aprendizaje* parece que ya tiene la respuesta:

Tener la inteligencia para darnos cuenta de que la inteligencia por sí sola no es gran cosa.

Luis Ignacio Helguera.

La filosofía no admite sistematización más que en el caso de los problemas que no tienen ninguna importancia.

Salvador Elizondo.

Perder la cola ¿para qué? ¿Para bajar del árbol y meter-nos en una oficina? ¡Al diablo con la evolución!

Leonardo Rosenberg.

Las posibilidades son tantas como la imaginación lo permita. Pero de éstas, ninguna como la de un manual a la mexicana, con puro talento nacional. El aforismo retrata los sinsabores de la vida en todas las lenguas. Un buen manual a la mexicana no sería muy diferente de uno francés, chino o aborígen. Acaso al ahondar en nuestras supuestas particularidades terminemos por resaltar la universalidad de nuestras querellas. Quizá la idea me apasiona porque no existe al momento una antología de nuestro aforismo (y quizá por ellos saltan a mi mente ejemplos de nuestros aforistas). Podría llamarse, simplemente, *Manual de vida*:

La experiencia es mala consejera.

Fernando Curiel

La experiencia nos enseña a no confiar de la experiencia, ya que el presente no sólo está preñado de errores del pasado sino de tentaciones del futuro.

Mijail Malishev

La juventud es el don más grande que se da bajo el sol. Y se sabe esto pero se lo olvida trabajando siempre para ser alguien. Y cuando se llega a la madurez, cuando aparecen las primeras canas o vemos a las muchachas ligeras y espléndidas que lentamente van diciendo adiós, el mundo se ve con la calma cruel de la experiencia. Comprendemos que el mayor don que puede darse bajo el sol es la juventud, pero que ésta la perdimos absurdamente, que no fuimos capaces de saber vivirla y comprenderla pero que tampoco teníamos las armas necesarias para saber vivirla y comprenderla.

Marco Antonio Campos.

Quizá no termine de esbozar este manual o quizá lo intente demasiado tarde. En todo caso, se me antoja un lugar cómodamente habitable. Siempre he sido un partidario del boceto. Esbozar es algo más que imaginar, incluso más que simplemente “crear”. Los primeros pasos no sólo perfilan la aventura, son un ya un mundo. El boceto puede ir en varias direcciones, tomar varios caminos, uno de ellos es el abandono. “El verdadero escritor —escribe Luis Zapata—

es aquel que puede soportar con paciente y digna entereza la posibilidad de tener varios libros inéditos, o, mejor aún, varios libros abortados. Al otro, al que se muere por publicar y atosigar al mundo con sus escritos, más bien habría que llamarlo un publicador”.

El verdadero escritor —me he dicho siempre— vive de bocetos, de imágenes, de divagaciones. Si se tienen suerte, algún boceto se concluirá pero eso no es lo importante. Un libro no escrito, según George Steiner, es “una vida que podríamos haber vivido, uno de los viajes que nunca emprendimos”. Un libro así es algo más que un vacío. Es, precisamente, un *boceto textual*. Por alguna razón nos atrae pero nos negamos a emprenderlo. La negación es la misma que impulsa a bosquejar. Me atrae la gracia del aforismo pero compendiarlo exige un trabajo exhaustivo. Es quizá eso lo

que más disfruto, pero también lo que más evado. Y para poder negarme, para hacerme a la idea de no emprender esa misión, tuve que escribir este ensayo.

[Índice]

[Notas para un prólogo perfecto]	7
[Mitad dios y mitad perro]	16
[El grupo sin número y sin nombre]	21
[Golwarz: un renacentista contemporáneo]	25
[Sobre Julio Camba]	30
[Desinflar el arte]	33
[El monstruo y otras mariposas]	40
[Ese libro que no he escrito...]	45

El monstruo y otras mariposas es el primer título de la colección Centauro de *Naveluz*, se terminó de imprimir la mañana del 17 de noviembre de 2013 en los talleres del Colegio de Ciencias y Humanidades Naucalpan. La edición consta de doscientos ejemplares numerados y firmados por el autor.

DIRECTORIO

UNAM

Dr. José Narro Robles

Rector

Dr. Eduardo Bárzana García

Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario Administrativo

Dr. Francisco José Trigo Tavera

Secretario de Desarrollo Institucional

Enrique Balp Díaz

Secretario de Servicios a la Comunidad

Lic. Luis Raúl González Pérez

Abogado General

Dr. Héctor Hernández Bringas

Coordinador de Planeación,

Presupuestación y Evaluación

Renato Dávalos López

Director General de Comunicación Social

CCH

Lic. Lucía Laura Muñoz Corona

Directora General

CCH NAUCALPAN

Dr. Benjamín Barajas Sánchez

Director

Mtro. Keshava Quintanar Cano

Secretario General

Mtra. Ana María Córdova Islas

Secretaria Académica

Lic. Raúl Rafael Rodríguez Toledo

Secretario Administrativo

Mtra. Olivia Barrera Gutiérrez

Secretaria Docente

Mtro. Ciro Plata Monroy

Secretario de Servicios Estudiantiles

Biol. Guadalupe Mendiola Ruiz

Secretaria Técnica del SILADIN

Ing. Víctor Manuel Fabian Farías

Secretario de Cómputo y Apoyo al Aprendizaje

C.P. Ma. Guadalupe Sánchez Chávez

Secretaria de Administración Escolar

Lic. Alfonso Flores Verdiguél

Unidad de Planeación

Títulos anteriores

Circunstancias

Octavio Barreda

Sonetos

Miguel Garza

Próximos títulos

Cuentos

Alejandro Espinoza

En un mundo donde el relato es demoledor y la palabra precisa se vuelve escasa, se debe agradecer encontrar un libro que nos regresa a la esencia del pensamiento y la escritura. Todos los días más escritores son atrapados en la poesía o en la narrativa, pero pocos incursionan en el ensayo y, menos aún, en el aforismo.

Los herederos de Montaigne, Lichtenberg, Karl Kraus, Cioran, Nietzsche se pierden entre la hojarasca de la literatura; sin embargo, *El monstruo y las mariposas* de Hiram Barrios (Ciudad de México, 1983), nos recuerda que la prosa breve y de intensidad aún está viva.

Aunque se trata de una pieza breve, realiza un amplio y singular recorrido, desde Vasconcelos, el poeta desconocido, pasando por Carlos Díaz Dufoo II, Golwarz, Julio Camba, hasta el juego de la palabra y la ironía en *Disjecta membra*. Además, Barrios sin tonos academicistas deja que los lectores paladeen un libro que está escrito para disfrutarlo lentamente, descubriendo autores y aforismos extraviados. Aunque parece una obra desconectada, cada ensayo-capítulo se hila con el placer y la esencia de la escritura, y nos recuerda que “el aforismo, esa providencia del *diablo*.”

Héctor Baca

