



# LETRAS

## LETRILLAS

# L&TRONES

+El drama del patriarca ante el sacrificio del hijo guarda enigmas profundos.

96

LETRAS LIBRES  
ENERO 2014

### DIARIO INFINITESIMAL BIBLIA Y LITERATURA

HUGO HIRIART

**D**ios ordena a un padre pasar a cuchillo a su hijo más amado. Es tan inverosímil, tan absurdo que no parece inventado, ¿quién inventaría una cosa así? No puede ser porque de este Dios, Dios oculto, la genialidad teológica judía ha descubierto que es santo. Santo. ¿Puede un santo ordenar que se cometa un crimen bestial como este? Pone a prueba la obediencia de Abraham, se especula. Pero este recurso no salva la cuestión, porque sabemos ahora que se dan casos en los que hay que obedecer, y solo obedecer es criminal. El más repulsivo malhechor del siglo XX es el rutinario burócrata cumplido, obediente ante todo, burócrata de campo de exterminio o de Gulag, que alega que solo obedece órdenes.

Los enigmas del drama del patriarca han dado, por supuesto, mucho en qué pensar. ¿Por qué no sospechó Abraham que no era, que no podía ser, la voz de Dios la que ordenaba perpetrar la atrocidad? ¿Por qué prescribe que el sacrificio se lleve a cabo tan lejos, a tres días de camino? Hay sabios talmudistas,

según parece, que calculan que cuando Isaac caminó al sacrificio tenía 37 años de edad, con lo que si este Isaac, un señor fuerte, adulto, barbado, admite que su padre, vacilante anciano de más de cien años, lo sacrifique, se cambia el foco de la escena y nace otro drama diferente, extraño, grotesco, digno del teatro del absurdo, en el que es el hijo Isaac, víctima dispuesta al sacrificio, y no el anciano Abraham el verdadero protagonista de esta historia.

Y claro, contamos con la clásica disertación de Søren Kierkegaard en la que se discierne que el drama de Abraham muestra que la religión queda fuera de la esfera de la ética, que el mandamiento religioso no es ni bueno ni malo, ni puede ser apreciado con los instrumentos que derivan de nuestros sentimientos morales. El pecado, según esto, no es falta contra la ética sino falta contra Dios. Lo contrario de pecado no es virtud, lo contrario de pecado es fe.

El maestro Erich Auerbach ilumina la patética escena contrastándola con una escena de la *Odisea*. Su propósito es hallar lo característico de la Biblia como literatura.

La anciana ama de llaves, Euriclea, se dispone a lavar los pies de un huésped recién llegado al palacio de Penélope. El huésped que parece un

pordiosero viejo es en realidad Ulises, señor de esas tierras, que ha regresado disfrazado a Ítaca. Al lavar la pierna, Euriclea toca una cicatriz y con ella reconoce a su señor. Ulises advierte que el ama lo ha reconocido y le impone silencio.

En ese momento, una serie de más de setenta versos interrumpe el curso de la narración. En ellos se describe ampliamente cómo se produjo esa herida en la caza de un jabalí. Homero no habría podido eludir la explicación de la herida. No podría porque en la *Odisea* todo tiene que no solo saberse, sino presentarse ante los ojos, verse. La *Iltada* y la *Odisea* son poemas de la nitidez, poemas de la luz del mediodía. Todo se ve: lugar, acciones, utensilios, la jofaina con agua tibia, por ejemplo, donde Euriclea deja caer el pie de Ulises, emocionada por el reconocimiento de su señor.

Todo debe saberse: quién fue el primero en morir, quién es el más viejo, qué quieren los héroes, qué sienten, dónde están. Los personajes exteriorizan sus apreciaciones, propósitos y sentimientos en cualquier momento: Héctor y Aquiles conversan prolijamente antes y después de su combate, sin que lo apurado de la situación descomponga la articulación lógica del lenguaje.



+Letras Oldstyle.

En cambio, cuando Dios dice “Abraham”, me gustaría mucho saber cómo era esa voz, o tal vez, y es lo más probable, no es una voz audible, sino que brota del fondo del interior del patriarca. Digo, cuando Dios llama a Abraham no sabemos donde están los personajes ni sabemos qué piensan o sienten, todo es vago, desdibujado, solo sabemos que Abraham responde al llamado diciendo “aquí estoy”.

Cuando “muy de mañana” se dirigen al lugar del sacrificio, padre, hijo, los dos sirvientes, los asnos, avanzando en silencio, ¿por dónde avanzan?, ¿cómo es el paisaje?, ¿qué van pensado? No sabemos, el poema no visualiza, todo es incierto, menos el imperioso mensaje religioso. Imperioso porque el drama de Abraham, su alternativa de admitir o rechazar, no es solo suyo, sino que se impone a todo lector que in mente debe resolver la cuestión.

Observemos, como dice Auerbach, que los relatos de la Biblia no buscan nuestro favor, no nos halagan a fin de embelesarnos, lo que quieren es dominarnos. Estos relatos no son, como los de Homero, una realidad meramente contada, en ellos se encarnan doctrina y promesa fundidas indisolublemente. Y precisamente por esto, esos relatos, velados y con trasfondo, albergan sentidos ocultos que reclaman pensamiento e interpretación. En cambio, Homero no se puede interpretar, sus cantos son solo refinamiento sensorial, refinamiento verbal que parece tan superior, y que, sin embargo, por comparación resultan muy simples en su imagen del hombre. En la historia de Isaac no solo las intervenciones de Dios al inicio y al final, sino los sucesos intermedios dan en qué pensar y reclaman interpretación.

Ahora, no solo aparece este drama en la Biblia, aparece en otras literaturas, por ejemplo, en la de los griegos: cuando Agamenón tiene que sacrificar a su hija Ifigenia para que la flota griega pueda zarpar de Áulide. Un delicado estremecimiento nos punza cuando advertimos estas coincidencias literarias, la emoción de estar ante un tema, un asunto, un motivo, tratado con profundidad, con riqueza, de esos con los que se hace la buena

literatura. Algo así debe sentir el minero que en la oscuridad de una mina da con una veta.

Y no están solos Abraham y el rey griego en esta ansiedad. Los acompañan, por ejemplo, Jefté o Bruto, entre otros, entre muchos otros, todos los que sacrifican a la persona a quien aman para cumplir con un deber ético superior. El terrorista que se hace estallar en un concurrido café para matar a los que ahí están, gente a la que ni siquiera conoce, pertenece al grupo de los obsesos con deberes éticos superiores.

*Deberes éticos superiores.* En un poema de esos grandes poetas soldados de la Primera Guerra Mundial, se lee que el ángel detuvo el brazo de Abraham y salvó a Isaac, pero a la guerra de 1914 el ángel no bajó, ni detuvo nada, y Abraham obediente alzó el brazo y lo dejó caer sobre Isaac y lo sacrificó. No fue uno, fueron cientos de miles, millones de Isaacs.

¿Puede haber algo más horrible que estos *deberes éticos superiores*? —

## DISEÑO LA TIPOGRAFÍA DE LETRAS LIBRES

✎ CRISTÓBAL HENESTROSA

Desde el punto de vista del diseño, una de las primeras decisiones que se toman al planear una revista es la familia tipográfica. Lo más común es decidirse por una ya existente, en cuyo caso la principal carta de recomendación es el éxito con que se usa en otras publicaciones. Este método tiene la indudable ventaja de elegir lo ya comprobado: a nadie sorprenderá que Times, Garamond o Bodoni se comporten en la página de manera adecuada. Dicho método tiene también dos desventajas evidentes: la primera es que miles de publicaciones en el mundo usan un reducido número de familias, porque todos los diseñadores saben que son exitosas, lo cual contradice el legítimo afán de que la nueva publicación sobresalga del resto. La segunda es consecuencia de la primera: si todos utilizan las mismas soluciones, pronto resultarán manidas.

En el ámbito tipográfico, la manera más eficaz de ser original es contratar

a un diseñador de tipos que desarrolle un trabajo a la medida. Y eso es, precisamente, lo que *Letras Libres* hizo al nacer. Fue una decisión inusitada para el medio editorial mexicano de la época y hoy, quince años después, todavía es poco común. Hasta donde tengo conocimiento, existían letras ornamentales como las que Vicente Rojo diseñó para *Vuelta*, pero no fuentes tipográficas para las columnas de texto.

La historia, muy resumida, es como sigue. Hace unos veinte años, Juan Pascoe —mítico impresor contemporáneo de tipos móviles— contó a Gonzalo García Barcha —diseñador gráfico entusiasmado por el diseño de tipos— acerca del trabajo de Heinrich Martin, españolizado como Enrico Martínez, “cosmógrafo del rey, intérprete del Santo Oficio de la Inquisición, cortador y fundidor de caracteres, tallador de grabados, impresor de libros, autor, arquitecto y maestro mayor de la obra del desagüe del Valle de México”, según consta en el subtítulo del inasequible libro que Pascoe dedicó a la obra de este sabio alemán afincado en Nueva España (*La obra de Enrico Martínez*, Tacámbaro, Taller Martín Pescador, 1996). A raíz de ello, con toda paciencia, García Barcha comenzó la ardua labor de generar Enrico, una fuente tipográfica digital que rescatara esos tipos. Y en eso estaba cuando en 1998 lo visitó Eduardo Danilo, a la sazón director de diseño

de *Letras Libres*. Él buscaba algo mexicano y Gonzalo le contó de Pascoe y de Enrico Martínez. Con esos datos, Danilo contrató al estadounidense David Berlow, cofundador de la compañía Font Bureau, para hacer una nueva interpretación digital. El resultado, llamado Letras Oldstyle, se usa en la revista desde el primer número y consiste en una redonda, una cursiva, versalitas y versalitas cursivas, y se complementa con Letras Display, una familia para títulos que incluye una redonda, una cursiva, versalitas y negritas mayúsculas. Desde hace algunos años, Font Bureau también ofrece Letras Oldstyle al público en general, ahora con doce variantes, por la inclusión de fuentes seminegras y condensadas.

Para la historia de la imprenta, la relevancia de Martínez radica en haber sido uno de los primerísimos diseñadores de tipos en América —actividad que comenzó alrededor de 1598—, acaso superado únicamente por el sevillano Antonio de Espinosa, quien trabajó unos cuarenta años antes, también en la capital novohispana. Ambas son letras renacentistas tardías, emparentadas con los tipos franceses, influyentes desde la primera mitad del siglo XVI. Aunque a lo largo de los años fue puliendo fehacientemente la calidad de su oficio, los tipos de Martínez son un tanto imperfectos, producto más de la pasión que de la pericia. Seguramente habrían sido mejores si hubiese perseverado en el taller de impresión en vez de dedicarse a idear y dirigir los trabajos de desagüe de la ciudad de México. Sin embargo, de haberlo hecho, probablemente la otrora Tenochtitlán habría terminado de inundarse y Martínez no tendría un monumento en su honor a un costado de la catedral metropolitana. Es de suponerse que eligió bien.

Si se compara el trabajo de Berlow con el original, hay una diferencia obvia: Letras Oldstyle es refinada, pasteurizada, apta para el uso de una revista cultural contemporánea. Es el trabajo de un renombrado profesional acostumbrado a lidiar con los requerimientos de clientes de todas partes del mundo. Tomó

los elementos más característicos de Martínez y dejó fuera lo que no servía a sus propósitos, puliéndolos y potenciándolos. Es indudable que en esta traducción se han perdido algunos rasgos que bien podrían justificar la aventura de una nueva interpretación digital.

Hace quince años, la tipografía en México estaba muy atrasada con respecto a lo que ocurría en el resto del mundo. Hoy probablemente la familia de *Letras Libres* podría comisionarse a un diseñador de tipos nacional. En 1998, ni pensarlo. Por su importancia, Letras Oldstyle debe formar parte de las historias que en el futuro se escriban sobre la tipografía digital mexicana. —

## AJEDREZ BILLY

✦ MERLINA ACEVEDO

**L**os solitarios somos piezas de ajedrez que aprendimos a jugar fuera del tablero. En Harvard Square me encontré con una de estas, un rey negro con rastas: Billy “the Magician” Collins. Billy tiene sesenta años y lleva cincuenta jugando ajedrez. Creció en una casa de asistencia en Roxbury, la dejó para vivir en la calle, y lleva su casa en un carrito: una computadora, un juego de ajedrez con su reloj, algún libro, una muda de ropa. Pero en realidad, como yo, vive más tiempo afuera, en el refugio de un tablero imaginario.

Nos pusimos a jugar una tarde de junio de 2013, en Au Bon Pain. Hacía un poco de frío afuera, así que compramos café y entramos. Dos piezas de diferentes colores que movían otras piezas. Pronto nos rodeó un grupo. Siempre hay espectadores en esa cafetería, pero me sorprendió que esta vez fueran tantos. Es que Billy tiene fama de ser uno de los mejores jugadores de ajedrez rápido de Harvard Square. Ha vencido a grandes maestros como Roman Dzindzichashvili, Patrick Wolff, Farzad Abdi, y empató con Loek van Wely en un juego de tres minutos. En torneo les ha ganado a jugadores con puntuación mucho más alta que la suya: Alex Cherniak, David Vigorito, FM Christopher Chase, entre otros.

Pusimos el reloj a cinco minutos. Sacó las piezas, gastadas por el uso, de una bolsa vieja y sucia. Acomodarlas es un ritual y parte del ritual es mi manía de terminar de hacerlo antes que el contrincante, para lo cual a veces retengo una de sus piezas en la mano. (Quizá porque eso inquieta a las otras piezas, como en el poema del otro Billy Collins, el poeta [trad. A. A.]:

### AUSENCIA

Esta mañana en que sobre las torres  
de la ciudad flúan nubes bajas

vi en el parque, al lado de una banca,  
el marfil de una pieza de ajedrez:

era un caballo blanco,  
y en el viento agitado de palomas

pensé en dónde estarían las demás,  
dónde formaban filas

en sus casillas rojas, negras,  
algunas muy inquietas

por el salero  
que usurpaba su puesto,

y para sus adentros  
anhelando el momento

en que el caballo blanco  
volvería de a saber dónde

y avanzaría hacia el tablero  
en su forma característica,

dando un paso adelante y otro a  
[un lado  
antes de continuar: esa movida

que yo le hacía hacer una y mil veces  
en la soleada palma de mi mano.)

Yo llevaba las blancas, jugué d4 y él Cf6, movimos muy rápidamente en la apertura y pronto entramos al medio juego con una posición equilibrada.

Dicen que el ajedrez es un juego muy lento, pero nunca más he visto esas ráfagas de piezas que pasaban volando a toda velocidad, esos árboles de variantes que hay que calcular en segundos. Lo único parecido a esa sensación, para mí, es la de ver las letras de los palíndromos

formarse en mi cabeza. Por eso no me gusta escribirlos en papel sino directamente en Twitter. La pantalla me presiona a pensar con rapidez, como el reloj del ajedrez, y la presión de jugar me hace sentir la adrenalina, aunque en Twitter juego contra mí misma. *Oí derrota, la dama amada la torre dio...*

Estaba muy nerviosa, no me gusta tener espectadores, me equivoqué y perdí un peón (suficiente desventaja para perder un juego entre jugadores de cierta fuerza), pero reaccioné y empecé a atacar a su rey como si mi vida dependiera de ese juego. Pronto se invirtieron los papeles y no tardé en tener a su rey acorralado en la octava fila, con mis dos torres en séptima, pero no hay que olvidar que el ajedrez es un juego de espacio y tiempo: en mi reloj estaban a punto de acabarse mis cinco minutos, poco tiempo para buscar el mate, así que tuve que darle jaque perpetuo, lo que se declara empate una vez que se cae por tercera vez exactamente en la misma posición. Así terminamos el juego y recibí un aplauso de los espectadores, que aún no se acostumbran a ver jugar a una mujer al tú por tú contra jugadores fuertes. En los años que llevo yendo a jugar a Harvard Square, no he visto a ninguna otra mujer que asista regularmente. A veces van esposas de jugadores, como la de Larry Christiansen, pero de acompañantes, o alguna señora que lleva a sus niños a jugar o a tomar alguna clase. Varios jugadores viven de dar clases particulares.

Billy y yo tenemos años de jugar en ese lugar, nos hemos hecho amigos y no me cobra las partidas, como a los demás. Hablamos casi exclusivamente en lenguaje algebraico; es lo más cómodo: “Si hubieras movido a Tf7, Rg8, g5...”

Ese día me atreví a cambiar de lenguaje y a preguntarle qué llevaba en su carrito. Me contó que el doctor familiar le había enseñado a jugar cuando era niño, me habló de su vida en una casa de asistencia, me dijo que lleva veinte años viviendo en la calle y que gana más dinero mendigando que cobrando por jugar



Fotografía: Merlina Acevedo

+Billy “the Magician” Collins, atrapado dentro del tablero.

o por dar clases. Como a mí, no le gusta jugar por internet: disfruta el contacto humano y la adrenalina de jugar contra reloj. También le gusta escribir: lleva varios capítulos de una novela, *Fallen angel*, y ha publicado algunos en *Spare Change News*, un periódico local publicado por Homeless Empowerment Project.

En el fondo no éramos tan diferentes. Los dos habíamos vivido en un tablero casi toda la vida, pero él no se ha podido salir.

Hace poco lo encontré pidiendo limosna en la calle. Encogido por el frío, apagado y sin poderes, muy distinto del hablantín vivaracho que mueve las piezas, parecía una pieza perdida fuera del tablero, comida por el rival. No era la primera vez que me lo encontraba pero, nerviosos, nunca pasamos de “Hi, Billy”, “Hi, Hilda”. Esta fue la primera vez que me animé a darle algo de dinero. Quedamos en jugar al día siguiente en un lugar más tranquilo, sin tantos mirones, como el Starbucks que está a dos cuadras, pero se averió su computadora y no pudimos comunicarnos. Lo esperé dos horas jugando con Andrey Froim (un maestro ruso de 71 años, que vive de jugar por dinero ahí mismo), pero no llegó.

*Dicen que el hombre con el que juego ajedrez en el parque lleva años jugando solo. —*

POESÍA

## EL VASO DE GOROSTIZA

✎ ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

El vaso de agua es un pequeño, cristalino, depósito de imágenes. O, como dice José Gorostiza, “un encendido vaso de figuras”. El tamaño de ese depósito no está en concordancia con la multiplicidad de imágenes que genera. Su simplicidad y su transparencia, por otra parte, parecen oponerse —solo en la pura superficie— a toda idea de complejidad o de dificultad conceptual. Sin embargo, el vaso de agua es capaz de conciliar o reconciliar —¿nos atreveremos a decir: de *desposar*?— imágenes muy diversas, que pueden incluso llegar a ser contradictorias. Nupcias imposibles, al menos en apariencia, pero tan claras al fin como el agua misma en juego.

Pocos poemas como *Muerte sin fin* han sabido ofrecer una imagen más rica —y más compleja— del vaso de agua. Se trata, en realidad, de la metáfora central del poema. Una metáfora doble: la del agua (la materia indeterminada, lo amorfo) y la del vaso (la forma).

A partir de ahí, las metáforas se desencadenan, se multiplican. “¿Qué significan estas dos metáforas erigidas en símbolos?”, se pregunta



+Gorostiza: el vaso y las imágenes.

Ramón Xirau. “El agua, en cuya imagen el poeta, nuevamente Narciso, se descubre, significa, de manera general, lo informe, lo móvil, lo vital. También en Heráclito el agua —el río— era portadora de movilidad. El vaso, molde posible de las aguas, significa, alternativamente, forma, esencia, inteligencia. Entre estas dos metáforas se sitúa el vaivén de imágenes de *Muerte sin fin*. El agua quiere llegar a ser el vaso —‘atada allí, gota con gota’—, cree haber llegado a identificarse con el vaso que la contiene; pero el agua no es nunca el vaso; la existencia no alcanza nunca a ser esencia, acabada, plena, hecha y derecha.”

Si, por una parte, el agua nunca acaba de adoptar la forma que aspira a conseguir, por otra, parece tener conciencia —*clara* conciencia, diríamos— de la necesidad de esa forma. El propio sujeto lírico se identifica con el agua buscadora de forma, de modo que el vaso llega a ser para él una metáfora de Dios y de las fuerzas que ordenan el mundo. El vaso parece dar sentido al agua, justificarla. Porque el agua es identificada con una sustancia fluida, el tiempo, y el vaso representa una detención, una cristalización del tiempo.

Aunque el agua se reconoce a sí misma “en la red de cristal que la estrangula”, el diálogo de agua y vaso acaba reconociendo igualmente que se trata de dos entidades

distintas. Sí: el vaso amolda el agua (el alma), que alcanza así una forma, pero el vaso es, al fin y al cabo, materia solamente, una frágil materia. El vaso no es sino una “máscara grandiosa” de Dios, una forma ilusoria de este. La “red de cristal” es una pura imagen o, más bien, un espejismo. Todo lo existente y todos los existentes se encaminan a la muerte, a la *muerte sin fin*.

Y, puesto que “el vaso en sí mismo no se cumple”, no podemos sino concluir que el agua, al fin, se ahoga en el vaso de agua:

Pobrecilla del agua,  
ay, que no tiene nada,  
ay, amor, que se ahoga,  
ay, en un vaso de agua.

También el vaso de agua, finalmente, se desvanece, “se arrastra en secreto hacia lo informe”. La muerte es la única realidad, y la nada su emblema más cierto. Todo, en fin —incluidas la forma pura y sus representaciones: inteligencia y esencia, conciencia y tiempo—, se dirige a la “noche perfecta”. Todo

se abandona al designio de su muerte  
y se deja arrastrar, nubes arriba,  
por ese atormentado remolino  
en que los seres todos se repliegan  
hacia el sopor primero,  
a construir el escenario de la nada.

Por supuesto, sería injusto —más aún: erróneo— pensar que la imagen y los sentidos del vaso de agua sintetizan o resumen la significación del poema en su conjunto. Es preciso, sin embargo, subrayar la riqueza y la polivalencia de un motivo poético que en manos de José Gorostiza alcanza insólitos reflejos y resonancias.

En ese poema, diríamos, el vaso de agua parece desbordarse. O, para decirlo con el propio Gorostiza en una de sus “Notas sobre poesía”: “La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo”. —

CIENCIA Y LITERATURA

## EL FUTURO ESTÁ LLENO DE PASADO

✎ JUAN NEPOTE

En 1814 un hombre —que se ha construido un prestigio nada desdeñable a base de una descripción matemática del mundo, en la que deja fuera toda intervención divina— publica una obra para dejar constancia de su particular fe: *Ensayo filosófico sobre las probabilidades*, un elogio a la predictibilidad. “Una inteligencia que en un momento determinado conociera todas las fuerzas que animan la naturaleza, así como la situación respectiva de los seres que la componen, y además fuera lo suficientemente vasta como para someter a análisis tales datos, podría abarcar en una sola fórmula los movimientos de los cuerpos más grandes del universo y los del átomo más ligero; nada le resultaría incierto y tanto el futuro como el pasado estarían presentes ante sus ojos.”

En ese mismo año, hace exactamente un par de siglos, dos hombres —nacidos con una diferencia de un año, un mes y veinte días, bibliófilos y bibliotecarios, hermanos— publican el segundo volumen de su *Cuentos infantiles y del bogar*, su propia teoría para explicar de qué manera el pasado es la sustancia del presente, cómo el futuro está hecho con las palabras que ya se han dicho. “Se abre ante nosotros un mundo de magia, un mundo que todavía existe entre nosotros en bosques secretos,



+Simon Laplace.

en grutas subterráneas, y en la profundidad de los mares, y que todavía es visible para los niños. [Los cuentos de hadas] pertenecen a nuestro acervo poético nacional, pues puede demostrarse que han existido en el pueblo durante varios siglos.”

El primer sujeto se llama Pierre-Simon Laplace, quien nace en una familia de campesinos normandos en Francia, entonces el imán cultural más potente de Europa debido en buena parte al prestigio de sus filósofos naturales y sus matemáticos. Laplace llega a París antes de cumplir los veinte años de edad y se interesa en la matemática aplicada al estudio de la sociedad. Lee, escribe, vuelve a leer: organiza varios trabajos con los que presenta a Newton al gran público francés; con excesos retóricos, pero sin escatimar en precisión, afina sus artes divulgativas, describe el mundo que lo rodea a partir de sus fenómenos: movimientos planetarios, capilaridad, elasticidad, calor, electricidad, magnetismo, óptica. Quizá su mayor fama la alcanza justo en 1814 cuando publica su *Ensayo filosófico sobre las probabilidades*, donde explica que así como suceden las cosas en la tierra, de igual forma deben pasar en el cielo; que determinismo y predictibilidad son sinónimos, que todo el devenir del universo es posible predecirlo porque existen leyes incorruptibles que lo rigen todo, hasta “la curva descrita por el leve átomo que los vientos parecen arrastrar al azar”.

Los dos sujetos se llaman Jacob y Wilhelm Grimm, y prácticamente



+Jacob y Wilhelm Grimm.

nunca serán nombrados en solitario, sino que a partir de su juventud habrán de aparecer inexorablemente juntos (en retratos y textos), o transformados en una nueva entidad que no es exactamente la suma de los dos: los hermanos Grimm. Arropados por una familia burguesa alemana, seducidos por la intuición de que el estudio histórico de la lengua podía enriquecerse con la revisión sistemática de los cuentos de hadas, los hermanos Grimm reflexionan en torno a la psicología individual y colectiva y al desarrollo de las naciones a partir de la “metafísica de la palabra”, convencidos de que las palabras son *poemas fósiles*. Así rastrean el origen del presente en los relatos que condensan la tradición oral, y auxilian a que el pasado construya nuestro futuro. Justo cuando los bosques y campos de Europa comienzan a despoblarse a causa de la fascinación que provocan los núcleos urbanos, los Grimm viajan por innumerables pueblos para recoger las historias que han educado a sus habitantes, lustran las versiones originales y nos entregan un estilizado manual para que recordemos qué tipo de padres, hijos o abuelos hemos sido, dónde y por qué hemos sentido miedo: “Hansel y Gretel”, “Caperucita roja”, “La Cenicienta”, “Blancanieves” contienen las reglas de comportamiento que habremos de seguir en las ciudades del futuro.

Desde hace doscientos años Laplace y los Grimm nos plantean nuevas preguntas sobre los efectos y las causas, sobre el azar, la imaginación

y la infancia del lenguaje, sobre lo que es *posible* y lo que es *probable*. —

## CARTA DESDE MADRID A OJOS VISTAS: LA BIBLIOTECA DE ILUSIONISMO

LAIA JUFRESA

En el barrio Salamanca, el “más pijo” de Madrid, subo por un edificio blanco y curvo que resume, en seis pisos y un Chillida en la puerta, cómo imaginábamos el futuro en los años setenta. Es la sede de la fundación Juan March. En el segundo piso, el elevador hace ping. Avanzo sobre una alfombra verde pasto —siempre hay alguien aspirándola— hasta leer, junto a una humilde puerta de madera oscura: Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos. La de ilusionismo no tiene letrero propio.

Detrás de la puerta, una sala de lectura. Sofás, escritorios, obras de referencia, revistas, el catálogo en computadoras, fichas de papel y un pequeño mostrador en el que uno intercambia su ficha por el libro deseado.

Me pregunto si, así como un escritor aprende a desconfiar de la palabra inspiración, un mago prefiera, para referirse al fruto de su esfuerzo, el más escolar “ilusionismo”. Pero Paz Fernández, directora de la biblioteca, me asegura que son sinónimos: los usuarios se presentan como magos, y a su oficio como magia. Oficio que, como todos, se ha ido especializando. Adivinación, brujería, escapismo, hipnotismo, grandes ilusiones, magia con



LA CONACULTA



# FIC UNAM 2014

Festival Internacional  
de Cine UNAM

27 FEBRERO / 09 MARZO

FICUNAM.UNAM.MX

animales; huevos, cuerdas, mone-  
das, falso pulgar, varitas y un largo  
etcétera de objetos son solo una  
muestra de las diversas categorías en  
la biblioteca. Además, por supuesto,  
de la magia con naipes, que ocupa  
gran parte de los estantes.

Hablar de naipes (cartomagia,  
*close up* o magia de cerca) es hablar  
del gran Tamariz. Y si bien su lega-  
do es internacional (su baraja mne-  
mónica y la de Aronson son las más  
usadas en el mundo), Juan Tamariz  
nació en Madrid, en 1942, y creció  
entre estos libros. De adolescente,  
conoció a su mentor: José Puchol  
de Montís, ingeniero de caminos,  
coleccionista, mago y encuader-  
nador. Puchol tenía casi mil libros  
sobre magia, y sabía compartir.  
Tanto que, en 1988, los donó a la  
March: así nació la biblioteca.

Cada año, asesorada por Rafael  
Benatar y Ramón Riobóo (gana-  
dores del premio Arturo Ascanio  
para magos de cerca) la fundación  
compra más libros. Sobre todo  
en inglés, porque es como más se  
publican. A ratos, esto genera un  
*spanish* particular. Por ejemplo,  
de un boletín de la Asociación  
Mágica Aragonesa, 1974: “Saque  
las cartas del bolsillo de manera  
que yendo de *top a bottom* estarán  
así: tres de picas, carta *fake*.” Los  
hoy casi dos mil libros están accesi-  
bles al público, pero se consultan in  
situ. Mientras en las mesas de otras  
bibliotecas se apilan libretas y mar-  
cadores, aquí bailan las cartas.

El tesoro de la biblioteca es un  
libro de 1733, de Pablo Minguet e  
Iról, llamado *Engaños a ojos vistas, y  
diversión de trabajos mundanos, funda-  
da en lícitos juegos de manos, que contie-  
ne todas las diferencias de los cubiletes, y  
otras habilidades muy curiosas, demostra-  
das con diferentes láminas, para que los  
pueda hacer fácilmente cualquier entre-  
tenido*. “El Minguet”, para sus ami-  
gos. Celia Martínez, la bibliotecaria,  
lo extrae de una caja, que a su vez  
extrae de un sobre, para mostrárme-  
lo. Con la cubierta de piel marrón  
curtida por los siglos, y las hermo-  
sas ilustraciones del propio autor,  
la reliquia produce el encantamien-  
to de las momias o los barcos hun-  
didos. No me atrevo a tocarlo. Este

fue el primer libro sobre magia que  
se publicó en español. Y no hace  
falta pisar Madrid para conocerlo,  
basta con *googlear* “biblioteca Sim  
Sala Bim”, porque, con generosos  
escaneos de alta definición, la biblio-  
teca va digitalizando lo que entra al  
dominio público.

También hay revistas, viejas y  
actuales. Puchol encuadernaba las  
suyas, los tomos son una belleza.  
Empiezan en 1905, con *Le journal  
de la prestidigitation*. Luego se suman  
otros títulos (*Abracadabra, Genii,  
Le Magicien*) y, pasado el lapso de las  
guerras, los tomos llegan a los ochenta.  
Las revistas siempre hablan de la  
época que las parió. Abro una de  
1954 y veo juegos que hoy serían  
considerados peligrosos (“Mezclar  
diez centímetros cúbicos de ácido  
sulfúrico con doce de ácido nítrico  
y agitar bien”) o ñoños: “Cómo  
cortar un plátano sin pelarlo.” Este  
último, por cierto, lo intenté y no  
me salió. Cualquier mago me diría:  
vuelve a intentarlo. Repetir un truco  
ad infinitum es una de sus normas.  
La otra, me confía Celia, es nunca  
repetirlo frente al público, menos si  
este insiste.

En 1971, siete magos, entre ellos  
Tamariz y Puchol, preocupados por  
el estado “pobre, triste y bastan-  
te poco apreciado” del ilusionismo  
en España, por la falta de teoría y de  
metodologías, firmaron el *Manifiesto  
de la Escuela Mágica de Madrid*. Tenían  
dos objetivos: mejorar la magia y  
hacerla más adulta. Lo lograron. En  
diciembre de 2013, en la ciudad de  
México se presentó un gran espec-  
táculo de magia, en París fueron  
25 y en Madrid 54. Y esta sabidu-  
ría local, de abrirle espacios al arte  
de la magia, se nota también en que  
pueden estudiarse cursos en escuelas  
como la de Ana Tamariz, o incluso  
la carrera en ilusionismo en el Real  
Centro Universitario Escorial-María  
Cristina.

Al salir de la biblioteca noto, en  
el rellano verde pasto con señora  
aspirando, unas vitrinas. Exhiben  
*Rayuela* en todos los idiomas posi-  
bles. Y es que, además de la magia,  
la música y el teatro, el March tiene  
—último as bajo la manga— la biblio-  
teca personal de Julio Cortázar. —