

La imaginación poética recorre nuestra primera entrega

del 2013. Francisco Hernández, con versos precisos plenos de emoción, nos ofrece una muestra de su escritura más reciente con el poema “La demora”. David Huerta, por su parte, sobrevuela la imagen de la fugaz golondrina en un ensayo que reúne a autores de diversas épocas, lenguas y continentes. Darío Jaramillo Agudelo recorre la obra lírica de Ramón Xirau y sus puentes entre el catalán y el español. Vicente Quirarte rememora a sus donantes: las presencias tutelares que le dieron la bienvenida al mundo de la poesía y la amistad luego de un trágico suceso. Hernán Lavín Cerda recuerda con nostalgia al gran bardo peruano Antonio Cisneros, recientemente fallecido, y Emiliano González recorre las páginas del narrador galés Arthur Machen, en las que el mito, el símbolo y la ficción entreveran sus corrientes.

Durante el Coloquio Modernidad y Naturaleza, realizado en noviembre del año pasado, Raquel Serur medita acerca de las difusas fronteras entre la vida y la muerte en los personajes de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Salvador Gallardo Cabrera explora la separación entre el hombre y los fenómenos naturales en la era en que vivimos. En este sentido, Carlos Zolla destaca la importancia del libro *El camino a Eleusis*, de R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck, que cambió nuestra perspectiva de las culturas antiguas y el uso de sustancias alucinógenas en su búsqueda de lo sagrado.

Jaime Labastida, en su discurso durante la entrega del Premio Internacional Carlos Fuentes a Mario Vargas Llosa, valora la obra del gran autor peruano al tiempo que medita acerca de la importancia global de nuestra lengua. Gonzalo Celorio exalta la labor indispensable del filólogo y académico Víctor García de la Concha. Fernando Serrano Migallón, en sus palabras pronunciadas durante la ceremonia de entrega de los Premios a la Trayectoria en Investigación Histórica del Instituto Nacional de Estudios Históricos y de las Revoluciones de México, reflexiona sobre las labores inherentes a las pesquisas de los historiadores de nuestro pasado.

En nuestro reportaje gráfico presentamos la obra reciente del pintor oaxaqueño Sergio Hernández y su interpretación pictórica del *Popol Vuh*, precedido por un ensayo de Miguel León-Portilla.

Guadalupe Alonso entrevista al cineasta español Carlos Saura acerca de su proyecto de filmar los treinta y tres días que le tomó a Picasso pintar el *Guernica*. Eusebio Ruvalcaba recuerda los instantes iniciales del amor desesperado del músico Héctor Berlioz por la cantante de ópera Harriet Smithson.

Josefina Estrada nos regala un fragmento de su novela testimonial *Una verraca bien bacana*, sobre el bajo mundo de Bogotá.

El pasado y el futuro del libro se encuentran plasmados en los textos de Víctor Ronquillo sobre el cincuentenario de la editorial Joaquín Mortiz —fundada por el visionario Joaquín Díez-Canedo— y de Jorge Alberto Gu-diño acerca del desafío entre la impresión en papel y las ediciones digitales.

La demora

Francisco Hernández

I

El traje más vistoso,
ya de regreso de la tintorería.
La camisa blanca, impecable,
y la elegante corbata de las bodas.
El maquillaje para una piel rosada,
la depilación de las cejas,
el acomodo de la dentadura,
la cabellera con su tinte.
Afeitada la barba.
Los zapatos convertidos en espejos.
Los calcetines que no aprietan.
Los tirantes recién comprados.

II

En el sótano, el carruaje con el cochero,
el ataúd y los caballos impacientes.
Sin embargo, la muerte no aparece.
Mandó ya su misiva disculpándose.
Pide serenidad. El exceso de trabajo
ha cambiado sus planes.
El cadáver relaja las arrugas de la frente.
No tiene prisa.
Tampoco sabe que yo podría
viajar en su lugar.

Encomio de Vargas Llosa

Jaime Labastida

En este texto leído durante la concesión del Premio Internacional Carlos Fuentes a Mario Vargas Llosa, Jaime Labastida medita acerca de la vastedad de la lengua española y examina algunas de las novelas del gran escritor peruano.

Me siento obligado a iniciar mis palabras diciendo que México ha fincado, sin duda y de un solo golpe, con el premio que lleva el nombre de uno de sus escritores más ilustres, Carlos Fuentes, una distinción internacional de importancia extrema. Por ella se reconoce la trayectoria de un gran escritor, es cierto; pero, por esta misma razón y al mismo tiempo, se reconoce el inmenso legado de la lengua en la que el pueblo de México se expresa, la lengua española. Deseo que este doble propósito, con tanto acierto logrado desde el inicio, se perpetúe y crezca con los años.

La lengua española es una lengua universal no sólo por la dimensión que le otorga el número de sus hablantes (cerca de 500 millones de personas). Lo es, por encima de otros rasgos, porque se habla en las dos orillas del Atlántico y en todos los continentes: igual en África que en Asia; tanto en Europa cuanto en América; en una isla del Mar del Sur cuyo nombre recuerda el de un rey español y hasta en varios países pequeños, como Andorra o Belice. El español es lengua universal por otro rasgo: porque le pertenece a más de veintidós naciones y en ellas es su lengua oficial (salvo en México, asunto extraño, pues somos el primer país de hispanoparlantes y, a pesar de eso, no reconocemos el español como nuestra lengua oficial).

Añadiré una breve reflexión: las lenguas de los pueblos originarios le han otorgado carácter a quienes usamos el español como nuestra lengua materna. Las len-

guas amerindias nos conducen hacia nuestra raíz; de ellas, hemos incorporado al habla de México y América Latina voces que enriquecen la lengua española, que se ha hecho, por tal causa, una lengua híbrida, mestiza. Pero el español es lengua universal por otra razón, mayor todavía: porque, entre las lenguas del planeta y entre las siete mil lenguas en las que los seres humanos expresamos el amor o elevamos el edificio de la razón, la lengua española es una de las pocas que dispone de escritura (menos de ochenta lenguas tienen ese carácter); todavía más, el español es una de las escasas lenguas en el mundo que tiene una gran literatura. La lengua española posee el diez por ciento de los Premios Nobel que la Academia Sueca ha otorgado, sin que importe la nacionalidad de quienes se han hecho acreedores a la misma. No importa que dos de esos escritores sean chilenos; otro más colombiano, varios peninsulares, otro mexicano, uno guatemalteco y quien está aquí y ahora peruano y español a un tiempo: todos han aportado una literatura planetaria.

Mario Vargas Llosa, uno de los escritores que honra la lengua y la literatura españolas, un escritor que nos enriquece con una media docena de obras maestras, recibe este premio de dimensión universal, acaso el que habrá de cobrar mayor importancia entre todos los premios literarios que México concede. La literatura escrita en el español americano ni es ancilar ni crece a la sombra de la literatura peninsular, como antes sucedió. La

literatura de América tiene una voz y un acento propios. No hablo del tono local o el carácter nacional de su léxico; deseo subrayar otra cosa: el rasgo universal de esta literatura, tan bien representada por Mario Vargas Llosa. Si no se puede afirmar que el español hablado en la península ibérica dicte la norma de las hablas americanas (el español es una lengua multicéntrica), tampoco se puede decir que la literatura de América Latina sea subsidiaria de la literatura peninsular. Posee su propio centro.

En este sentido, la literatura de Vargas Llosa es un caso central en el espacio latinoamericano. Ignoro si puedo llamar caso a su escritura porque, en verdad, la considero ejemplar. Sin que desdeñe sus novelas recientes (en particular, *La fiesta del chivo*, *Los cuadernos de don Rigoberto* o *El sueño del celta*), deseo hablar sólo de sus tres novelas iniciales. Las leí hace más de cuarenta años. Releídas hoy, percibo que conservan no sólo la tensión inicial que entonces me produjeron sino que han acentuado su deslumbramiento. Pocas obras se pueden sostener así. Pasados los años, ampliado nuestro nivel de conocimientos lingüísticos, acaso refinado el gusto juvenil, enriquecido ya nuestro canon literario, los textos que antaño nos causaron asombro, pasado el tiempo, insisto, se derrumban. No me ha sucedido tal desastre con las primeras novelas de Vargas Llosa: no sólo conservan su nivel, lo elevan.

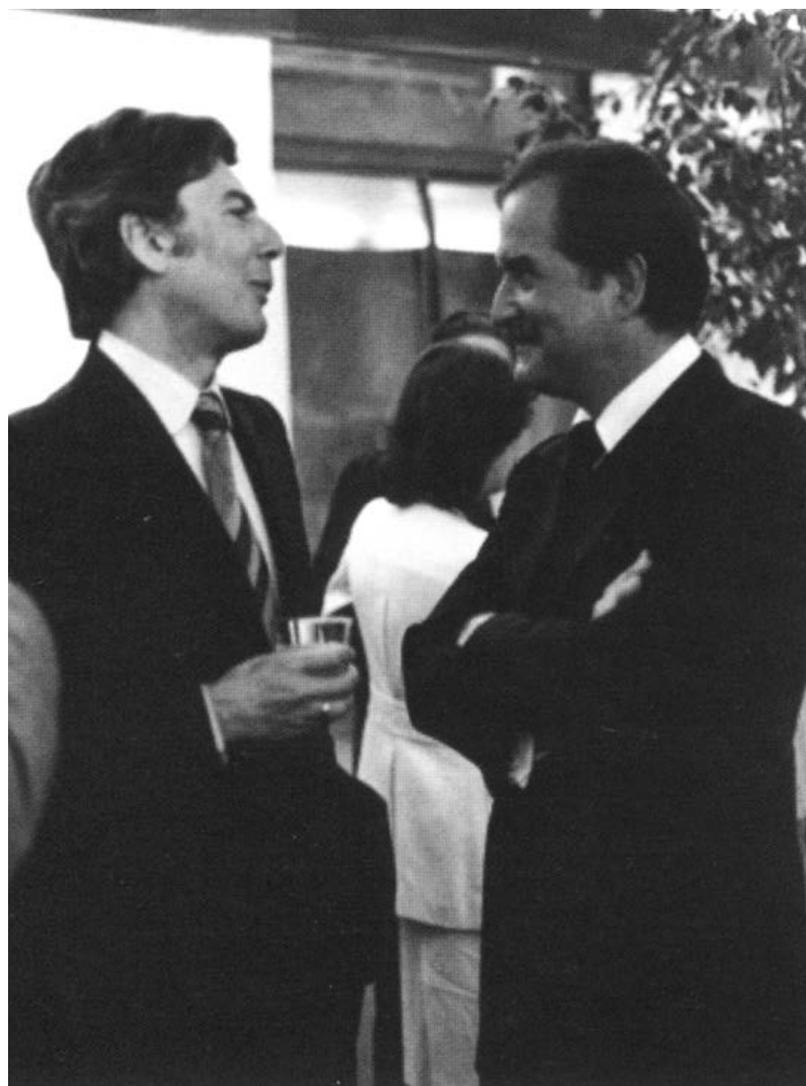
Ancladas en América, esas novelas tejen una urdimbre con las experiencias políticas, lingüísticas y literarias del Perú que Vargas Llosa necesitaba comprender. Poco diré sobre *La ciudad y los perros*: lo escrito por diversos críticos, en la edición por la cual las Academias de la Lengua Española celebraron el quincuagésimo aniversario de su primera edición, es más que suficiente. Lo que quisiera subrayar es la voluntad de cambio estilístico, la tenacidad formal que está presente en todas ellas.

La casa verde, su segunda novela, teje textos paralelos en el tiempo y en la acción, con maestría asombrosa, dada la juventud de su autor. El habla de diversas zonas peruanas cobra en esta novela carta de naturaleza y es elevada a un rango literario de excepción: no es asunto accesorio ni convencional; es su materia prima. Lo usen los protagonistas en sus diálogos o lo desarrolle el escritor al construir los hechos, la lengua española del Perú es un elemento esencial de *La casa verde*.

Creo que *Conversación en La Catedral*, una novela en extremo exigente por su técnica y carente de concesiones, construye un nuevo lector americano (debiera, tal vez, decir: un lector inédito en el orbe de la lengua española). Vargas Llosa no ha descendido, en ella, hasta el nivel del lector común y corriente; por el contrario, eleva al lector hasta un plano superior, difícil, culto, sin duda exigente. Avances continuos en el tiempo de la narración, abundantes retrocesos, cambios súbitos de la perspectiva asumida por los personajes, desplazamien-

tos (de tiempo, de lugar, de situación) indicados apenas por la mera oralidad de quienes asumen la voz, intercalada entre las voces de los restantes personajes; búsqueda de una secuencia múltiple, jamás lineal, que, pese a todo, posee un desarrollo congruente, dramático en el estricto sentido de esta expresión, en fin, qué decir si no que estamos frente a una novela verdaderamente moderna, que sitúa la literatura en lengua española (de América o Europa, nada importa) en el primer plano de la literatura universal.

Vargas Llosa obtuvo, con *La ciudad y los perros*, reconocimiento mundial. La censura española de la época, por si lo anterior fuera poco, hizo que se destacara todavía más con esa pretensión. Otro escritor, menos exigente consigo mismo, tal vez se habría satisfecho con ese primer triunfo. No fue el caso de Vargas Llosa. *La casa verde* hace uso de diversas técnicas narrativas; tiene audacias estilísticas sin fin, qué duda cabe, pero *Conversación en La Catedral* es una novela mayor, una de las grandes novelas de la literatura universal. No vacilo en situarla junto a *Madame Bovary* o *Bouvard et Pécuchet*, para mencionar al escritor de fuste que Vargas Llosa admira, con razón y con razones, y que responde al nombre de Gustave Flaubert. Tampoco vacilaría en colocarla al

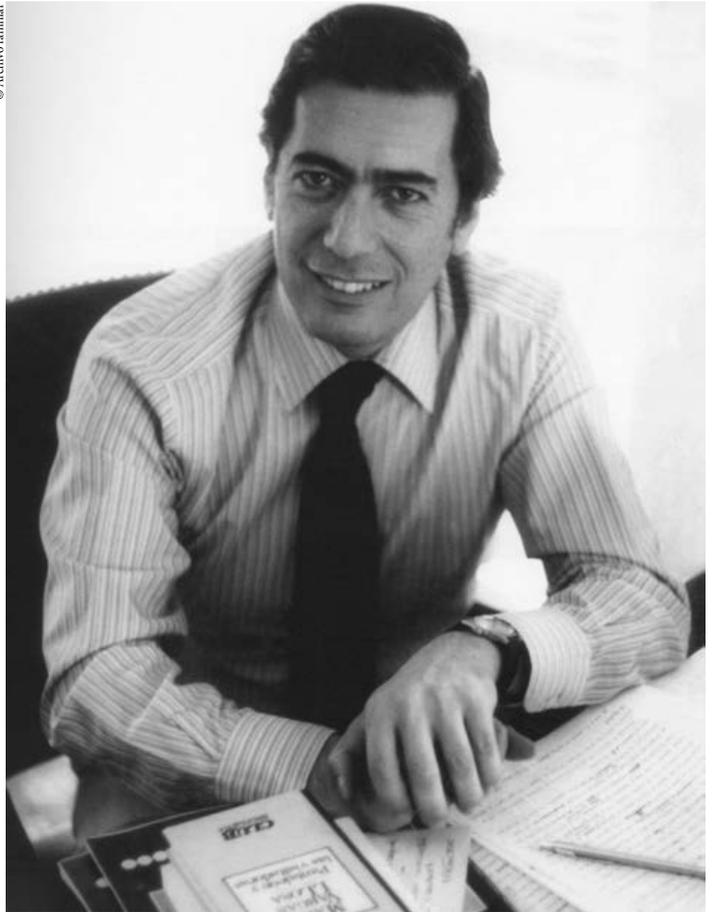


Mario Vargas Llosa con Carlos Fuentes en la Universidad de Harvard, 1979

© Archivo familiar



De visita en la casa donde nació, 1978



En su escritorio de la casa del malecón Paul Harris, Barranco, Lima, 1979

lado (no por encima: al lado, tan sólo) de *Anna Karenina* o de *Resurrección*, obras maestras de León Tolstoi. También la pondría al lado de *La montaña mágica* o de *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, igual que de *Los pasos perdidos* o de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier.

Vargas Llosa es un narrador omnisciente. Entiendo que todo gran narrador es, en verdad, omnisciente. El verbo español *narrar* tiene su raíz en el verbo griego del que nacieron, en el español, el verbo *conocer* y el sustantivo *conocimiento*. El *narrador* es el que *conoce* y lo da a saber a quienes lo oyen o lo leen. Lo dicho no quiere decir que el narrador deba ajustarse a las normas clásicas de la tragedia o el drama, tal como las expuso Aristóteles. El narrador moderno ha roto con el tiempo lineal; acaso influido por el cinematógrafo, utiliza otros recursos. Esos recursos, en profusión, usa Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral*; lo pongo en relieve sólo para destacar su capacidad creadora.

Borges, un escritor con una voluntad asombrosa de estilo, ha dicho que “el tiempo le ha enseñado algunas astucias: simular pequeñas incertidumbres... narrar los hechos... como si no los entendiera del todo”. Sin embargo, adviértanlo ustedes, se trata sólo de una *simulación*. Borges *finje* y, así quiere que le creamos cuando lo leemos, que “no entiende del todo” los hechos que narra, siendo que, en realidad, los entiende y conduce, por esa causa, todos sus cuentos hacia un desenlace que él, como narrador omnisciente, conoce de antemano. La ri-

queza de los personajes de las novelas de Vargas Llosa, la fidelidad y el respeto por sus caracteres, hacen de sus novelas ejemplos de una veracidad literaria pocas veces vista en la narrativa de hoy. Su voluntad de forma no se despliega sólo en el estilo verbal (por ejemplo, en el abundante léxico peruano y americano que lo invade); también lo hallamos en la estructura narrativa, en el desarrollo de la acción y en la manera en que culmina la trama: cada personaje tiene acomodo; ninguno es un cabo suelto.

En otra ocasión, también en nuestro país, cuando se entregó a Vargas Llosa el Premio Alfonso Reyes, dije que su literatura tenía en Perú dos remotos y bellos antecedentes, indicios del mestizaje propio de Nuestra América. Me refiero al Inca Garcilaso y a Huaman Poma de Ayala. Qué lejos estamos hoy, empero, de la lengua que se hablaba y se escribía en la España de los Austria, la lengua de fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII. En esa lengua se desarrollaría, con riqueza inaudita, el Siglo de Oro. Era una lengua ávida de novedades, que buscaba formas inéditas de expresión, incorporaba el léxico del Nuevo Mundo con cierto recelo y aceptaba con igual pasión voces del mundo recién descubierto que de la Italia renacentista. Los hombres de España recorrían en esa época el mundo entero; los navegantes, los guerreros, los hombres de la Iglesia iban a Flandes y a Perú, a la Audiencia de los Confines, a Filipinas o a la Nueva España: estaban embriagados de mundo y voces nunca antes oídas los habitaban. Algunos quisieron asentar en tierras

americanas sus utopías. Se llamaban Thomas More, Tommaso Campanella, Francis Bacon. La utopía, sin embargo, se desplaza en el horizonte. Cuando pisa el áspero suelo de la realidad se convierte en una sociedad de hielo. Las sociedades perfectas que los ingenieros sociales sueñan son una amarga ilusión que pronto se derrumba y se transforma en su contrario. El sueño se hace pesadilla. Nada detiene a la libertad, a la imaginación y a la capacidad creadora.

Vargas Llosa ha criticado todas las dictaduras, perfectas o imperfectas, que han asolado y asuelan América y Europa. Lo ha hecho lo mismo en sus novelas que en sus ensayos. Sobre todo, ha puesto el dedo en la llaga que lacera la ausencia de libertad. *Conversación en La Catedral* es un ejemplo de lo que he dicho. El conjunto de sus personajes está hundido en trampas sociales y mentales de las que no puede escapar. La maestría con la que Vargas Llosa penetra en la mentalidad de todos sus personajes (a cada uno le concede vida, carácter y personalidad propios) hace que, al final, tendamos una leve sombra de piedad sobre sus vidas. La novela tiene el ritmo de una tragedia implacable en la que los personajes se hunden y, con ellos, se hunde todo el Perú. No hay salida, ni individual ni colectiva. Mediocres o corruptos, violentos o asesinos, asumen un papel que, sin embargo, los individualiza: no son *tipos*; son, por el contrario, *seres humanos que adquieren categoría de típicos*: por esa razón asumen sus diferencias específicas. Var-

gas Llosa ha sabido entrar en sus vidas igual que en los giros de expresión que les son particulares; sus personajes poseen, por ello mismo, un acento, un tono, una voz original, que los caracteriza. En esta maestría radica la grandeza de Vargas Llosa, escritor vivo y actuante.

Permítanme una última reflexión. Estamos ante una situación inédita, pues el planeta descubierta por Colón se ha convertido en una aldea. Por primera vez en la historia, el hombre es en realidad un habitante de la Tierra. La velocidad a la que nos hallamos ahora condenados produce vértigo; las nuevas tecnologías avanzan, incontenibles. Pese a los desastres que nos acosan, los hombres somos, como quiso René Descartes, *amos y señores de la naturaleza*. Vivimos aún bajo el impacto de la Edad Moderna, la máquina sustituye el trabajo, muscular o mental, de los hombres.

En este mundo nuevo, en este *brave new world* como lo llamó Shakespeare, algunas pocas obras habrán de prevalecer: serán sólo aquellas que tengan puestos sus ojos en el futuro. William Blake dijo que “la eternidad estaba enamorada de las obras del tiempo”. No me cabe duda de que, entre aquellas obras de las que estará enamorada la eternidad, entre las obras que se habrán de guardar por siempre en la memoria de los hombres, estarán algunas novelas de Mario Vargas Llosa. **U**

Encomio de Mario Vargas Llosa al recibir el Premio Internacional Carlos Fuentes. México, 21 de noviembre de 2012.



© El Universal

En la entrega del Premio Internacional Carlos Fuentes a la creación literaria en idioma Español, noviembre, 2012

Golondrinas

David Huerta

El poeta David Huerta sigue la continua migración y metamorfosis de la Hirundo rustica, o golondrina, desde Ovidio hasta Gonzalo Rojas y de Charles Lamb a Eliot y Huidobro, en un libre viaje ensayístico que hunde sus raíces aéreas entre el mito, el símbolo y la contemplación de la belleza lírica.

Para Andrés Íñigo Silva

*He visto entrar a todos los tejados
las tijeras del cielo:
van y vienen y cortan transparencia:
nadie se quedará sin golondrinas.*
Pablo Neruda

LA MANO DE LAMB

El vuelo de las aves: cifra del asombro. “Imposible atrapar un ave al vuelo”, decimos con convicción. No fue así para el escritor inglés Charles Lamb (1775-1834); en su autobiografía afirma lo siguiente: apenas le ocurrió nada en la vida digno de notarse, con una excepción: en una ocasión atrapó una golondrina en pleno vuelo, y añade entre paréntesis una frase latina: *teste suâ manu*, cuyo significado es, más o menos: *fue testigo su mano*.

Lamb exagera, quizá por pudor, al decir sobre su vida: “nada notable me sucedió”. Sabemos de la espantosa muerte de su madre, acuchillada por la hermana de Lamb, Mary, presa de un acceso de locura; sabemos cómo Charles, espejo de hermanos, se encargó de cuidar a Mary el resto de su vida —un verdadero sacrificio. Sabemos esto: de él no salió queja ni lamento por ese trágico destino, libremente asumido. Sabemos de su obra literaria y de cómo escribió con su hermana un libro con resúmenes de las historias contadas por Shakespeare en sus obras dramáticas. Charles Lamb es uno de los prosistas notables de la lengua inglesa y dechado de ensayistas. La golondrina tomada al vuelo por él es una escena memorable, una imagen extraordinaria. Agregó esto: la primera noticia de Lamb la tuve en conversaciones con Augusto Monterroso; puede consultarse un bonito texto monterrosiano sobre este escritor inglés en el libro *La palabra mágica*. Ahí se cita el pasaje sobre la golondrina.

EL VUELO Y EL CANTO

He aquí a esos “pájaros fisirrostrós [es decir, *de pico hendido*] de cola ahorquillada y alas largas”. Vuelan raudamente y cuando están en reposo puede uno admirar en ellos, en su cuerpo diminuto, las firmes y gráciles plumas de las colas, uno de los principales rasgos de su anatomía. Son el ave por antonomasia de la poesía romántica española: las golondrinas oscuras de Gustavo Adolfo Bécquer, genial sevillano. Son las aves de Altazor y su silabeo alucinado.

Para los seres humanos, dos características de las aves forman el centro doble de su encanto, de su maravilla: el canto, el vuelo. Hay, empero, aves ajenas a los cielos, siempre en tierra, detenidas o arraigadas aquí abajo, como el kiwi de Australia y Nueva Zelanda; hay pájaros cuyo canto no es precisamente un dechado melodioso, como el cuervo y su graznido pedregoso.

El vuelo de la golondrina es un vuelo puro, silencioso, perfecto; a veces rasante, a veces cercano al suelo prosaico y tosco, siempre lleno de gracia.

En el cuarto canto de *Altazor*, Vicente Huidobro retrata, con rauda vocabulario, su golondrina metamórfica: un hermoso haz de imágenes.

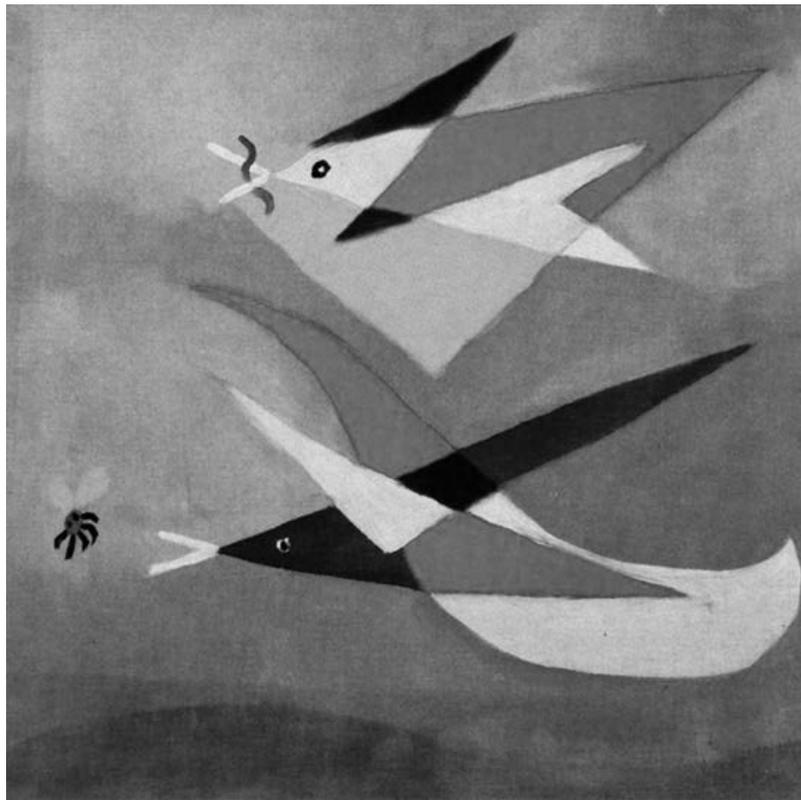
“Al horitaña de la montazonte”, entre lunas y música, con una aguda conciencia del vuelo y el canto, se despliega una extravagante enumeración de nombres cuyo punto de partida es el nombre del pájaro y cuya trayectoria—deriva constructiva, poética—son las transformaciones de esa palabra, descubiertas o consumadas por el Mago: goloncelo (voz opuesta y complementaria de “violondrina”, parte de la misma serie de mutaciones); luego viene —así dice el poema, pero dos veces: “viene viene”—, por una sola vez en ese pasaje, “la golondrina”, el ave y la palabra; en los versos siguientes leemos: golonfina, golontrina, goloncima, golonchina, golonclima, golonrma, golonrisa, golonniña, golongira, golonlira, golonbrisa, golonchilla, golondía.

De acuerdo con su talante, los lectores descubren los peculiares armónicos y los diversos matices semánticos de cada una de esas rápidas acuñaciones; esos sentidos no están cifrados ni resultan especialmente complejos: están allí, puestos de manifiesto para quien quiera verlos y comprenderlos, diáfanos, transparentes—se encuentran muy lejos del hermetismo de otras zonas de la poesía moderna—: son una fiesta pura de lenguaje.

Cada una de estas metamorfosis mínimas es una palabra compuesta con sus dos elementos a la vista; éstos son los vocablos añadidos a “golondrina”, enlistados en orden de aparición dentro de ese pasaje del cuarto canto: fina, trina, cima, china, clima, rima, risa, niña, gira, lira, brisa, chilla, día. Cada uno forma una rima asonante con la palabra original: golondrina, rasgo merecedor de un comentario somero, del cual se hará cargo el curioso lector en los siguientes párrafos.

A pesar de su prestigio como poema “vanguardista”, *Altazor* mantiene relaciones orgánicas con el clasicismo poético en nuestra lengua y con las vertientes populares o tradicionales de la lírica hispánica. (Hay, además, en el quinto canto, una glosa muy simpática de la celebrísima canción pirática de José de Espronceda).

En cuanto a golondrinas, ésta del canto quinto de *Altazor* es la parte más llamativa de la poesía de Huidobro; pero está lejos de ser la única. Quien tenga la curiosidad de examinar esa obra, aun si lo hiciera con una hojeada de los libros huidobrianos, descubrirá decenas de golondrinas en sus páginas; hallará, además, una diversidad asombrosa de pájaros, un auténtico “arte de pájaros”, para decirlo con palabras nerudianas. Conviene, en esos momentos de lectura, tener a la mano libros de ornitología y además un texto maravilloso de Saint-John Perse, *Oiseaux* (1963), a medio camino entre el poema, el apunte naturalista y el ensayo literario.



Pablo Picasso, *Las golondrinas*, 1932

La palabra imborrable, “golondrina”, es un tetrasílabo paroxítono, doblete de términos más bien feos para describir el nombre de una criatura tan llena de gracia, hasta en su mismo nombre. Salta a la vista y al oído el hecho siguiente, central en su andadura vocálica, si así puede decirse: dos oes, una i y una a; el acento de la palabra está en el clarín de la i, exactamente como sucede en la palabra *clarín*.

En sus transformaciones altazóricas de la palabra, Vicente Huidobro no toca la primera parte de la palabra, la más redondeada, o dicho con esa palabra similar a su significado: más *rotunda*. La rotonda del principio de “golondrina” (golon-) está ahí para darle cimiento y dirección a todo lo siguiente: los añadidos sustitutos, en el poema, de la porción -drina; así, lo agregado a golon- va dibujando la deriva de los cambios. La palabra del principio (“golondrina”) nunca se pierde de vista ni de oído: siempre designará, aun en sus disfraces vertiginosos y huidobrianos, a ese pájaro veloz, dibujante de enceguecedoras diagonales en el cielo bajo de la primavera. Siempre será la golondrina capaz de imprimirle velocidad al cielo y ponerlo al alcance de nuestras manos: pero nunca podremos tocarlo—no somos Charles Lamb—y seguirá siendo cielo, con su cola ahorquillada y su figura diminuta.

UNA ACUÑACIÓN DE CARLYLE

En una página del sombrío y genial escritor inglés, germanófilo apasionado, Thomas Carlyle (1795-1881), leí

la impresionante y bella palabra “super-hirundine”, cuya traducción española aproximada debería darnos, poco más o menos, “sobrehirundina”. ¿Cuál es el significado de esa extraña palabra? He aquí el texto donde aparece, parte del extraño libro titulado *Sartor Resartus* (frase latina cuyo significado es “el sastre remendado”):

¿He de hablar ahora de nuestras golondrinas? Llegado el mes de mayo, provenientes de la lejana África, según supe, todos los años emprendían su camino sobre mares y cordilleras, ciudades aliadas y naciones en guerra, y se instalaban cómodamente en la parte delantera del techo de nuestra cabaña. Mi padre, hombre hospitalario y amigo de la limpieza, había empotrado debajo de su nido una repisa hecha de plomo; allí, las aves construían, cazaban moscas y procreaban; todos, conmigo a la cabeza, las queríamos de todo corazón. Ágiles y brillantes criaturas: ¿quién os enseñó el arte de edificar?; cosa todavía más extraña, ¿quién os reunió en un gremio de albañiles y os otorgó una masónica instrucción? Si el infortunio y el mal tiempo acechaban y vuestra casa se venía abajo, ¿no vi, acaso, cómo cinco esforzados vecinos aparecían al día siguiente; y cómo, revoloteando con bullicio de aquí para allá, piando en falsete y con una actividad sobrehirundina, la rehacían enteramente antes de la llegada de la noche?

Son las evocaciones de infancia del profesor Diógenes Teufelsdröckh, de Weissnichtwo. Pueden leerse en el segundo capítulo del segundo libro de ese libro extraño de Carlyle. El nombre del personaje es por lo me-

nos estrambótico: “Teufelsdröckh” significa “bosta del Diablo”; el lugar del “sastre remendado”, filósofo de las vestimentas, “Weissnichtwo”, quiere decir “no se sabe dónde” y es otra acuñación de Carlyle.

Hablamos, ante un atleta —digamos, un levantador de pesas o un boxeador—, de una *fuerza sobrehumana*. En el ámbito de la mitología, Sansón la poseía, sin duda, y también Hércules. Es una frase hecha, un lugar común: “fuerza sobrehumana”. ¿Cómo llamar entonces a la actividad de las golondrinas en trance de reconstruir su casa derribada, su nido hecho pedazos por los elementos? Fuerza o actividad “sobrehirundina”, exactamente. La palabra latina para golondrina es “hirundo”, de la cual se desprende, con una gracia alada, la palabra francesa “hirondelle”; la española “golondrina” proviene de ahí, con sus modificaciones etimológicas. Por otra parte, el vuelo de la golondrina fue visto por José Gorostiza como una “escritura hebrea”. La acuñación de Carlyle es una especie de micropoema.

Así, entonces, a la consabida fuerza sobrehumana, toda hecha de músculos y brío corporal, debemos oponer la fuerza sobrehirundina.

La palabras francesa para “golondrina” conserva una porción significativa y sensible de la forma y sonoridad del vocablo latino (*hirundo*) con el cual Carlyle hizo su acuñación: *hirondelle*. El inglés culto posee también la voz *hirundine*, golondrina; pero la palabra más común y utilizada es *swallow*. Esa palabra inglesa, *swallow*, sueña a una vigorosa inhalación; pronunciarla es como si una golondrina nos entrara por la boca; el verbo *to swallow*,



Utagawa Hiroshigie, *Danza de golondrinas*, siglo XIX

homófono del sustantivo aéreo, significa “tragar” o “engullir”. Las voces francesa y española son llamativas y bellas. La española *golondrina* no es menos hermosa: palabra larga, comienza con un par de sonidos oscuros para llegar a la penúltima sílaba, precioso chasquido de metal —nota de plata rauda— rumbo a la abertura de la *a* y el eco evocador del silencio después de la cuádruple tirada de sílabas, como quedó dicho líneas arriba.

No puedo evitar hacer esta anotación, al margen de cualesquiera consideraciones de orden lingüístico: la palabra *golondrina* es una de las más bellas de la lengua española. Decirla en voz alta y aun pensarla en medio del silencio evoca al ave arquetípica del vuelo más hermoso. Flaubert decía: todas las gaviotas tienen cara de llamarse “Emma”; decimos, en cambio: todas las golondrinas tienen cara de llamarse... *golondrina*.

LAS GOLONDRINAS DE NEMEROV Y EL COMENTARIO DE DONOGHUE

Cuando leí el poema del norteamericano Howard Nemerov (1920-1991) titulado “Blue Swallows” (“Golondrinas azules”), de inmediato recordé la descripción hebrea de la golondrina escritora en *Muerte sin fin*. El poema de Nemerov es una pequeña obra maestra y como tal lo trata el crítico Denis Donoghue. He aquí el poema de Howard Nemerov, en una traducción acaso imperfecta —es de quien esto escribe—, pero llena de admiración por el poder visionario de estas palabras:

A lo largo del canal, debajo del puente,
siete golondrinas azules dividen el aire
en formas invisibles y evanescentes,
caleidoscópicas —y más allá del poder
de la mente o de la memoria para fijarlas.

“La historia es el lugar de las tensiones”.
“La forma es el diagrama de las potencias”.
Así, débilmente, allá en el puente,
mientras uno mira, allá abajo, a esos pájaros
—¡qué extraño: estamos arriba de los pájaros!—;
así, débilmente, la mente en el cerebro
teje la tela relacional de las salpicaduras,
mira las colas de las golondrinas como plumillas
mojadas en tinta invisible, escribiendo...

¡Pobre mental: ¿qué las ves escribir?
¿Algún cuento cabalístico
cuya autoría podrías endosar
a Dios o a la Naturaleza? Ah, pobre espíritu:
demasiadas veces le has puesto mayúscula
inicial a tu Yo. El astuto Guillermo de Occam
le cortó los pies a este sueño

hace casi ya siete siglos.

Eso le ha tomado a la mente
despertarse, bostezar y estirarse, para ver
con los ojos muy abiertos vaciados de discurso
el mundo real donde la mente en trance de deletrear
impone con su gramática
relaciones irreales a las golondrinas
azules. Acaso cuando te hayas despertado
del todo, te mostraré
algo nuevo: aun el agua
fluyendo y escapando debajo de esos pájaros
será incapaz de reflejar sus formas en vuelo,
y los ojos se convierten en piedras
donde nunca más habrán de caer lágrimas.

Ay, golondrinas, golondrinas: no se trata
de los poemas. De encontrar el mundo de nuevo:
de eso se trata —donde la belleza
orne las cosas inteligibles
pues el ojo de la mente enciende el Sol.

La línea “el ojo de la mente enciende el Sol” me hizo pensar en ciertas estribaciones de naturalismo místico en la poesía de todos los tiempos: una especie de panteísmo de los organismos vivos —algo de veras difícil de explicar, por lo menos para mí; pero por fortuna los poemas, como éste, están ahí para entender esas auténticas visiones. La crítica de Denis Donoghue está a la altura del poema de Nemerov.

Conocí a Denis Donoghue en la ciudad de Nueva York, hace ya muchos lustros. Había escuchado una conferencia suya en una universidad de la Costa Este y me impresionaron vivamente su elocuencia y su sabiduría; crítico literario sin prejuicios ni parcialidades, quizá lo más atractivo e interesante para mí, como en el caso de Helen Vendler, fue su pasión poética, su interés profundo y documentado por la poesía. Un día lo descubrí en un restaurancito de Greenwich Village y, sin pensarlo dos veces, lo abordé. Estaba en plena conversación con un hombre delgado y pequeño, sumamente vivaz: era Stanley Barnshaw, el autor de uno de mis libros de cabecera, titulado *The Poem Itself*, colección de poemas traducidos y explicados con una soberana y fresca libertad intelectual. Conversamos los tres unos cuantos minutos y me fui, verdaderamente iluminado, como si me hubiera asomado a una especie de Academia poética y hubiera visto a los Maestros e intercambiado un par de opiniones con ellos.

Donoghue hace una explicación magnífica del poema de Howard Nemerov sobre la aparición en el aire transparente de siete golondrinas azules. Destaca, analiza y comenta lúcidamente el tema, a la vez profundo y evidente de ese poema: la escritura; en este caso, la escritura de las golondrinas. Ante la explicación de Donoghue recor-

dé, por supuesto, el hermoso verso a José Gorostiza: el verso “la golondrina y su escritura hebrea”. Denis Donoghue es padre de la novelista Emma Donoghue.

LA GOLONDRINA EN LA BIBLIA DE LOS POETAS

Apenas podemos imaginar la importancia del Libro de las Transformaciones o Metamorfosis en la cultura literaria de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. No sería exagerado señalar la imposibilidad de las principales obras literarias, poéticas y dramáticas de esos siglos, sin la contribución del “Licenciado Narigudo”. Por lo menos, sin Ovidio no existirían tal y como las conocemos.

Es impensable pasar por alto a Ovidio si se quiere entender aquellos siglos de arte y literatura. Para no ir muy lejos, la shakespeariana *Romeo y Julieta* no se comprende cabalmente sin la historia de Píramo y Tisbe, su punto de partida y célula genésica; ni tampoco la formidable “Fábula de Polifemo y Galatea”, de don Luis de Góngora, además de este hecho: el genial cordobés también escribió un poema extraordinario sobre Píramo y Tisbe y menciona con asiduidad las narraciones ovidianas; por ejemplo, en esa letrilla con el famoso *ritornello* “Ándeme yo caliente”, donde habla de Hero y Leandro, también personajes de las Metamorfosis, como lo hizo en otros divertidos poemas.

El libro de Ovidio era llamado, justamente, la Biblia de los Poetas; era una especie de vademécum para los poetas en ciernes y para todos los demás, incluidos los maduros, consagrados y unánimemente admirados. En las páginas inmortales de su libro, el poeta Ovidio contó, entre muchísimas otras, la historia de Procne, Filomena y Tereo. No la voy a recontar aquí; ojalá el curioso lector lo haga por su cuenta. Baste decir lo siguiente: es una historia de pasiones devastadoras, destructivas; hay violaciones, adulterio, traición y horribles mutilaciones. Por supuesto, hay transformaciones. Las dos mujeres de la fábula se convierten en pájaros: en golondrina, en ruiseñor. La tradición ha fijado a Filomena como el ruiseñor y a Procne como la golondrina; pero en la historia original esta repartición no está del todo clara. Como quiera, se conviene —tradicionalmente, repito— en decir: Filomena es el ruiseñor, Procne la golondrina.

LA GOLONDRINA EN LA VIGILIA DE VENUS

El verso 428 de *The Waste Land*, poema de T. S. Eliot, es una cita en latín explicada con todo pormenor en las abundantes notas sobre esa obra maestra de la literatura moderna, entre ellas las del propio autor, quien las preparó, según dice la leyenda, para simplemente cua-

drar la paginación de la primera edición. Ese verso latino aparece, entonces, casi al final del largo poema y dice así: *Quando fiam uti chelidon*; otras fuentes dan una lectura diferente: *Quando faciam uti chelidon*, y algún crítico hasta sugiere por ahí escribir *chelidon* con mayúscula inicial, como si fuera un nombre propio (también hay discrepancias en el comparativo: *uti o ceu*); pero en eso no me voy a meter debido a mis incurables limitaciones en el terreno de la cultura clásica —prefiero dejar el asunto, con todo y sus venerables filologías latinas, en manos del dedicatario de este ensayito. Ese verso es parte de un verso más largo y significa, en forma de pregunta: “¿Cuándo seré como la golondrina...?”. Eliot lo cita incompleto, pues debe seguir de esta manera: “...para dejar de callarme”, alusión bastante clara al mito ovidiano de Procne. De inmediato, sin embargo, en su fiesta de palimpsestos y citas, Eliot añade una exclamación sacada de Lord Tennyson, el colmo de la sencillez en vocativo: “*O swallow swallow*”.

Con todo y mis lecturas numerosas del poema de Eliot, no fue ahí donde leí por primera vez ese verso, sino en la preciosa *Antología de la poesía latina* (número 1 de la colección universitaria Nuestros Clásicos), con versiones de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño. Es la penúltima pieza de la antología, antes del poeta latino cristiano Prudencio, quien la cierra. El verso sobre la golondrina-Procne es el número 90 de ese poema anónimo titulado *Pervigilium Veneris* (es decir, “La vigilia de Venus”), “atribuido a Publio Annio Floro”, según informan los antologadores. La traducción mexicana de ese verso dice así:

¿Cuándo haré cual golondrina, para dejar de callarme?

Años más tarde, luego de Eliot y esa antología latina, me hice de una edición italiana con el *Pervigilium Veneris*, consultada por mí de vez en cuando. La traducción al italiano de ese venerable y muy venusino verso contiene una de las dos palabras italianas para golondrina: *rondine*, *rondinella*.

Ezra Pound habla en tres o cuatro páginas de su ensayo *The Spirit of Romance* (1910) del *Pervigilium Veneris*. No es improbable lo siguiente: quizá fue él quien le descubrió ese viejo poema latino, anónimo, a T.S. Eliot.

DIVERSIDAD DE GOLONDRINAS

Hay una golondrina muy vistosa en la poesía de don Luis de Góngora y Argote: la del poema “Al importuno canto de una golondrina” (1614), número 274 en la edición de obras completas gongorinas preparadas por Antonio Carreira para la Biblioteca Castro, en el año 2000. Un comentarista antiguo, García de Salcedo Co-

ronel, resume de esta manera lo dicho en el poema: “Habla con la golondrina, quejándose de que perturbe con su canto la rústica tranquilidad de su pobre albergue, y no los soberbios alcázares de los poderosos”. El poema está escrito en forma de canción alirada, es decir: una lira de seis versos, a diferencia de la canónica lira de cinco versos, la utilizada por Garcilaso de la Vega, y más tarde por San Juan de la Cruz y fray Luis de León. En mi edición del gran libro de Robert Jammes sobre la poesía de don Luis, descubro algo sorprendente: Jammes no comenta este poema (pero, claro, cómo podría comentarlo si no entró en su campo de interés mientras componía su libro, obra maestra de la crítica); sí lo hace en cambio, y con maestría, el admirable José María Micó. Puedo decir lo siguiente: en los próximos meses, así lo siento, me ocuparé en serio de éste y otros poemas de tema zoológico de don Luis.

Doy un salto de varios siglos para ocuparme del siglo vigésimo. Luego de una inmersión profunda en la poesía de Gonzalo Rojas, afirmo sin dudar: aparte de una aparición fugaz, de poca monta, en un poema familiar de 1935, las golondrinas no aparecen en los versos de este poeta, con una excepción realmente notable: en el poema “Las pudibundas”, el poeta chileno se refiere a esas mujeres adversas a las cuales alude en el título con poco disimulada impaciencia como “hirondelas”. Consultadas mis autoridades sobre si esto es un latinismo o un galicismo, pues *hirundo* es latín e *hirondelle* es francés ligado directamente a la palabra antigua, la respuesta es la siguiente: Gonzalo Rojas acuñó un galicismo un poco crudo con esas “hirondelas”. Ya lo escucho con su adorable voz ronca: “—Pues será un poco crudo según tú, m’ijito, pero a mí me sirve por el ritmo y la longitud de la palabra para decir lo imaginado en ese momento y puesto en ritmo y en verso versal”. De acuerdo: del lado de acá, mientras lo alcanzamos, le diremos a don Gonzalo Rojas: “—De acuerdo, acertó usted con esas hirondelas y no diremos más”.

FOLKLORE MEXICANO Y DESPEDIDA HIRUNDINA

Dos libritos sobre aves en la poesía me acompañan continuamente: el de Margit Frenk titulado *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana* (1994) y el de Salvador Novo, *Las aves en la poesía castellana* (1953). Los dos son discursos pronunciados en la Academia Mexicana. De inmediato despegaron, en vuelo vertiginoso, las golondrinas esperadas, desde las páginas de ese par de volúmenes.

Salvador Novo cita la más famosa canción de despedida entre nosotros, entonada por los mexicanos con lágrimas en los ojos; reproduce los dos más famosos versos de un bambuco yucateco surcado por golondrinas



Joan Miró, *Golondrina amor*, 1934

(“Vinieron en tardes serenas de estío / cruzando los aires con vuelo veloz”: Pilar Lores los canta con brío); recoge alguna cita de Guty Cárdenas y otra de Agustín Lara, pero no hace ninguna contribución muy interesante al tema. En cambio, Margit Frenk nos da a leer este ejemplo extraordinariamente simpático de “historias de animales absurdas e hiperbólicas”, rasgo del folklore mexicano:

—Un burro me dio una coz,
decía cierta golondrina,
y un macho cabrío le dice:
—¡Quién te manda ser catrina!

Las golondrinas son un tema inagotable, como el mar, el paisaje, las hojas. Las noticias o notículas de este expediente hirundino podrían ampliarse hasta acumular inmensidades himaláyicas de papel o de *software*. En la poesía en lengua española, estoy seguro de hallar, sin un esfuerzo especial, miles de golondrinas y de Procnes en los siglos de oro; otro tanto en la poesía romántica y en diversas épocas. También sería interesantísimo “peinar” la poesía mexicana, a ver si es tan “golondrinera” como seriamente sospecho. En mis notas quedaron sin usar un puñado de citas, algunas interesantes y otras no tanto; será en ocasión por venir, no en ésta.

Puedo decir, entonces, sin salirme mucho del tema: apenas he rozado éste como las hermosas y oscuras alas de las golondrinas parecen rozarnos y no nos tocan, como yo no he tocado, sino superficialmente, a las golondrinas de la literatura, de la imaginación, de las fábulas, de la poesía. Debería leer miles de volúmenes para honrarlas como se debe. Me salen al paso decenas, cientos de referencias; me hacen decir cosas como, por ejemplo, ésta: “quizá lea un día el libro de Amélie Nothomb titulado *Diario de Golondrina*”. **U**

Poesía de Ramón Xirau

El mundo, un milagro

Darío Jaramillo Agudelo

Llevado por su vocación pendular, que oscila entre el ensayo y la poesía, Ramón Xirau ha construido puentes entre el catalán y la lengua española. Al presentar la Poesía completa de su colega, el escritor colombiano Darío Jaramillo Agudelo recorre con sensibilidad e inteligencia la obra lírica del autor de Poesía y conocimiento.

I

Son paradójicas estas ceremonias. En principio, como su nombre lo indica, se trata de presentar un libro, y en cierto modo —también— de presentar a un autor.¹ Pero he aquí que, ante la inminencia del rito, me encuentro en el brete de lo contrario, que yo, que no acabo de presentarme a mí mismo, debo presentar a un personaje bien conocido y, por ese conocimiento, mercedamente respetado.

Debo comenzar recordando una definición que hizo Octavio Paz de Ramón Xirau. “Hombre-puente” lo llamó, y este retrato hablado ha servido a muchos para enunciar los varios pares de orillas que este catalán mexicano pisa simultáneamente. Hombre-puente: “el que comunica el castellano con el catalán y une al mismo tiempo las dos orillas de la obra de Xirau: la filosofía y la crítica, en un extremo, y la literatura en el otro” escri-

be el anónimo autor de la nota introductoria de la *Poesía completa* de nuestro personaje.

“Hombre-puentes”, mucho mejor en plural que dejando los puentes en singular. Así se refiere Adolfo Castañón a esta capacidad de habitar varias orillas:

la obra de Ramón Xirau se ha encauzado por cuatro vertientes: la del poeta que ha sabido crear un mirador visionario, la del escritor y filósofo autor de una obra propia, la del maestro formador de investigadores y profesores y, en fin, la del traductor y editor que supo hacer de la revista *Diálogos* (1964-1985) un rico faro donde, en cierto modo, se pueden reconocer algunas de las líneas maestras que ahondarían y ensancharían en lo editorial las revistas *Plural* y *Vuelta* de Octavio Paz.

Más adelante, en el mismo texto, con tino y belleza, concluye así Castañón: “la raíz inteligente de Xirau parece hundirse en un espacio donde la poesía, la religión y la filosofía se cruzan y desdoblan a un tiempo preguntándose por su ser y por su historia”.

¹ Texto leído en la presentación de *Poesía completa* de Ramón Xirau, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el 27 de noviembre de 2007.

Ramón Xirau es profesor de la UNAM desde 1949. Se ha dedicado profesionalmente a la filosofía, de la que da clases y escribe libros de pensamiento en buena hora ajenos a las modas intelectuales que ha visto desfilar a lo largo de ese más de medio siglo de docencia. En Xirau, como en casi todos los poetas, el ejercicio de la poesía —casi siempre la principal de todas sus labores— ocupa un tiempo invisible, no remunerado, de reposo.

II

Para el lector de la poesía de Xirau es una bienaventuranza que su profesión sea la reflexión filosófica porque, al final, el pensamiento que expresa en sus textos de prosa sirve de lumbre para compenetrarse con su poesía.

Poeta y filósofo, poeta-filósofo —dice Castañón—, Ramón Xirau parece haber encontrado en el ensayo literario, en el ejercicio de interrogación crítica del acto poético, el espacio idóneo para celebrar el diálogo —palabra clave en él— entre los saberes del alma y del espíritu.

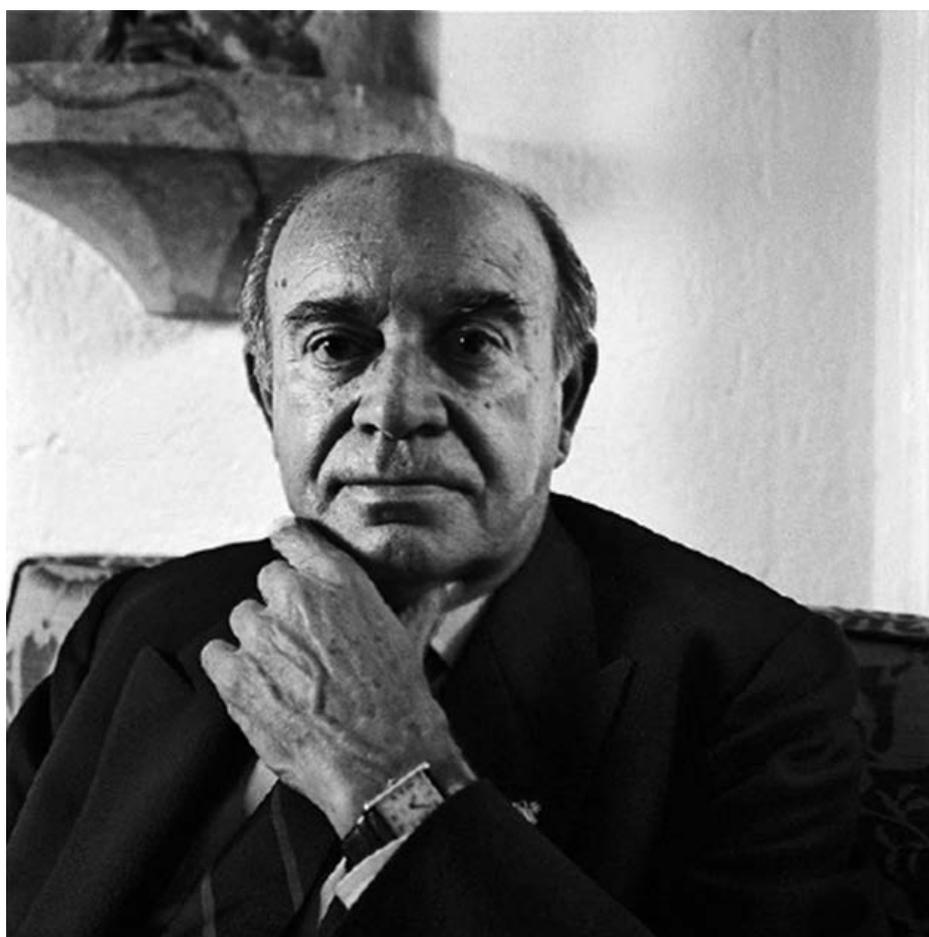
Los ensayos iluminan su poesía pero a la vez, en un movimiento circular, la visión poética es el sustrato final del discurso ensayístico. Cito al Xirau autor de *Sentido de la presencia*:

en él trataba de decir que nuestro “estar” en el mundo se opone al “ser”, que no podemos nunca verdaderamente ser, pero que en cambio podemos estar en este mundo. En otras palabras el presente es instantáneo y lo instantáneo es huidizo. La presencia, en cambio —otra forma de hablar de “estar”— es el tiempo en el cual estamos siempre y tiene la amplitud que tienen la memoria y la previsión.

Esta misma idea se desarrolla en *El tiempo vivido, acerca del “estar”*. Mauricio Beuchot sintetiza así la idea central de este libro: el tiempo humano es el tiempo interno, el tiempo del alma, que se proyecta a tres lados, al recuerdo, a la presencia y a la expectativa. Reitera Xirau que el “estar” tiene más contenido humano que el “ser”, que suena demasiado neutro, y luego del “estar” aparece mecánicamente la cuestión de la permanencia y, después de ella, la de eternidad; ¿por qué?

Tal vez —cito la interpretación de Beuchot— porque la captación de nuestro estar nos parece tan contingente que nos mueve a buscar el secreto apoyo necesario que lo sostiene. Y de esta manera somos introducidos en el vital lenguaje de la mística, que se pronuncia las más de las veces en forma de poesía.

Por eso mismo, como lo dijo Xirau, “desde nuestra intimidad, el presente no es fugaz, es lo que so-



Ramón Xirau



mos toda la vida”: ¿cabrá más poesía en un enunciado filosófico?, pregunto.

III

El tratado de límites entre la prosa y la poesía de Xirau pasa, además, por otra coordenada que es necesario poner de presente. Mientras aquélla es escrita originalmente en castellano, su poesía está redactada en catalán.

Aquí tengo que detenerme por fuerza, para advertir que la poesía de Xirau pertenece a otra historia literaria distinta de la literatura en castellano. No soy experto en poesía catalana y esta falta de experticia me excusa de un ejercicio endógeno, mirar el panorama de la poesía catalana, ubicar el momento al que Xirau pertenece, y leerlo bajo el contexto de los poetas que lo anteceden, de sus contemporáneos y de su propia evolución después de medio siglo de publicar poesía en catalán.

Al respecto, lo que merece destacarse de esta edición conjunta del Fondo de Cultura Económica y la UNAM es que las traducciones las ha hecho un canario que no solamente tiene un calificadísimo trayecto en el campo

de la traducción sino que, él mismo, es un muy reconocido poeta en lengua española. Andrés Sánchez Robayna es un poeta imprescindible en el panorama actual de la literatura en España y toda esa sensibilidad con el lenguaje se refleja en un verdadero tesoro para los lectores castellanos de Ramón Xirau, y es que podemos leerlo —fiel al original que siempre está ahí en la página de enfrente para ser confrontado— como quien lee buenos poemas en español. Como quien dice que Sánchez Robayna, sin faltar a una literalidad muy aproximada, logró hacer buenos poemas de Xirau en castellano, logró traducir letra y espíritu.

IV

Fue el teólogo alemán Karl Rahner quien se refirió a las protopalabras, las palabras propias de la poesía, las palabras que expresan, y cito textual:

lo no perceptible, el abismo en que nos fundamos, la clarísima tiniebla que abarca toda claridad de nuestro ser cotidiano, en una palabra: el misterio permanente, Dios, el comienzo que sigue cuando ya hemos acabado. [...] Así, toda palabra que verdaderamente lo es y, estrictamente, sólo la palabra tiene el poder de nombrar lo innombrable. [...] Lo nombrado es evocado a primer plano por la palabra. Y así surge el fondo abarcador, mudo y callado, del que procede y en el que permanece oculto.

Sigo citando a Rahner:

la palabra ordena siempre lo individual y, al hacerlo, hace referencia siempre al orden mismo, inordenable, siempre previo, que permanece, *a priori* en el fondo y en trasfondo. [...] Es justamente a esta realidad sin nombre a quien las palabras quieren nombrar también, cuando dicen lo que tiene nombre. Quieren evocar el misterio dando lo inteligible; quieren invocar la infinitud, parafraseando y circunscribiendo lo finito; quieren, aprehendiendo y percibiendo, forzar al hombre a que sea aprendido.²

Aquí ocurre que leo a Xirau mientras leo a Rahner, me coinciden en el tiempo y, por milagro, coinciden en el sentido. Pienso que las palabras del teólogo alemán se aplican con precisión a la poesía de Xirau, una poesía que invoca lo infinito parafraseando y circunscribiendo lo finito o, como dice el propio Xirau en uno de sus ensayos, “esta flor o esta hoja que generalmente no veo cuando paso son todo un mundo maravilloso [...]”. También, si hacemos memoria podremos acaso encon-

² Karl Rahner, *Escritos de teología*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2002, p. 411 ss.

trar lo que quiso encontrar en ella san Agustín: la imagen de la eternidad”.

El crítico inglés James Valender ya señaló que la poesía de Xirau guarda “fidelidad a un mismo grupo de imágenes que, al reiterarse, van adquiriendo cada vez mayor pureza, mayor intensidad”. Son las protopalabras que, en Xirau son —y a ellas es fiel a ciertos términos desde un principio, en los *Diez poemas*, cuando los fija casi todos, símbolos de sí mismos, trasuntos de la permanencia del ahora— el mar, las olas, la luz y la sombra, el cuerpo, el azul, el sueño y la noche, el cielo y el viento, las barcas.

Y advierte Valender:

el ritmo normal de la vida se va deteniendo, conforme se inmoviliza, otro ritmo muy distinto empieza a hacerse sentir: un ritmo que tiende a cargar las cosas de una energía y una densidad, una ligereza y una transparencia que antes no tenían. [...] En un instante de intensa concentración, todas las formas del mundo (como todas las vocales del poema), liberadas de su peso cotidiano, empiezan a bailar, movidas por la presencia resplandeciente de lo que las une y las trasciende. El mundo de repente alcanza su plenitud y, junto con el mundo, todo aquel que lo contempla.

Ocurre con algunos poetas que tienen una, no sé si involuntaria, vocación aforística. Tal es el caso de Xirau. Un lector con lápiz afilado podría subrayar —y antologar— los aforismos que aparecen de repente, con faro propio, dentro de los poemas. Anoto algunos: “con tanto amor cuida el amor la sombra, que ésta brilla de luz”, “el hálito del viento venía de tus sueños”, “la sombra blanca del amor llenaba mi corazón de luz”, “la estrella que hace prismas de luz en cada espuma”, “todo silencio es un silencio eterno”, “y sé que es sueño, todo es sueño en el ala esponjosa de la vida”, “la palabra muere en ramos de luz”, “la vida dice vida en cada trozo de escarcha, en cada río de palabras perdidas”, “Dios es Dios en cada trozo del mundo”, “todo es Memoria”, “olas, olas, ríos breves”, “todos somos siempre Job”, “¿enloquecen los árboles sin viento?”.

Entre todos estos interludios aforísticos, destellos iluminados del poema, hay uno que dejo aparte, cuando Xirau dice “el mundo es un milagro”, para recordar que Octavio Paz dijo que en los poemas de Xirau la presencia del mundo es un misterio palpable.

Este aliento de trascendencia no quita la conciencia de las palabras y de las maneras como la cercanía de una palabra con otra engendra significados o produce resplandores de sonido. A veces, sin desviarse de su sentido, el poema se detiene en el juego de palabras que no se pierde en el viaje que hace el poema del catalán al español, como “níqueles y líquenes”, como “una nave, una nieve”, como “el sueño de tu sueño sueña ahora”. Así la

palabra se inserta en el sonido, que es tiempo y asida al tiempo se convierte en música y en invocación de la música: un poema para Mozart y, aquí y allí, apariciones de otros músicos, como Mompou o Corelli, Marcello Ravel, Pergolesi o el sonido del mundo, como estos versos: “navegan nubes, velas, firmamentos. Tenemos melodías”.

Otro aspecto de la poesía de Xirau, que contribuye a escindirlo de lo abstracto, es el sentido pictórico de su poesía. Hay homenajes a pintores, como Malevich —que no es el único—, a pinturas —como *El jardín de las delicias* de El Bosco—, hay recorridos por catedrales, visiones de vitrales, visitas a museos, abunda el color, el valor cromático y el rol simbólico del azul, por ejemplo y, para abundar, hay un libro entero que se titula *Naturalezas vivas*, en donde predomina la vista, lo que el ojo ve y la palabra pinta.

V

Ya en 1994 se había hecho una recopilación de los poemas de Xirau. La que ahora presentan el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Nacional Autónoma de México está actualizada y abarca toda su poesía hasta la fecha, incluyendo poemas dispersos. Tiene la enorme virtud de ser una edición bilingüe y va en orden cronológico de publicación de los libros: *Diez poemas*, *El espejo enterrado*, *Las playas*, *Gradas*, *Dicho y descrito*, *Pájaros*, *Naturalezas vivas*, *Nuevos poemas*, *Lugares del tiempo*, *Poemas dispersos*.

Las notas iniciales de los libros dejan saber el ritmo de escritura de los poemas. Por ejemplo, *Las playas* reúne poemas escritos entre 1950 y 1972. En cambio los poemas del siguiente libro, *Gradas*, corresponden a un periodo muy breve, durante el verano y el otoño de 1978. Igual el siguiente libro, también escrito entre el verano y el otoño de 1982, con la salvedad de un poema escrito en la primavera de 1981. Parece que la composición de los poemas viniera por raptos, como lo confirma el siguiente libro, *Pájaros*, cuyos poemas “fueron escritos en dos momentos: febrero-marzo y septiembre-noviembre de 1984”. Hay un salto hasta 1988 cuando Xirau comienza a escribir *Naturalezas vivas*, libro que termina en mayo de 1989. Entre 1992 y 1994 escribe *Nuevos poemas* y el libro siguiente, *Lugares del tiempo*, es de cinco años después, 1999.

Pero, si hay intervalos de meses y a veces años en la actividad poética, es asombrosa su fidelidad a un lenguaje y a unas imágenes, su asombro del mundo, su fidelidad al mar, a la noche, al viento, al presente, que nos vive y nos abre caminos infinitos. **U**

Ramón Xirau, *Poesía completa*, traducción de Andrés Sánchez Robayna, FCE/UNAM, México, 2007, 614 pp.

Víctor García de la Concha

El tercer retorno de las carabelas

Gonzalo Celorio

La Universidad de Guadalajara decidió investir a Víctor García de la Concha, ex director de la Real Academia Española y actual director del Instituto Cervantes, con el doctorado Honoris Causa. En el presente texto Gonzalo Celorio hace el elogio del académico en su labor como estudioso de la literatura hispánica y como el inapreciable gestor que ha fortalecido los puentes de diálogo entre las distintas comunidades que compartimos la lengua española.

Mucho me honra cumplir la tarea que me encomendó la Universidad de Guadalajara de pronunciar en esta solemne ocasión el elogio de don Víctor García de la Concha, a quien el H. Consejo Universitario de la institución le ha conferido el grado de doctor honoris causa en atención a sus notables méritos académicos y literarios. Si mucho me honra es por el respeto que me merece su quehacer intelectual, abocado al estudio de nuestra lengua y su literatura, y por la admiración que me despiertan sus prendas personales—su arrojo, su tesón, su vitalidad—, que ha puesto al servicio de la unidad y el fortalecimiento de la lengua española.

Víctor García de la Concha es ante todo un profesor universitario, distinguido por la amplitud y la honra de sus conocimientos filológicos, por la pasión con la que ha ejercido a lo largo de los años su profesión do-

cente y por la vehemencia y la claridad de su discurso. Formado en filología hispánica por la Universidad de Oviedo y en teología por la Gregoriana de Roma, ha enseñado en las universidades de Valladolid, Murcia, Zaragoza y Salamanca, de la cual es catedrático emérito de literatura española. Y se ha entregado al estudio de los grandes poetas españoles del Renacimiento—Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, los místicos carmelitas Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz—, del barroco—Quevedo, Calderón, Lope de Vega— y del siglo xx—Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y algunos de los que se exiliaron en México tras la derrota de la República, como José Moreno Villa y León Felipe—. También se ha ocupado de sobresalientes escritores contemporáneos de uno y otro lado del Atlántico: Cela, Benet, Muñoz Molina, García Márquez, Vargas Llosa.



© FFL Guadalajara

Víctor García de la Concha al recibir el doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de Guadalajara, diciembre de 2012

En 1991, García de la Concha fue elegido miembro de número de la Real Academia Española y al año siguiente, a unos cuantos meses de haber pronunciado su discurso de ingreso, ya se desempeñaba como secretario de la institución entonces dirigida por el filólogo Fernando Lázaro Carreter, a quien habría de suceder en el cargo. En efecto, don Víctor fue elegido director en 1998 y reelegido en dos ocasiones sucesivas. Doce años estuvo al frente de la ilustre corporación. Bajo su guía, la institución pasó de ser la *Real Academia* a ser la *Academia real*. Real en tanto que asumió la realidad incontrovertible de que el español es una lengua hablada por 450 millones de personas en más de veinte países y que sólo con una actitud panhispánica, que tome en cuenta las modalidades dialectales americanas que subyacen en su extraordinaria unidad esencial, pueden llevarse a cabo los trabajos lingüísticos de carácter léxico, morfológico y sintáctico que le son inherentes.

Es cierto que la Real Academia había tenido vocación americana desde tiempos muy tempranos. En la época colonial, había incorporado en su seno a académicos americanos y, una vez emancipadas de la corona las provincias de ultramar, la antigua metrópoli impulsó, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la creación de academias de la lengua correspondientes de la española en cada una de las flamantes repúblicas hispanoamericanas. Pero por ello mismo, nuestras instituciones adquirieron desde su nacimiento una condición filial con respecto a España, que prevaleció hasta mediados del siglo pasado, cuando se fundó la Asociación de Academias de la Lengua Española durante el Primer Congreso de la Lengua celebrado en la ciudad de México en 1951, al que, por razones políticas, no acudió la delegación española. Franco, que nunca perdonó que la

Real Academia respetara la membresía vitalicia de los académicos republicanos trasterrados —para usar el término de José Gaos— y mantuviera ocupados sus sitios a pesar de su ausencia forzada, exigía que México rompiera relaciones con la República Española en el exilio como requisito para autorizar la asistencia de los académicos peninsulares al congreso. Con el establecimiento de la Asociación de Academias, la relación hasta entonces materno-filial entre la española y las correspondientes americanas adoptó un manifiesto carácter fraternal. Esta relación igualitaria, que de todas maneras consideraba a la Real Academia *prima inter pares*, obedecía, empero, más al espíritu que a la letra, pues las obras académicas de mayor envergadura y de orden general, como el diccionario, se seguían elaborando en España sin mayor participación de las academias americanas, en buena medida limitadas a sancionar las propuestas españolas y a sugerir enmiendas o adiciones a través de la Comisión Permanente de la Asociación en la que estaban representadas. Con Víctor García de la Concha como director de la Real Academia Española y presidente de la Asociación de Academias tal situación cambió radicalmente. Durante su pujante administración por primera vez se adopta una política verdaderamente panhispánica, que lejos de imponer la norma española peninsular, toma en cuenta las modalidades lingüísticas de cada uno de los países hispanohablantes en el establecimiento de los tres grandes códigos académicos: el diccionario, la gramática y la ortografía.

Si bien es cierto que históricamente la lengua que hablamos procede de la península ibérica, es en América donde se ha expandido geográficamente en un dilatadísimo territorio y donde cuenta con la inmensa mayoría de sus hablantes. Las variedades dialectales que la enriquecen no han quebrantado, sin embargo, su uni-

dad esencial, pues más del noventa por ciento del léxico —que es el código más variable de la lengua— es compartido por el común de los hablantes, gracias a lo cual podemos atravesar una veintena de fronteras sin perder inteligibilidad y, al mismo tiempo, reconocer y disfrutar las variantes locales que le dan carácter e identidad a cada uno de los países donde se habla (a veces con el sonrojo que propician palabras malsonantes que no lo son para nosotros o viceversa o con la sorpresa que nos depara un platillo totalmente distinto al que esperábamos en la mesa de un restaurante). Esta situación, que implica la diversidad en la unidad y por lo tanto la aceptación de que la norma lingüística es policéntrica y no puede dictarse desde España, acabó por erigirse en criterio rector de las monumentales obras académicas que se emprendieron y se culminaron durante la gestión de Víctor García de la Concha como director de la Real Academia Española y presidente de la Asociación de Academias: la 22ª. edición del *Diccionario de la lengua española*, que en versión electrónica es consultada por 750,000 personas cada día; la *Nueva gramática*, cuya última edición databa de 1931 y que ahora enfrenta, sin esconder nada debajo de la alfombra, los problemas lingüísticos con un método rigurosamente científico; la *Ortografía*, que no se restringe a la enunciación de las reglas ortográficas, como ocurría en las ediciones anteriores, sino que da una explicación razonada e histórica de cada una de ellas; el *Diccionario panhispánico de dudas*, que resuelve de manera consensuada y respetando las variantes de cada país, las interrogantes más frecuentes sobre nuestra lengua; el *Diccionario de americanismos*, que recoge las voces y las acepciones propias de América que difieren del español general... América, pues, fue el objetivo de la administración de don Víctor, su prioridad y su gusto. No en vano atravesó más de cincuenta veces el Atlántico para estar en comunicación permanente con las academias americanas e impulsar el trabajo compartido, el trabajo panhispánico. Y es que nada se puede hacer en materia de lengua española sin tomar en cuenta a América, donde se encuentra más del 90 por ciento de los hispanohablantes. No se trata, cuidado, de que a partir de ahora se consideren los americanismos —o argentinismos, colombianismos, mexicanismos o puertorriqueñismos— elementos más o menos pintorescos o graciosos de la lengua, sino modalidades tan valederas y respetables como la modalidad peninsular, que no representa ni constituye la norma lingüística general, como siempre se había admitido, sino una variante más —si bien la de mayor rai-gambre histórica— de la lengua española. Una variante que agrupa, por cierto, a menos del diez por ciento de los hablantes. Así, la pronunciación interdental de la zeta, la palabra *piso* con el significado de ‘departamento’ o el pronombre *vosotros*, que no se usa en Amé-

rica donde hasta a los niños, si son varios, les hablamos de usted, son rasgos propios del dialecto español peninsular, que no tienen verificación en los países americanos. Ha empezado a utilizarse, muy saludablemente, en las obras académicas el término *españolismo* para referirse a esas voces o acepciones privativas de España, de la misma manera que siempre se han considerado mexicanismos palabras como *banqueta* o *alberca* en vez de *acera* o *piscina*, respectivamente, o el verbo *ocupar* que se usa aquí en Guadalajara y en todo el Occidente del país con el significado de ‘necesitar’.

Después del Modernismo de Rubén Darío, que tanta influencia ejerció, como muy bien lo sabe don Víctor, en la Generación española del 98, sobre todo en Juan Ramón Jiménez y Ramón María del Valle-Inclán; después del *Boom* de la literatura hispanoamericana, que renovó la expresión literaria de nuestra lengua y cuyo cincuentenario ahora celebramos, este del reconocimiento de las aportaciones americanas al patrimonio común de la lengua española es el tercer retorno de las carabelas, si se me permite retrotraer la feliz imagen que Manuel Díaz Rodríguez le prestó a José Enrique Rodó. Víctor García de la Concha, en este viaje de regreso, ha sido el almirante.

A sus 78 años de edad, que no sé si esconde en algún caserío asturiano de su Villaviciosa natal o de los que se desembaraza en sus caminatas cotidianas por el Parque del Oeste, frontero a su departamento —¿o deberé decir *apartamento* o *piso*, a la manera peninsular?— de la calle de Pintor Rosales de Madrid, don Víctor ha sido sustraído recientemente de su reclusión académica, en la que se dedicaba a establecer su canon literario, para asumir la dirección del Instituto Cervantes, que tiene como misión llevar la lengua y la cultura españolas al resto del mundo. Su vocación panhispánica, según lo comentó Alfredo Matus, director de la Academia Chilena de la Lengua, al conocer la noticia de su nombramiento, cobrará ahora una “perspectiva transhispánica universal”. Pues tampoco podrá cumplir esta misión sin el concurso de los países hispanoamericanos, que, junto con España, integran lo que Carlos Fuentes denominó con frase afortunada *el territorio de la Mancha*.

El doctorado honoris causa con que hoy la Universidad de Guadalajara inviste a Víctor García de la Concha no es, como alguien podría pensar, un reconocimiento académico al desempeño de una función administrativa. No. Es un reconocimiento a la enorme solvencia académica que le ha permitido cumplir de manera excelente esa función administrativa en pro de la unidad de la lengua, bajo la premisa del respeto a su diversidad. Tal es, por cierto, el principio —unidad en la diversidad— en el que se cimienta la palabra *universidad* con la que se designa a una institución como la que hoy le confiere el doctorado honoris causa.

Felicidades, Víctor querido y admirado. **U**

Custodios de idéntico linaje

Vicente Quirarte

Vicente Quirarte se ha lanzado a una aventura de autoficción y rememoración con su novela La Invencible, de la que ofrecemos un fragmento en el que aparecen las presencias que ayudaron al poeta a encontrar su propia voz e identidad.

A Marina, Eduardo y Alejandro Cadaval Narezo

Cuando murió papá, una legión de ángeles guardianes quedó de este lado para protegerme, ponerme a prueba, obligarme a crecer con nuevos golpes. Diego Valdés y su Patricia, alumna predilecta de papá, se encargaron de que la sordidez que circunda a la muerte por voluntad propia se transformara en muralla para defender al caído y preservar con limpieza su memoria. A Diego debo igualmente el encuentro con mi primer padre sustituto y figura tutelar de mi existencia. Una mañana llegué a la oficina de Rubén Bonifaz Nuño, el enorme poeta a quien admiraba y leía desde mi adolescencia. Cuando tuve el privilegio de cruzar mis primeras palabras con él, supe que todo en él era sabiduría asentada, viaje de regreso. Sin embargo, me sorprendió encontrar además a un ser humano alegre y cordial, irreverente y respetuoso. Me admiró verlo rodeado de juguetes muy personales, desde una daga florentina para la mano izquierda hasta una alcancía de Charly Brown y una colección envidiable de caleidoscopios. Por circunstancias del mágico azar y por generosidad de mis amigos entré a trabajar, por obra determinada, en el Instituto de Investigaciones Filológicas fundado por el poeta. Aunque de inmediato caí en cuenta de que

Rubén Bonifaz Nuño ocupaba el lugar emotivo de mi padre, nunca se ha afanado en ejercerlo. Se transformó, en cambio, en hermano grande, protector y discreto, amable y riguroso. Sobre todo, me enseñó a reírme de mí mismo, aun en las peores circunstancias. Durante un naufragio amoroso, Rubén me llamaba cada tarde para ver cómo estaba, me aconsejaba, se reía y reíamos juntos. Cuando emergí de mi personal desastre, le agradecí sus constantes llamadas. Me respondió que él había pasado temporadas en infiernos similares. Más adelante me fui incorporando a la cofradía que, espontánea y selecta, se fue formando alrededor de Rubén Bonifaz Nuño. Un viaje a Nueva York, en el cual participaron la mayor parte de esos cofrades —Bernardo Ruiz, Sandro Cohen, Carlos Montemayor, René Avilés Fabila—, convenció a Rubén de quiénes eran los elegidos capitanes de su guerrilla espiritual. Religiosamente, a lo largo de cinco años, los jueves a partir de las ocho de la noche, nos reunimos en *La Lechuza* de Miguel Ángel de Quevedo. Poco a poco se fue afinando el código de la que vino a adquirir el nombre de Cofradía de Los Calaca. No Las Calacas ni Los Calacas sino Los Calaca.

Otro ángel ígneo enviado por papá fue Alejandro Cavaval, que me dio todas las facilidades en mi trabajo, cuando él era director general de actividades deportivas y recreativas de nuestra Universidad. A esa solidaridad contribuyó Manuel Andrade, alumno de mi padre, artista integral y a quien debemos el diseño del escudo de nuestro puma universitario. Entre otras muchas cosas, Alejandro me enseñó que el dolor nunca es suficiente. Que siempre es posible soportar más. Semejante principio, tan simple y tan difícil, me ha sostenido a través de los años, en pequeñas y enormes tareas. La lección principal tuvo lugar una luminosa mañana en Zacatecas, cuyo agudo y alto azul hacía más real que nunca el verso de Ramón López Velarde, “un cielo cruel y una tierra colorada”. Habíamos salido a correr en grupo, entre otros, Guillermo Samperio y Severino Salazar. Nos encabezaba Alejandro, el mejor atleta entre nosotros: guapo, alegre, cínico. En su juventud, campeón de salto olímpico. Frugal en sus hábitos, ávido en su carrera por la vida. “Con entusiasmo, sin forzar, dando su sitio a cada músculo”, nos decía. Circunvalamos la ciudad y llegamos al crestón del cerro de La Bufa. El corazón saliéndose del pecho era el mejor homenaje al poeta, así como el tren que, súbitamente, apareció al fondo del paisaje, “como aguinaldo de juguetería”. Estábamos a la mitad del trayecto. La mayoría de nosotros, agotados y con deseos de transformarnos en un gran vaso de jugo, en un baño, esas formas cotidianas de resurrección. Me atreví a sugerir a Alejandro que ya no podíamos. “Tú sí”, me dijo. Le pregunté cómo podía saberlo. “En cuanto

llegamos, diste la media vuelta con un compás de piernas y un salto que tus compañeros ya no pudieron dar, porque no lo quisieron dar. Siempre se puede más”. Palabras más o palabras menos pueden encontrarse en todas partes, desde los manuales de superación personal hasta *El arte de la guerra*. Vivirlas, transformarlas en acción, es otra cosa. Hicimos el camino de vuelta y al final no hubo naranjas más dulces que las de un hombre que pasaba. “Con el mejor de los ingredientes: la sed”, decía Alejandro. Y así en todo. Cuando le contaban que el Everest era maravilloso, no se resignaba a contemplarlo en una fotografía: se incorporaba, como podía, a la siguiente expedición mexicana que partiera al Himalaya. Un día compraba una motocicleta lujosa como Rolls Royce. Al siguiente la había vendido y utilizaba el metro y los autobuses cuando no lo trasladaban sus poderosas piernas. Una mañana, seguramente la más luminosa y llena de esperanza renovadora, se estampó de frente con un tráiler. Siempre quiso ser un muerto joven. La compañía de seguros, que son los primeros enemigos de quien asegura, se negó a pagar la cantidad que amparaba la muerte accidental. Sus celosos detectives y peritos concluyeron que la muerte de Alejandro había sido un suicidio.

Un atleta de alto rendimiento tocado por la sombra es tan peligroso como un gato montés acorralado. Alguna vez fue uno con los dioses, probó la gloria, fue un dios al ponerse los tenis y conquistar el mundo. Con sólo ese par de armas, esas alas, inseparables de piernas, sincronía, respiración, resistencia. Si cambiamos la palabra atleta por escritor, la analogía es igualmente posi-



El profesor Martín Quirarte con sus alumnos en la Facultad de Filosofía y Letras

ble. Robert Frost lo dijo: “I think of the poet as a man of prowess, just like an athlete”. Un corredor bajo el imperio de la melancolía lleva cosida en la camiseta y en la carne una enseñanza de Allan Sillitoe: ninguna carrera es la misma. El mismo trayecto de una misma ruta depara cada día una nueva experiencia. El escritor, como el corredor, practica su trabajo en la forma más gratuita y desinteresada, porque nadie lo obliga. Y si bien comencé a correr en compañía de mi hermano mayor aún en vida de mi padre, fue después de su partida cuando la carrera de larga distancia se transformó no sólo en una tarea física, sino en mis verdaderos ejercicios espirituales.

Ascética, espartana y heroica por simple y solitaria, la carrera me llevó a conocer la ciudad de otra manera. Como el Hombre Araña en sus excursiones nocturnas, entendí que caminar la ciudad es distinto a caminar en ella, a caminar por ella. La ausencia de preposición era como la ausencia de red protectora para mitigar la caída. Correr la ciudad es vivirla de otra manera, es poseerla como si su cuerpo no hubiera pertenecido antes a nadie. La ventaja de correr sobre otras disciplinas es que uno se enfrenta a sí mismo y hace de la soledad su fuerza. Correr modifica el cuerpo, pero también la percepción de la realidad. Cambia nuestra anatomía y cambia la manera en que el mundo nos recibe, cómo lo interpretamos. Correr ha sido mi forma de estar solo, como decía Pessoa de la poesía. Estar solo y no. Es estar plenamente con el breve animal que nos es dado en la aventura más larga del planeta. Conocerlo y confrontarlo. Agradecer su resistencia y reclamarle sus debilidades. Exaltarlo y hacerlo merecer el siguiente minuto. Premiarlo. Merecer el desayuno que se toma bajo el sol y sentir que dispersamos las sombras y comulgamos realmente con el mundo. Escribir es avanzar. Caminar y correr ahuyentan estériles fantasmas y nos dejan con los imprescindibles. Londres sintió las largas piernas de Virginia Woolf agotar sus calles; Praga, las obsesivas caminatas de Franz Kafka. Tras imaginar la estructura de mil castillos en sus vagabundeos, lograba incorporar al edificio un solo humilde tabique en ésta que representaba su verdadera jornada de trabajo. En principio es mejor el destilado que pasa por la mayor cantidad de venas del alambique. Sin embargo, las iluminaciones más intensas no están sujetas al tiempo. Ningún texto me ha dado la plenitud de haber cruzado la isla de Cozumel y de tal manera vivir aquello que no he escrito. Esa intensidad hace verdadero lo escrito y lo que está por ser escrito.

Correr por una ciudad es hacerle el amor de otra manera. Muchas ciudades me revelaron de ese modo sus secretos: Atlanta y sus calles pobladas por negros enormes y sonrientes que al aplaudir mi paso me obligaban a redoblar esfuerzos; las carreras vespertinas en Jerusalén, cuando me acariciaba ese sol menguante que miró

hace mucho el Nazareno; el trayecto del centro de Providence a Swann Cemetery donde una vigilante me dijo a la salida, con voz estentórea, *This is no place for jogging*; los diez kilómetros del tupido y esplendoroso Stanley Park, que tiene casi el mismo aspecto de cuando lo descubrieron los ojos del capitán Vancouver. El cruce de la isla, los tres perros que me salieron al encuentro junto con el estruendo y la alegría del mar abierto al amanecer; las carreras a lo largo del cauce seco del río Turia de Valencia, para llegar al cual es necesario primero, desde el viejo corazón de la ciudad, cruzar un tratado de arquitectura de todas las edades y una sucesión de nombres femeninos que pone en combustión el cuerpo con el alma: Plaza de la Reina, Plaza de la Virgen, Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, y el sol que sonríe desde temprano mientras pone dos veces azul la cúpula de Pío V. Y Nueva York, esa ciudad que se ha entregado ante un vaso de café comprado en el local barato y bebido frente al cuerpo suntuoso del Hotel Plaza; la carrera al alba en el Central Park, cuando en él me perdí y hubo la afortunada necesidad de prolongar la despedida; el cruce del puente de Brooklyn aquella mañana en que parecía recién construido o como si lo hubieran levantado para colmar los siete sentidos que llevaba.

Un látigo de aire frío anima presencias ausentes, azuza los sentidos. Agosto de 2011 en la Ciudad de México. Febrero de 1984 sobre el cielo de Dallas. Venir a una ciudad casi siempre regida por el sol a conocer la nieve, verla por primera vez como una inmensa sábana que cubre el mundo. Desde el aire la nieve se extiende más allá de lo que la mínima ventana del avión es capaz de enmarcar. En el aeropuerto me recibe, enorme, irreverente, incontenible como huracán de su Cuba nativa, Nelson de Vega. El hombre del que antes era un nombre por teléfono, en unos cuantos días se revelará como anfitrión y protector natural, responsable asignado del profesor visitante que seré en Austin College. Más temprano que tarde, con la celeridad que otorga el amor sin alas de la fraternidad auténtica, habrá de convertirse en hermano mayor y consejero, inquebrantable cómplice. Nuevo padre que adopto y me adopta para siempre. Todo se va haciendo en él a veces natural y suave, otras expansivo e hiperbólico. La vida que me ha tocado vivir es una antes y después de Nelson de Vega.

En ese momento, y habremos de hacer la mutua confesión bajo la claridad del tequila blanco, yo me desilusioné de que eso que me recibía era un profesor universitario en Estados Unidos. Él, de que la Universidad Nacional Autónoma de México enviara como profesor a un ser acaso demasiado tímido y recatado para enfren-

tarse a los avatares texanos. En su español rotundo y sin concesiones, el cubano dijo: “Nos mandaron un putito”. El agua y el aceite pudieron combinarse y con el paso de los días y las semanas la simpatía devino en amistad; la amistad en complicidad; la complicidad en fraternidad hasta ahora no quebrada. No sabía que se podía ser tan feliz al lado de un padre. No sabía que un padre pudiera ser tan divertido. Si cuento las veces que me he reído hasta el hartazgo, Nelson ha provocado la mayor parte de ellas. Sólo él, con mi padrino Alí Chumacero, es capaz de contar un cuento ya conocido hasta la saciedad como si fuera la primera vez que nace en nuestro gozo y provoca la sorpresa.

Un corazón tan grande como el suyo no podía estar solo y lo encontré entregado a Lea Anne, alta y alegre, amante de Alemania y las muñecas. Con todo, la pareja se hallaba en un momento de crisis y me correspondió estar con él en esos momentos donde el dolor se aco-

raza en el orgullo. La frase de José Martí que entonces repetía obsesivamente, “Nuestro vino es agrio, pero es nuestro vino” siempre me acompaña y fortalece, lo mismo que la cálida, estruendosa y unida familia De Vega.

Con Nelson he vivido alegrías tan altas como sombrías visitas a la entraña. La muerte de su hijo David fue para mí tan dolorosa como sólo había sido antes la de mi padre. Un puente venía otra vez a recordar nuestra fragilidad: en medio de la noche texana, David no lo vio pero el puente sí lo vio a él, particularmente al automóvil que ya en ese instante era su segunda piel. Se fue de esta vida cuando su adolescencia feroz daba paso a un joven cada vez más sereno y seguro. Cuando comenzaba a conciliarse con su cuerpo, a escribir poemas y a pensar sobre esta aventura que nos toca. Unos años más tarde murió mi hermano Ignacio. Nelson no lo pensó dos veces y viajó a México especialmente para rezar frente a su tumba. Juntos pasamos también el violento tránsito de Benjamin Burgess en Campeche y el no menos inesperado de George Wingerter, nuestro común hermano del alma.

El 24 de agosto de 2011, Nelson llegó al año ochenta de su edad. Me parece imposible concebir de esa edad a alguien de su temple y su invencible sentido del humor. Tan niño y tan irresponsable. Tan lúdico y cuidadoso con todo lo que verdaderamente vale la pena, desde la fruta, la despensa y la botella de champaña en el refrigerador de su departamento que ofrece a sus amigos como la mejor suite de Houston hasta el cuidado que tiene con su sobrino Raphie, luminoso *child of a lesser god*.

Hoy su recuerdo llega intempestivamente porque huele a pino profundo y el aire se puede masticar porque es de hielo. El aroma es también de una casa distinta a las nuestras. A su abrigo, la piel es invadida por una temperatura inédita que me ha impedido dormir. Afuera no ha dejado de caer la nieve. Estoy en Thompson House y mañana es el primer día de clases en Austin College. Febrero de 1984. Comienza una aventura inédita que quisiera compartir con papá. Decirle que a mis veintinueve años soy profesor visitante de una universidad texana, en tierras que fueron nuestras, como me lo contaba al hablar detalladamente de los mexicanos que en 1846, luego de recorrer el país entero, fatigados y hambrientos estaban a punto de entrar en combate contra el ejército invasor en un lugar de Coahuila llamado La Angostura. Siento su mano en el hombro de la misma forma suave y firme en que me llevaba a inscribirme en el bachillerato universitario. Aún no lo sé, pero estoy a punto de tener un padre nuevo, que habrá de empujarme a la arena con la hosca ternura del sanguíneo. Para no doblarse jamás y antes romperse. Para vivir *sin patria pero sin amo*. **U**

Fragmento del libro *La Invencible*, Joaquín Mortiz, 2012.



JOAQUÍN MORTIZ

Juan Rulfo

Al filo de la naturaleza

Raquel Serur

En este ensayo, presentado en el Coloquio Modernidad y Naturaleza el 14 de noviembre de 2012, la académica Raquel Serur analiza el universo de Pedro Páramo, la genial novela de Juan Rulfo, para reflexionar acerca de la relación del ser humano con la naturaleza, representada por el autor mexicano a través del intersticio que coloca a sus personajes entre la vida y la muerte.

Rulfo nos ha dejado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje [...] no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado la piedra, el polvo, el pirú.

Octavio Paz

¿Por qué hablar de Rulfo en un coloquio cuyo tema es *modernidad y naturaleza*? Es claro que el discurso de Rulfo pertenece al terreno de la ficción y, en ese sentido, para el discurso racional, filosófico o científico, cuyo objetivo es pensar lo real, el discurso de la ficción es fácilmente descartable. Y, si no se le descarta del todo, se lo deja de lado, justamente porque se considera una invención que si bien parte de lo real, por más realista que sea el discurso literario no tiene que ver con los problemas más acuciantes que apremian a la esfera de lo real.

Esta forma de acercarse al discurso literario es una forma errónea porque todo gran escritor, y Rulfo lo es, se da a la tarea de recrear la realidad justamente para intentar que el lector reflexione en un doble sentido, en el mundo recreado y en el que vive el lector. La obra literaria se da a la tarea de ordenar el caos de la vida en

su transcurrir incesante. Le da una forma determinada y limita su temporalidad. Al hacerlo pretende proporcionar placer al lector pero también exige de él un esfuerzo en la lectura que propicie una respuesta activa frente al mundo que le presenta el escritor.

A Rulfo le tocó vivir la Revolución mexicana y la guerra cristera y decide en *Pedro Páramo* tocar de manera tangencial ambos episodios de la historia nacional a través de los dos caciques que controlan el poder en Comala: el terrateniente y el sacerdote. Con la manera en que retrata a cada uno de estos personajes, Rulfo insinúa cómo el poder en México tiene una doble estructura caciquil que forma una mancuerna de control poderosísima. Entre estos dos caciques se encuentran los habitantes de Comala, quienes viven apegados al mundo natural y a sus vaivenes, mantienen un diálogo permanente con la naturaleza, la conocen, se sienten parte de ella y ella les responde con murmullos. En esta interacción permanente con la naturaleza también participan sus muertos. Es así que el pueblo de Comala vive bajo el amparo espiritual del padre Rentería y su Iglesia y bajo la tutela del hombre fuerte que es Pedro Páramo y su

hacienda La Media Luna. Si bien algunos autores de la novela de la Revolución mexicana han tocado el tema, ninguno lo ha hecho del modo en que lo hizo Juan Rulfo. Con *Pedro Páramo*, Rulfo logra quizá la revolución poética más trascendente que se haya dado en las letras mexicanas y es a esta revolución poética a la que quisiera aludir en relación con el tema de la modernidad.

Vamos por pasos. ¿En qué consiste esta revolución poética? Y ¿de qué manera es ésta relevante para el tema de la naturaleza por un lado y de la modernidad por el otro?

La estructura narrativa de la novela es totalmente original y responde a relatar, al mismo tiempo, un episodio en la vida de Comala desde la destrucción total y la muerte y desde su pleno esplendor. Es decir, la estructura de la novela descansa en dos flujos narrativos que se entrelazan y prácticamente se funden el uno con el otro.

En el primer flujo, tomando como recurso la técnica del narrador omnisciente, se cuenta una historia de corte realista: la de Pedro Páramo en su hacienda La Media Luna. Esta historia no se construye como un flujo continuo, exhaustivamente explicativo, sino que toma la forma de episodios narrados intermitentemente. Con una gran economía de lenguaje cada episodio concentra en sí todo un periodo de la historia contada en la medida en que retrata una situación característica que cumple una función representativa. Un ejemplo:

—¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

—Nada, mamá.

—Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

—Sí, mamá.

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire.¹

La situación que se concentra en este breve pasaje muestra el amor de juventud de Pedro Páramo como la clave para la comprensión del cacique de Comala. Así, el primer flujo narrativo tiene cuatro momentos claramente delimitados. El ascenso del terrateniente, su consolidación en el poder, el clímax de su vida (cuando aparentemente recobra el amor de Susana San Juan) y, por último, el descenso y abandono de Pedro Páramo, su decadencia y desmoronamiento.

1. El ascenso del terrateniente coincide en la narración con una necesidad del personaje que deriva de un estar fijado en el recuerdo de un amor adolescente frustrado.

El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo

¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1981, p. 18. En adelante sólo se indicará el número de la página entre paréntesis.

ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: “Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él”. Pensé: “No regresará jamás; no volverá nunca” (p. 28).

2. La consolidación de Pedro Páramo en el poder surge al convertir la pasión de su amor frustrado en un impulso por la conquista apasionada del poder despótico. Todo esto con la esperanza de, algún día, poder recuperar a Susana San Juan.

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti (p. 105).

Pedro Páramo asciende hasta convertirse en el terrateniente que domina a Comala hasta apoderarse de cada uno de sus rincones, hasta poseer a cada una de sus mujeres.

3. El tercer momento, o momento climático, es cuando Pedro Páramo se da cuenta de que aun cuando el cuerpo de Susana San Juan habite el mismo lecho suyo, la experiencia de continuar aquel amor adolescente es imposible.

Pensaba en Susana San Juan, metida siempre en su cuarto durmiendo, y cuando no, como si durmiera. La noche anterior se la había pasado en pie, recostado en la pared, observando a través de la pálida luz de la veladora el cuerpo en movimiento de Susana; la cara sudorosa, las manos agitando las sábanas, estrujando la almohada hasta el desmerecimiento...

...Pero ¿cuál era el mundo de Susana San Juan?, Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber (pp. 121-122).

Susana San Juan, quien por su parte ha tenido también una experiencia amorosa truncada por la muerte del amante, queda presa en esta experiencia de amor erótico interrumpido y huye por la vía de la locura: la única que le permite repetir la misma experiencia hasta el delirio.

4. La locura de Susana San Juan es la única limitación verdaderamente insalvable para el poder de Pedro Páramo. De ahí su decadencia. El conflicto se resuelve en un impulso destructivo que se vierte sobre sí mismo y sobre todo el mundo circundante que él domina. A la muerte de Susana San Juan Pedro Páramo “juró vengarse de Comala”: “—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo” (p. 149).

El segundo flujo narrativo es de corte fantástico y se caracteriza por un narrador en ausencia. Rulfo nos presenta, en una forma directa, múltiples voces de muertos y almas en pena. Los muertos hablan entre sí y las almas en pena o fantasmas se hacen sentir por los vivos. Es decir, “murmuran”. Esta multiplicidad de voces gira en torno a un eje central que es el diálogo entre los muertos Juan Preciado y Dorotea, que están enterrados en la misma tumba. La novela comienza al mismo tiempo que se abre el diálogo. Juan Preciado le cuenta a Dorotea: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”.

Ahora bien, este diálogo está acompañado exteriormente por las voces de otros muertos, principalmente las voces de la madre de Juan Preciado y de Susana San Juan; e interiormente, por voces de otros muertos escuchadas en la tumba y que interrumpen el diálogo como, por ejemplo, la voz del asesinado:

—¿Oyes? Parece que va a decir algo. Se oye un murmullo...

—... Lo que pasa con los muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan...

—¿Quién será?

—Ve tú a saber. Alguno de tantos. Pedro Páramo causó tal mortandad después de que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino (pp. 101-102).

El contenido de este diálogo subterráneo entre Dorotea y Juan Preciado está dado por los acontecimientos contados en el primer flujo narrativo. El diálogo mismo es una especie de versión fantástica de los hechos narrados en el plano “realista”. Los hechos son iluminados desde una perspectiva diferente de la realista y reciben de ella una consistencia que les otorga una densidad mayor.

De esta manera, el segundo flujo supone la insuficiencia del sentido que se desprende de la narración realista; plantea, al cumplirla, la necesidad de trascender lo realista para agotar la “verdad” de los hechos narrados. Este planteamiento se presenta como una cadena narrativa que completa o corrige —a manera de contrapunto— la narración realista. Con esto se logra dar el sentido global de la “realidad” de lo acontecido en Comala.

Rulfo nos muestra que el comportamiento humano incluye, además de la dimensión que domina el discurso consciente y realista, una dimensión que trasciende a ésta y se presenta como el reino de un discurso que huye y se esconde de la luz de la razón. Con la presentación de este discurso subterráneo, Rulfo sugiere que todo el mundo de los seres imaginarios posee una concreción y una necesidad objetivas. Vivimos aquí, “sí”,



Abel Quezada y Juan Rulfo en *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac, 1964



Juan Rulfo, Antonio Reynoso y Rafael Corkidi, entre otros, en *El despojo* de Antonio Reynoso, 1960

pero este propio “aquí” tiene una dimensión más amplia que la que entra en los cálculos de la conciencia: nuestros recuerdos, nuestros deseos insatisfechos, no son meras proyecciones subjetivas sino que se consolidan bajo la forma de un mundo complejo y organizado que impone su necesidad.

De lo anterior se podría concluir que la peculiaridad del discurso literario de Rulfo consiste en una especie de correctivo romántico-fantástico al interior del discurso poético realista. Se levanta en contra de la concepción sociologista positiva, empirista o racionalista, que confirma la voluntad poética del realismo.

El recurso del que se sirve Rulfo para manifestar esta rebelión consiste en introducir, en el seno mismo de la narración realista, un discurso que le es completamente exógeno y que proviene de la cultura católica en su versión mestiza mexicana (con fuertes elementos de la cultura prehispánica). Se trata de un discurso estructuralmente fantástico que parte de la creencia —común a todas las formas del cristianismo— de que la vida hu-



Luis M. Rueda, Carlos Monsiváis, Abel Quezada y Juan Rulfo en *En este pueblo no hay ladrones*, 1964

mana no concluye con la muerte del ser individual sino que se continúa y completa más allá de la muerte.

Rulfo parte de esta concepción del mundo para mostrar un microcosmos integrado por seres que se resisten a morir. Lo romántico reside justamente en esta resistencia a acatar la ley divina. Las almas de los muertos de Comala se niegan a desaparecer del mundo terrenal y a tomar la vía del cielo, del infierno o del purgatorio. Se mantienen rondando el mundo de los vivos atraídos por el drama de éstos, del drama de los vivos que fue su propio drama.

“Ahora que estoy muerta —dice Dorotea— me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo” (p. 77). La vida terrenal parece importarles más que el cielo o el infierno. En boca de Eduviges Dyada tenemos que: “Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiere y no cuando Él lo disponga” (p. 17).

El personaje que pone de manifiesto el sentir de todo Comala respecto de la muerte es Susana San Juan. “Tengo la boca llena de tierra” es la frase que el padre Rentería quiere que Susana San Juan repita para que entre definitivamente en el reino de los muertos. Pero Susana San Juan invierte la frase al momento de decirla; no dice “Tengo la boca llena de tierra...” sino: “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...” (p. 145).

Lo romántico, entonces, se manifiesta bajo la forma de lo fantástico justamente en esta coexistencia entre vivos y muertos o en esta presencia de los muertos en el mundo de los vivos.

La radicalidad del discurso literario rulfiano consiste en escribir al filo de la naturaleza. Su pluma se coloca en un intersticio entre la vida y la muerte. Si la modernidad capitalista se empeña en centrarse en la esfera de lo productivo y ésta necesita deshacerse de la enfermedad y de la muerte para poder funcionar, Rulfo desafía este discurso racionalista y positivista y nos plantea a la

vida humana como algo que escapa a toda percepción racionalista de la misma.

Para Rulfo, esta tierra ofreció a sus habitantes una naturaleza paradisiaca que se esfumó por la corrupción y el capricho del cacique y de su Iglesia. Si hay esperanza, Rulfo la deposita no en la vida moderna portadora de la catástrofe, que para él es la época de la modernización alemanista continuada por Ruiz Cortines, sino en una modernidad alternativa que parta, sobre todo, de la posibilidad de saber escuchar a sus muertos, a sus anhelos, a sus deseos; escuchar, por ejemplo, a Dolores Preciado diciéndole a su hijo:

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida... (p. 75).

Los rumores de la prosa rulfiana, sus personajes, su geografía, sus vidas, sus miserias, sus amores, su naturaleza, son parte ya de nuestra realidad cotidiana. No son ajenos a ella sino que la enriquecen y nos permiten mirar a México, a su historia, a su tierra y a su pueblo, de una manera que sería imposible hacerlo sin la vía imaginaria de acceso que nos presenta Rulfo, la vía de la imaginación que ordena literariamente lo caótico del diario acontecer de la vida y que, a un tiempo, propone una visión de mundo que alcanza lo extratextual para proponerle al lector una explicación puntual a sus avatares.

La radical voluntad de Rulfo de poner su pluma en un intersticio entre la vida y la muerte es su manera de cuestionar la modernidad en su conjunto. Rulfo pone especial énfasis en mostrar, en el caso mexicano, la devastación causada por la inoperancia de sus gobernantes, por la corrupción, por el fracaso de las estrategias de los gobiernos producto de la Revolución mexicana y por la alianza de la Iglesia con los poderes fácticos. Frente a todo ello, hay un pueblo que se resiste a morir, que vive al filo de la naturaleza y que tiene un apego a su tierra que, ahora devastada y yerma, le recuerda su exuberancia y plenitud de vida como una otra posibilidad de existencia, como una otra manera de residir en esta tierra. **U**

Texto presentado en el Coloquio Modernidad y Naturaleza el 14 de noviembre de 2012, en el Auditorio Alberto Barajas Celis de la Facultad de Ciencias de la UNAM, en la Ciudad de México.

La naturaleza separada de sí misma

Salvador Gallardo Cabrera

Pascal, en sus Pensamientos, escribió: “como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”. El escritor y filósofo Salvador Gallardo Cabrera nos ofrece una meditación acerca de la fisura entre el pensamiento y la naturaleza provocada por la difuminación de los espacios, la proliferación de prótesis y dispositivos, y el adormecimiento que la modernidad ha provocado en los individuos y las sociedades frente a los hechos naturales.

LOS ESPACIOS, LA NATURALEZA

Vivimos en la era de la inflación de los espacios, en un *boom* teórico de trabajos y puntos de aplicación sobre los espacios. Tenemos nuevas cartografías: de los regímenes de signos y de los discursos, de los poderes, de los saberes y de las instituciones, de la verdad, de las formas jurídicas y del sentido, de la escritura y de la diferencia, de los equipamientos afectivos, los dispositivos, las ciudades. Tenemos un atlas para guiarnos en el nuevo mundo interconectado que modifica nuestros trayectos, nuestra convivencia, nuestro hábitat. Tenemos una nomadología, una escalometría y una rizomática para dar cuenta de nuestro mundo de vida y del afuera, del gris y loco exterior. Tenemos nuevas morfologías y herramientas para explorar los espacios, los territorios y los intercam-

biadores de las artes. Tenemos nuevas historias de las ciudades compuestas a partir de las experiencias corporales y espaciales de las personas. Nuestras interrogaciones económicas aún deben dar cuenta de los espacios que ha abierto y clausurado el capitalismo de superproducción. En las investigaciones históricas hay un giro: se trata de hacer ver de dónde viene el espacio de la geometría, de la física, cómo fluctúa el espacio de lo local, en qué medios se entretrejen las instituciones, las mentalidades, las ciencias. Tenemos una esferología para analizar la ontogénesis de los espacios humanos, de la intimidad a las macroesferas sociales, de la coexistencia en el espacio común. Tenemos una analítica espacial de las formas de subjetivación, de los cuerpos y de sus deseos.

La filosofía, se dirá, se ocupó siempre de los espacios y de la naturaleza. Michel Serres ha visto que desde



Wynn Bullock, *Stark Tree*, 1956

Aristóteles, incluso desde los presocráticos, y hasta Descartes y Leibniz por lo menos, nadie era digno del título de filósofo si no había escrito algo sobre los meteoros. Y no sólo sobre los meteoros: las observaciones sobre los movimientos de la Tierra y la mudanza en la naturaleza, los cambios de estado o de velocidad, las transiciones y los contactos entre elementos extraños, las propiedades geométricas espaciales, el orden de las coexistencias —sus límites— y las correspondencias entre las escalas; la fuerza y la materia, las tipologías constructivas y la geomorfología formaban parte indisoluble del campo filosófico. No es que la filosofía reflexionase sobre esos temas externos, sino que esos temas formaban el tejido del cuerpo filosófico. ¿Qué sucedió, entonces, entre el final del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII? ¿Cómo fue que los temas relacionados con el espacio y la naturaleza se diluyeron y desaparecieron de los discursos filosóficos? La respuesta de cajón es que la formalización y el saber de los espacios fueron absorbidos por los discursos científicos. Según Foucault, a finales del siglo XVII los nuevos conocimientos de la física teórica y experimental bloquearon los discursos filosóficos sobre la naturaleza y el espacio finito e infinito. Sí, la filosofía topó con una restricción teórica, con un lapsus, que le cerró el acceso a ese campo de intervención. Pero, ¿no habría algo en la orientación fundamental de la filosofía dominante de ese tiempo que llevase también a esa clausura? ¿No podría aventurarse la hipótesis de que fue la propia exposición trascendental del concepto de espacio de Kant la que clausuró esa dimensión para la filosofía? Al considerar al espacio como la forma de los fenómenos de los sentidos externos, como la única condición subjetiva de la sensibilidad, la intuición del espacio queda remitida siempre a una propiedad formal del sujeto. El espacio se circunscribió al mutismo dual de la representación: “nada significa la representación del espacio, si

salimos de la condición subjetiva...”, sostenía Kant. Se objetará que el tiempo, en Kant, tampoco pertenece a las cosas como determinación objetiva que provenga de la cosa misma. Pero no hay que olvidar que el tiempo no es sólo la forma de la intuición de nosotros mismos y de nuestro estado interior, sino la condición formal a priori de todos los fenómenos en general. Es, dice Kant, “la condición inmediata de nuestros fenómenos interiores y la condición mediata de los fenómenos externos”. El espacio, en cambio, sólo sirve, como condición a priori, para los fenómenos exteriores. El espacio señala así la utilidad de la conservación del sujeto como un concepto que requería suficientes elementos precisos e invariables para definir un esquema de su acaecer en el Tiempo; el espacio es una condición formal subsidiaria del tiempo. Así, la filosofía perdió la dimensión espacial y como esa dimensión constituía su afuera, la filosofía se replegó, quedó atrapada en su interioridad. Ese “mundo interior” que el hombre moderno designó, con extraña soberbia, como su característica “interioridad”.

La polémica que Kant sostuvo con Herder, a raíz de la publicación de las *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* de este último, puede ser vista como la cresta culminante de esta desconexión. Kant pensaba que la especie humana se desenvolvía según un “plan secreto” de la naturaleza, en una línea de desarrollo progresivo, o como el despliegue de un equipamiento, pero del cual sólo podíamos hacer un correlato por analogía. Herder dibujó pacientemente los diversos habitáculos, costumbres, creencias y obras de los pueblos de los que extrajo analogías de la naturaleza que le permitieran hacer visible el curso de la providencia en la historia humana. Para ambos, la naturaleza se había separado de sí misma y sólo podíamos seguirla oblicuamente, por medio de analogías y de conceptos aplicados al hombre. No se trata de la escisión entre hombre y naturaleza, antigua e incommensurable, sino de la separación de sí de la naturaleza misma, moderna y discontinua, por medio de la cual fue puesta al lado de lo yerto, lo inerte, como una categoría.

UN CAMINANTE DE LA NATURALEZA

Desde esa cresta alzada por una diferencia irreducible y extendida, se siguieron diversos caminos. Se buscó restaurar la alianza perdida, se soñó con la unidad, se acentuaron los extremos hasta el absoluto, se quiso mostrar a la naturaleza en su plenitud, con sus fuerzas atemorizantes y discordantes. En un camino de herradura, subsidiario de las carreteras principales y de las vías de ferrocarril, en el extrarradio de la ciudad de Concord y de la Universidad de Harvard, justo en las comisuras del bosque y el lago de Walden, Henry David Thoreau ensayó

una experimentación diferente: hacer una inflexión sobre sí, dislocar los espacios constituidos a su alrededor, y convertirse en un caminante de la naturaleza. “Vivir una vida primitiva y de exploración”, explicaba, “aunque en el centro de una civilización, sólo para aprender cuáles son las más importantes necesidades de la vida y cuáles fueron los métodos que se han utilizado para cubrirlas...”.

Otros filósofos habían buscado crear una interferencia en el orden establecido de la ciudad. Diógenes el cínico, por privación extrema, por despojamiento progresivo, en el borde de la ciudad, plantó su hábitat minúsculo, la caseta de un perro, la curvatura de un tonel transformado en límite que enfrenta a la ciudad entera, un jirón ondulado que tiene la potencia de una frontera contra la desmesura. O la tienda de campaña estoica desde donde Marco Aurelio dirige el destino de una institución mundial justo en el *limes* que separa de la barbarie. A esa tienda, plantada en la tierra de nadie, vestigio púrpura del esplendor de todo un imperio, vuelve por las noches un filósofo estoico para practicar sus ejercicios de autodisciplina y hacer el recuento escrito del día.

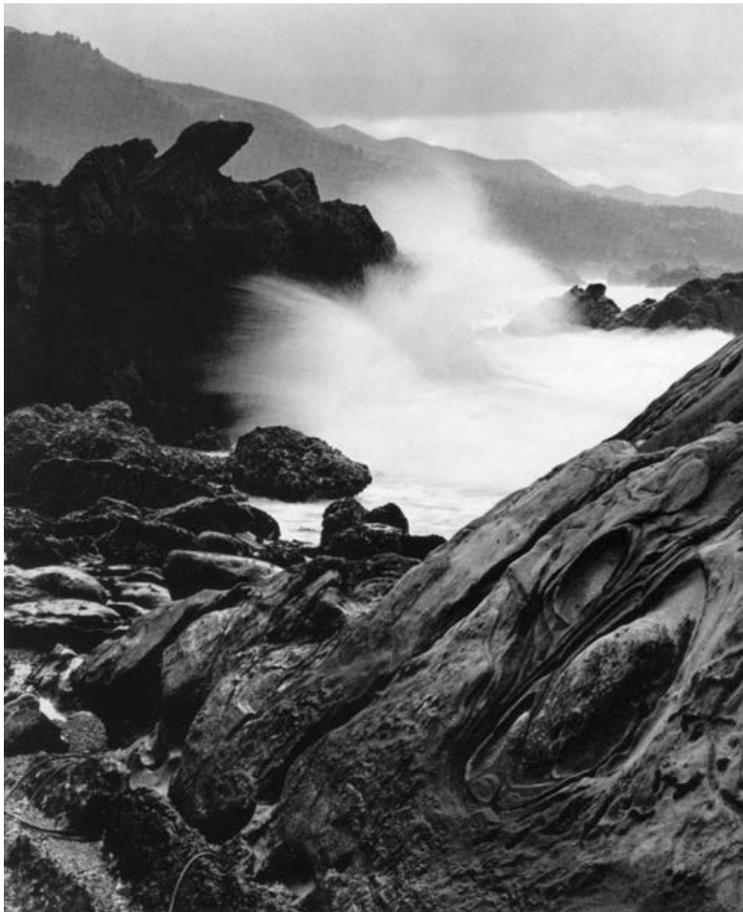
La experimentación de Thoreau no tiene ese grado de ejemplaridad heroica. La cabaña de Walden estaba en la ladera de una colina, al borde del gran bosque, en medio de pinos y nogales, a media docena de varas del lago, pero no hay ningún afán bucólico en ese emboscamiento. Thoreau no construye una cabaña para retirarse de la sociedad, sino plantea una contracabaña de resistencia; lo que busca es generar una economía vital, salir de lo socialmente aceptable y marcar una resistencia a las instituciones, a la autoridad del saber universitario, por medio de la creación de una nueva manera de gobernarse a sí mismo. ¿Cómo hacerlo? La experimentación de Thoreau funciona por ondulaciones como las que rizan el lago de Walden. Unas amplifican: aprender a despertar, por ejemplo, hacer del día una mañana perpetua, seguir con vigor, atención y pensamientos flexibles el camino del sol. “Estar despierto es estar vivo”, escribió Thoreau, “debemos aprender a despertarnos de nuevo y mantenernos despiertos, no con ayuda mecánica, sino por la infinita expectación del amanecer...”. La sociedad nos quiere dormidos o somnolientos; quiere que despertemos sólo cuando ella nos lo indica: al sonido de la sirena de la fábrica, al repique de la campana de la iglesia. La única reforma moral valiosa es la de esforzarse para quitarnos ese sueño de encima. Despertar permite alterar la cualidad de un día, volverlo hacia nosotros, y ésa “es la más elevada de las artes”. Otras ondulaciones buscan lo elemental, son ondulaciones que se expanden por despojamiento: aprender a vivir con simplicidad, independencia, confianza, ser lo suficientemente hábiles para desear poco, dejar de ser el capaz de nuestra propia esclavitud. “Un hombre es rico”, explicaba Thoreau, “de acuerdo al número de cosas de



Wynn Bullock, *Driftwood*, 1951

que puede prescindir y cubriendo sus necesidades por sus propios medios”. Luego están las ondulaciones que se prolongan en otras: examinar las autoridades-resistir-plantear un límite al estado-desobedecerlo-mantenerse al margen. Un margen ondulatorio él mismo que permite cambiar de estrategia y de camino, que no se congela en la reverencia a los espacios constituidos —aunque fuesen los que nosotros habíamos creado—, que nos permite abandonar la ciudad un día y hacer el experimento de los bosques, y dejarlo al otro día por una razón tan buena como la que se tuvo para ir a ellos: para ensayar otras vidas, nuevas ondulaciones. Para mantener la expectación del amanecer.

Lo decisivo es que las ondulaciones replican la fuerza sin límites y la expansión de la naturaleza, su capacidad para admitir más de un orden de cosas, sus cambios continuos, su elementaridad y desnudez, su economía vital y su elasticidad, su carencia de moralidad, su salud e intensidad. ¿Replican? ¿Trazan una analogía, hacen *como* la naturaleza? No, la audacia filosófica de Thoreau es que crea un espacio de incorporación entre las ondulaciones de construcción de uno mismo, la naturaleza y la vida. La vida enhebra a la naturaleza con el mundo humano. No se trata, por supuesto, de una entidad metafísica que ligue o de una esencia que hermane, sino de una potencia transindividual, un intercambiador en modulación constante. “Fui a los bosques”, señala Thoreau como quien camina al escribir, “porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme sólo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar... quería vivir con profundidad y absorber toda la médula de la vida, vivir de manera tan severa como para eliminar cuanto no fuera la vida...”. Así, el experimento de vida de Thoreau en Walden, esas ondulaciones que lo mantienen despierto, aprendiendo a hacer del despojamiento una fuerza que irradia resis-



Wynn Bullock, *Point Lobos, Wave*, 1958

tencia, desobediencia y afirmación, le permiten convertirse en un caminante de la naturaleza que habita el mundo como si fuera una tienda de campaña, atravesando los valles, cruzando las planicies o trepando a las cimas de las montañas. La naturaleza ha salido de su en-simismamiento moderno y se ha transformado en un espacio en devenir. El caminante ha dejado de ser herramienta de sus herramientas, y se ha transfigurado en alguien que camina con potencia de vida por la naturaleza sin medidas.

VIVIR EN ESPACIOS, LA NATURALEZA DESPLEGADA

En el mismo siglo XIX hubo otros ensayos que buscaron sacar del sopor moderno a la naturaleza y a los espacios. La persecución de la luz que emprendieron los impresionistas, las arquitecturas filosóficas de Fourier, los trazos de Butler para desechar la conciencia, la crítica al mundo fantasmal de Stirner, las teorías transformistas de Lamarck y la teoría de la evolución de Darwin, las teorías geológicas de Lylell, los martillazos nietzscheanos contra la interioridad. No hay que pensar que estos ensayos fueron dispuestos siempre desde una postura artística, filosófica o científica “dura”. Una simple casa de campo puede disponerse como espacio móvil, transformable, según lo requiera el desmontaje paródico de los saberes de una época, tal como lo muestra Flaubert en

Bouvard y Pécuchet. O la oficina que Melville creó para alojar a Bartleby, el escribiente. Con razón nos sorprendemos del poder desestabilizador que puede alcanzar una frase simple: “preferiría no hacerlo”, pero, ¿nos hemos detenido en la disposición espacial de esa oficina que Bartleby reacondiciona como su madriguera de noche? ¿Con qué economía de medios riza y quiebra el espacio institucional de una oficina dedicada a las transacciones legales e instaura, imperceptiblemente, un espacio diferencial de resistencia, una especie de madriguera que tiene como soporte su propio escritorio! (Por cierto, ¿cómo es, si no es porque dan cuenta de las resquebrajaduras del espacio del saber clásico, que tanto Bouvard y Pécuchet como Bartleby sean copistas, escribientes?).

Los espacios irradian ahora nuestros trayectos y nuestras experimentaciones filosóficas. ¿Empujada desde qué necesidad insistente la filosofía está atravesada hoy por la dimensión espacial? ¿Es una moda francesa que se extendió por todas partes con ese dilatado énfasis en el estilo? ¿Una fluctuación que proviene de la literatura y de la arquitectura, un resplandor sin costuras filosóficas, por tanto? ¿Se trata de una estrategia meramente discursiva que trampea con sofismas abigarrados y nos hace guiños por medio de una jerga suntuosa pero vana? ¿O, por el contrario, las experimentaciones desde los espacios representan la posibilidad de una filosofía creativa, no reflexiva, ni contemplativa ni comunicativa, descentrada de la crítica de lo negativo, en camino de una naturaleza desplegada, puesta en movimiento entre la exterioridad de las fuerzas y de las relaciones, y el desprecio por la interioridad? De esa irradiación de los espacios y la naturaleza proviene *El contrato natural*, la obra en la que Michel Serres ha mostrado cómo la modernidad fue negligente con respecto de la naturaleza y de los espacios y cómo, por esa negligencia, perdimos “el lazo que nos ata al mundo, el que enlaza el tiempo que pasa y transcurre y el tiempo que hace, el que pone en relación las ciencias sociales y las del universo, la historia y la geografía, el derecho y la naturaleza, la política y la física...”. Hoy, en un flujo de lazos múltiples, la naturaleza se despliega de nuevo en un espacio que exige conexiones creativas con nuestros modos de subjetivización y el *socius* mutante. ¿Lograremos torcer, rizar, zafarnos del influjo y la seducción de la *línea terminal* que volatiza nuestros saberes, nuestros trayectos, nuestros afectos e imanta nuestras investigaciones científicas; que nos estupidiza con el *glamour* reaccionario de los milenarismos, las catástrofes y las capitulaciones? ¿Podremos crear un espacio de incorporación híbrido, multiforme, capaz no sólo de detener la polución del mundo, sino de articular una nueva relación desde el que la naturaleza pueda desplegarse?

Las preguntas son espacios. La vía Thoreau del mundo despierto. **u**

Entrevista con Carlos Saura

Los 33 días del *Guernica*

Guadalupe Alonso

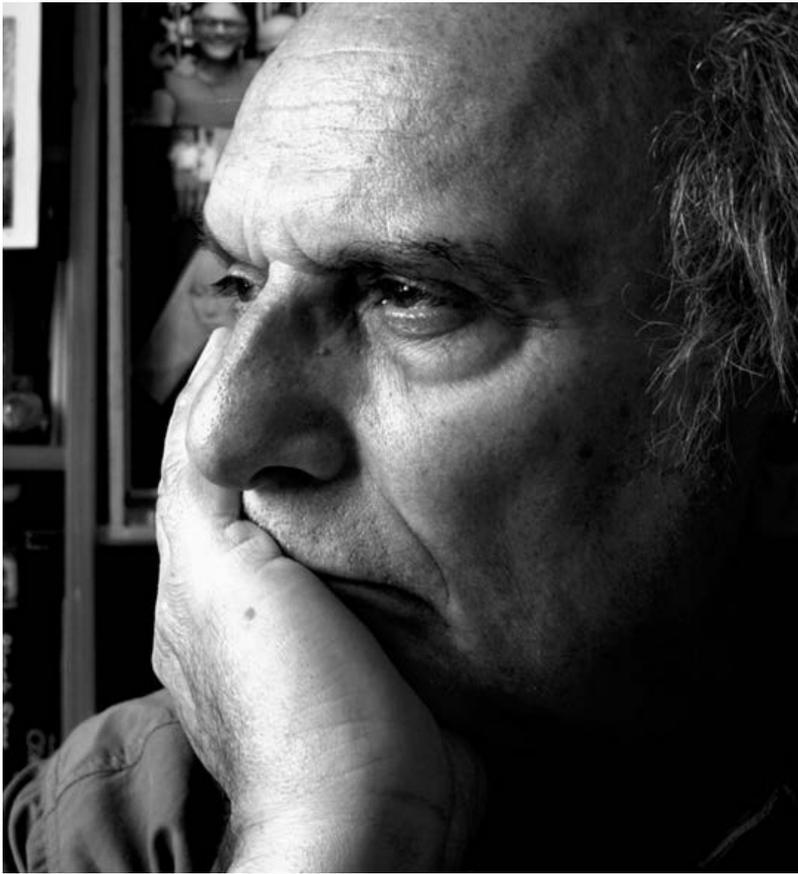
*La fascinación y el diálogo entre el cine y la pintura han dado como resultado múltiples obras célebres. Guadalupe Alonso entrevista a Carlos Saura —uno de los máximos representantes del cine español— acerca de su próximo proyecto: la filmación de cómo Picasso pintó el célebre *Guernica*, una de las obras maestras del arte pictórico en el siglo xx, al tiempo que, en su conversación, surgen la sombra del franquismo, la impronta de Buñuel y las relaciones entre el arte y la política.*

Flamenco, El jardín de las delicias y Cría cuervos, entre una extensa filmografía, han sido quizá las películas que definieron el carácter cinematográfico de uno de los directores españoles más reconocidos: Carlos Saura (Huesca, 1932). Su relación con México es añeja. Aquí filmó *Antonieta*, la inquietante historia de Antonieta Rivas Mercado. Una y otra vez ha vuelto a este país; su más reciente visita fue en 2011 para recibir el doctorado *Honoris Causa* por la UNAM. “Es un gran honor”, comenta Saura, “quiero mucho a México, lo digo de verdad y me parece estupendo que se hayan acordado de mí para este reconocimiento”. La charla con él fue precisamente en este marco. Un día antes de la ceremonia nos encontramos en el vestíbulo de un hotel en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Había llegado la noche anterior desde España y para el mediodía llevaba ya varias horas atendiendo a los medios; no obstante, conservaba el buen humor y la elocuencia. Comenzamos por hablar sobre su próximo trabajo, una película sobre el *Guernica*, de Picasso.

Un proyecto que me parece muy interesante. Me lo han propuesto españoles y franceses. Trata de los treinta y tres días que tardó Picasso en pintar el *Guernica*. También sobre su relación con Dora Maar y, en fin, todo el proceso que consumió Picasso en pintar un cuadro que le había sido encargado por la República española. Por eso la pintura está ahora en España. Había estado en Nueva York y cuando Franco murió el gobierno español lo reclamó y vino a España. Dora Maar juega un papel importante. Era una fotógrafa estupenda, una mujer muy interesante. Fue la única que registró todo el proceso del *Guernica* y los diseños de la obra. Eso consta, existen las fotografías.

Saura comenzará a rodar esta película en febrero de 2013 en el País Vasco y Francia.

Es una ficción, aunque más bien está dentro de ese terreno que a mí me gusta mucho que ya no sabemos lo que es, si documental o ficción pura. Hay una historia en proceso, una evolución de Picasso, de sus amores. Tam-



Carlos Saura

bién de los republicanos que había en ese momento en París: Luis Bergamín, Juan Larrea, Max Aub, que luego estuvieron aquí en México.

¿Qué significado ha adquirido el Guernica con el paso del tiempo? ¿Qué representa para la España contemporánea?

El *Guernica* ya ha pasado de lo que podía ser un cuadro sobre la guerra española. Ha pasado ese umbral y se ha convertido en el símbolo contemporáneo, el único, el más fuerte, el más potente sobre los desastres de la guerra, siguiendo el tema de Goya. He leído que ahora se está poniendo una muestra muy interesante de Munch, con *El grito*. Y es lo mismo, hay imágenes que pertenecen ya a la humanidad, que corresponden a esa especie de angustia de guerra, de la brutalidad de la guerra. Creo que el *Guernica* ya no pertenece a ningún partido, es simplemente un cuadro maravilloso sobre la guerra.

¿Qué significó dirigir cine en la España franquista?

Hacíamos lo que podíamos. Yo nunca he cedido demasiado a la censura; sabía hasta dónde podíamos llegar y siempre íbamos un poco más lejos. No podíamos hacer una película sobre la guerra española desde el punto de vista republicano, era una tontería, absurdo. Pero coincidió con que yo desperté un poco más, hacía un tipo de cine más documental. He repetido alguna vez lo que hice en mi primera película, *Los golfos*, en el año 59, con una cámara en la mano, en la calle, en Madrid. Quería hacer un cine más imaginativo. También un poco

influido por Buñuel, al cual admiraba mucho pero no conocía. Luego ya cuando hice *Los golfos* y fue nominada en el Festival de Cannes —cosa un poco sorprendente—, ahí conocí personalmente a Luis Buñuel. Había visto alguna película suya pero no muchas y a partir de ahí esa relación me alimentó muchísimo. Como dije, quería hacer un tipo de cine más imaginativo, donde la realidad fuera más compleja, no solamente mostrar la realidad inmediata, que me parece muy bien, sino entrar un poco en los sueños, la memoria, los espejos, todo ese otro mundo maravilloso que está especialmente preparado para el cine.

Más adelante, Buñuel y tú fueron grandes amigos y confidentes. Fruto de la admiración que le tenías, realizaste la película Buñuel y la mesa del Rey Salomón, con la que rendiste tributo al cineasta y al amigo.

Admiro mucho el cine de Buñuel, pero si me dieran a elegir lo prefiero como amigo. Era una persona extraordinaria. Tuvimos largas conversaciones, nos emborrachamos juntos, conozco bien su vida, cosas que jamás contaré. El cine de Luis nunca ha sido para mí nada sorprendente. Y es curioso, la mayor cosa que se ha dicho sobre una película mía fue cuando en Cannes le hicimos una proyección a Luis Buñuel de *La prima Angélica*. Salió llorando del cine y me dijo: “Carlos, me hubiera gustado a mí hacer esta película”. Eso para mí fue un orgullo. Y luego, sobre *La vía láctea* dijo que si le pasaba algo en esa película, la única persona que podría continuarla sería yo. Más demostración de amistad es difícil.

En películas como La caza (1963) y La prima Angélica (1975) está presente la guerra civil, se respira la atmósfera de la sociedad en la época de Franco. Ambas revelan una postura antifranquista.

He tratado de mostrar parte de mis recuerdos infantiles, y la guerra de España está presente. En *Los golfos* el tema era la dificultad de sobrevivir en España. En *La caza* era otra cosa. Fue una película minimalista que hicimos en cuatro semanas, con cuatro actores y muchos conejos. No teníamos luces, no teníamos nada. Casi era una película amateur, muy atrevida para la época. Tuvo una repercusión muy fuerte en Berlín, en Estados Unidos y otras partes del mundo donde se sigue exhibiendo en televisión, así que realmente ha sido un milagro. Me permitió hacer luego *Peppermint frappé*, *La prima Angélica*, en fin, hasta cuarenta y tantas películas que he hecho.

Entre éstas, El jardín de las delicias, Cría cuervos y Mamá cumple cien años, es donde se hace todavía más patente el interés por explorar los temas de la infancia y la memoria.

Uno vive de lo que recuerda, de lo que le han contado y lo que imagina. Buñuel decía que no hay más

que cerrar los ojos para que cada persona pueda hacerse su propia película. Y es verdad, no tienes más que cerrar los ojos e inventarte una historia. Seguramente no la vas a terminar nunca, pero es una experiencia que debería hacer todo el mundo. Creo que el cine está ahí, en nuestra cabeza. No hemos inventado nada, lo que hemos hecho ha sido transportar nuestras ideas de otra manera para que los demás puedan verlas.

En Cría cuervos destaca la actuación de Geraldine Chaplin, actriz con quien Saura tuvo una larga relación, aunque muy complicada, dice: “Ahora vivo con otra actriz y sigue siendo muy complicada, pero estupenda. Ya se sabe, si una mujer además de mujer es actriz, son dos complicaciones juntas”. Y en general, de su experiencia con los actores, Carlos Saura comenta que “cuanto mejor es un actor, más delicado es. Para desdoblarse hace falta una capacidad muy grande de creerse el personaje que vas a interpretar, aunque lo racionalices, aunque seas una persona muy sensata, hay una parte ahí que hace que dejes de ser sensata porque te conviertes en otra cosa. Yo sería incapaz, no tengo capacidad para el desdoblamiento, mientras que hay quien puede ser cinco personas al mismo tiempo. Ya lo decía Pessoa en sus poemas: todos somos algo más que una persona. Sin embargo, los actores son todos los personajes que han interpretado”.

Tu cine está íntimamente ligado a la música y la danza. Lo vemos en películas como Tango, Sevillana, Carmen, Flamenco. ¿De dónde viene este interés?

Viene de toda la vida. Mi madre era pianista. Viví siempre escuchando música. Era una concertista con tendencia a la música romántica: Chopin, Schubert, Schumann. Desde chiquito me ha interesado primero la fotografía y luego el flamenco, pero no sé por qué. En mi casa a nadie le ha interesado el flamenco. En mi época profesional de fotógrafo estaba especializado en música y danza. En los festivales internacionales de Granada tuve oportunidad de ir a los ensayos, que siempre me han gustado más que las representaciones porque ahí se ve de verdad cómo se trabaja, el esfuerzo y la dedicación. Lo de bailar es muy complicado, exige una voluntad enorme para llegar a ser una mínima figura, incluso la mayoría no llega nunca. Sucede lo mismo que con los músicos.

Fue un productor, Emiliano Piedra, quien le propuso a Saura ir a ver Bodas de sangre o Crónica del suceso de bodas de sangre, de Antonio Gades, quien se convertiría en figura esencial para algunos de sus más exitosos proyectos cinematográficos. “Antonio me hizo un ensayo en una escuela de danza en Madrid donde estaban los espejos, las barras, las ventanas. Daba a la calle de Atocha, era un estudio antiguo. Me gustó tanto la representación que traté de reproducir esa sensación, con los trajes de ensayo, todo igual, que no pareciera nunca una obra



Con Luis Buñuel



Filmando *El jardín de las delicias*, 1970

demasiado elaborada sino una cosa espontánea. Y a partir de ahí, como eso fue un éxito enorme en Cannes y en el mundo entero, luego hicimos *Carmen*, que ya fue la locura. De mis películas, creo que es la que ha dado más dinero en todo el mundo y se sigue proyectando, ante mi gran sorpresa porque cuando terminé la película apunté en un diario: ‘Ahora quién va a ver esta película, a quién le va a interesar’”.

Así que Antonio Gades fue un personaje definitivo en tu trayectoria.

Yo sabía de flamenco, pero Antonio Gades me enseñó muchas cosas. Sobre todo porque iba con él a los ensayos a ver cómo avanzaba la obra. Hice una buena amistad con él a lo largo de tres películas, no más, porque él tenía otras cosas que hacer. Luego estuvo enfermo, pero su huella permanece en mí y en todo el baile flamenco español, sobre todo en los hombres.

¿De qué manera concibes la propuesta estética en tus películas, estas atmósferas un tanto oníricas que recreas a través de la luz y el color?

En mis primeras películas había un decorado realista, por llamarlo así. Un estudio hecho, pero era una clase tal cual. En *Carmen* trabajamos en un pabellón de una de estas ferias españolas. Realmente lo improvisamos. A partir de ahí, sobre todo cuando hice *Sevillanas*, tomé la decisión de eliminar todo elemento decorativo superfluo. Por lo general en los tabladillos siempre hay una imagen, un telón, pero decidí que no debía haber nada, y la única forma era volver un poco a una especie de arquitectura japonesa a lo zen, con estructuras metálicas plásticas que se podían mover, combinar e iluminar por delante y por detrás y que permitían un juego fantástico de luz. Al mismo tiempo, brindaban una libertad enorme a los artistas porque no tenían que preocuparse de que hubiera algo en el fondo que los distrajera más que la luz y el color. Hasta la última película que he hecho, *Flamenco*, he mantenido este tipo de cosas,

pero con una evolución, incluso en *Tango*. Es algo muy teatral, muy operístico. He dirigido la ópera *Carmen* unas cuatro o cinco veces, así que me gusta también ese juego de elementos operísticos.

*Otra de las pasiones que mueven al cineasta es la escritura. En 1999 publica ¡Esa luz! Saura reconoce que encuentra más satisfacción personal en las horas de encierro que dedica a la escritura y, siempre que puede, a la lectura. Calderón de la Barca y San Juan de la Cruz convergen en esta pasión. Afirma que no es un gran experto en literatura; sin embargo, ha escrito ya tres novelas y va por una cuarta. “Leo de vez en cuando. Tengo muy poco tiempo para hacerlo. Me da mucha pena decirlo. Veo más cine. Es verdad que la poesía me ha interesado, por ejemplo, ‘Elisa, vida mía’ de Garcilaso”, y recuerda los versos “¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, / cuando en este valle al fresco viento / andábamos cogiendo tiernas flores, / que había de ver con largo apartamiento / venir el triste y solitario día / que diese amargo fin a mis amores? Es un poema que me gusta mucho. O Rilke, lo he utilizado en alguna ocasión. Calderón de la Barca sí, porque creo que en *El gran teatro del mundo* es precursor del pirandellismo y de Bertolt Brecht. En realidad es un pionero de esto porque creó unos personajes que protestaban contra el autor soberano y decían: ‘Yo por qué tengo que hacer de pobre’. Me interesa mucho esa rebelión de los actores frente al papel que les da el autor soberano”.*

¿Has encontrado que el cine te ofrece la posibilidad de expresar tus más grandes pasiones, es decir, conjuntar la imagen, la música y la escritura?

Sí, claro. Por eso, las mujeres con las que he vivido —que las quiero mucho— siempre han protestado y me han dicho que soy un egoísta. Yo les he dicho: “Es que si no fuera egoísta no podría hacer lo que quiero hacer”. Es un círculo vicioso. Si uno no se encierra en la soledad de su casa y se pone a escribir un guión y luego hace una película, pues no logra cumplir sus deseos. Si uno hace vida social, va a beber martinis y se la va bien pasando, es muy difícil hacer una película o hacer nada. Desgraciadamente, ahora que estoy haciendo la película sobre Picasso, veo que a Picasso le pasaba igual. Era un hombre que todo el día estaba dibujando y pintando, no perdía el tiempo. Y aunque los amigos se reunieran en una fiesta, él seguía trabajando. Además no bebía, bebía agua, cosa que la gente no sabe. Y las mujeres decían lo mismo: “Éste nos quiere sólo para lo que sabemos, pero para lo demás no”. Quizá por eso tuvo tantos líos y hablaban tan mal de él las mujeres. Que tendrán razón, seguro.

A diferencia del cine, ¿qué te ha ofrecido la escritura?

Es como dibujar. Yo a veces pinto. Es una maravilla. En España se dice: “Yo me lo guiso, yo me lo co-

mo”. Es decir, que lo que tú haces es lo que tú haces, no depende de nadie. Tienes ahí unos lápices o unos pinceles, una máquina de escribir o un *computer*. Intentas contar una historia y no sabes por dónde empezar, entonces es una maravilla esa sensación de ir inventando una historia. Aunque tengas más o menos la estructura en la cabeza siempre escribes más de lo que habías pensado, tiras, borras, corriges, agregas. Tienes esa sensación de que no dependes de nadie.

El cine es todo lo contrario, pero también me gusta por eso. El guión es un trabajo solitario o a veces con un compañero. Luego, viene la preproducción, cuando ya empiezas a moverte para buscar un escenario, los actores y todo eso hasta que llega el rodaje que es una cosa exhaustiva, muy fuerte, muy bonita. De repente estás frente a cuatrocientas personas esperando que les digas dónde tienen que estar. Mi trabajo de edición es de sí o no frente a un *computer*: sí, no, a la derecha, a la izquierda, esto no, lo otro. Estás frente a esas decisiones continuamente. El cine te permite rodearte de muchas personas, realizar un trabajo muy intenso con colaboradores y está muy bien; es un cambio de ritmo muy grande.

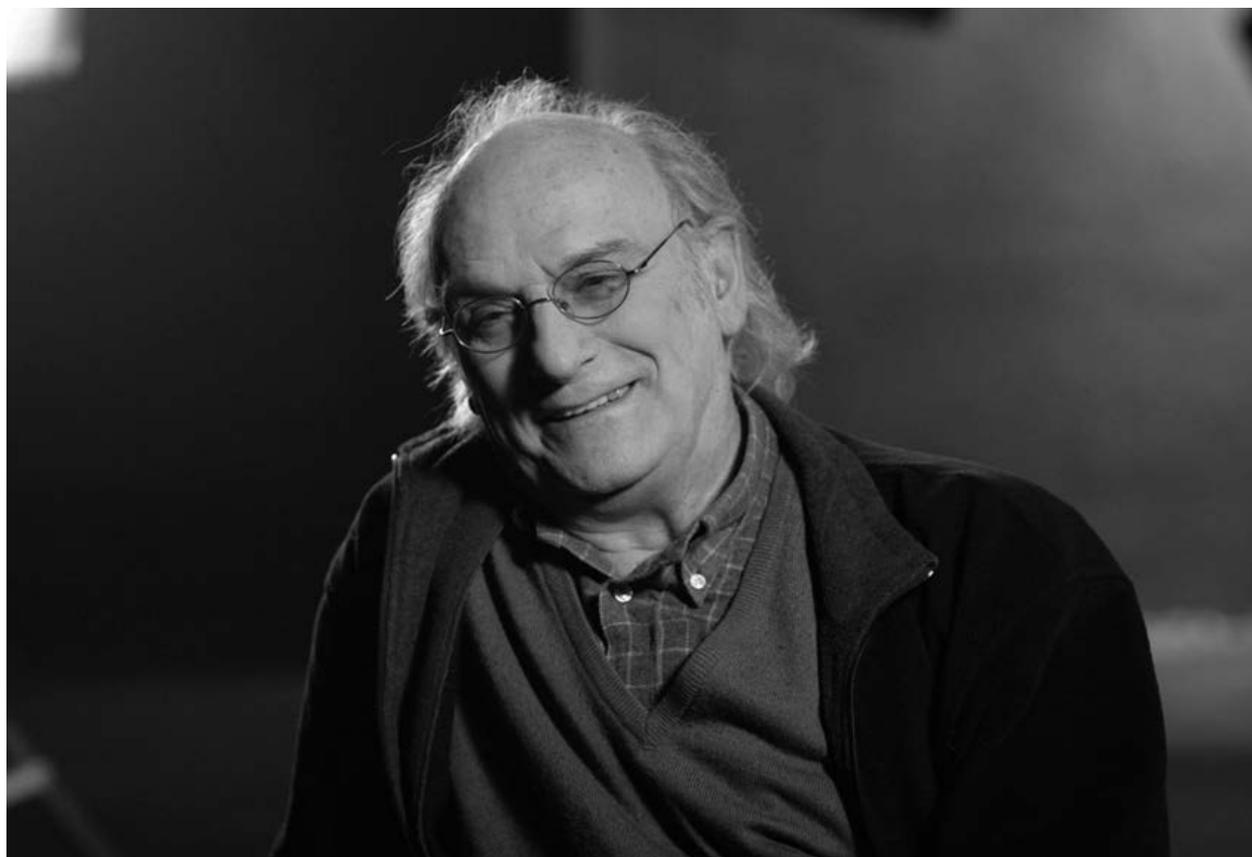
¿Qué papel ha jugado España en tu cine?

Te voy a decir una cosa: yo soy español porque he nacido en España, pero no te creas que voy ondeando la bandera de España por todo el mundo. Nunca lo he hecho y nunca lo haré. Uno nace donde nace circunstancialmente. Es verdad que las vivencias que tienes pertenecen a un lugar específico y gravitan sobre tu vida.

Yo cada vez —no quiero decirlo muy fuerte, no sea que me vayan a asesinar— creo menos en estas cosas, porque nos matamos por ello, ¿verdad? La historia demuestra que uno se mata por el territorio, por poseer esto o lo otro. Seguimos siendo animales posesivos y no hemos cambiado en absoluto; es el poder, es el dinero, es el territorio. Soy un poco escéptico en todo esto.

Cuando reflexionas sobre lo que representa el Guernica, ¿consideras que hoy, ante la situación por la que pasa España, recurrir a la memoria, al pasado, resulta imprescindible?

Cuando estudié religión en el colegio —porque me obligaron— recuerdo que decían cuáles son las virtudes del alma, o algo así: memoria, entendimiento y voluntad. Yo siempre he dicho: la memoria la tengo muy mala, entendimiento, fatal, y voluntad, ninguna. Esto viene a cuento por lo que sucedió en el mundo y en España; la guerra europea bestial en la que murieron cincuenta millones de personas, y nuestra guerra civil que fue una barbaridad. Yo tengo siete hijos, y cualquiera de ellos, los más jóvenes, piensan que eso es la prehistoria. Tienen razón. Eso de la memoria es relativo, depende de lo que quieras memorizar, lo que quieras saber. Una cosa es lo que has vivido y otra lo que te cuentan que han vivido otras personas. Eso nunca lo vas a hacer tuyo. Es una tragedia. No tenemos un *chip* que nos permita recordar lo que hicieron nuestro padres, nuestros abuelos o tatarabuelos. Sería estupendo poder avanzar sobre algo y no tener que empezar la vida de nuevo desde el principio y cometer los mismos errores. Seguimos así. **U**



Una verraca bien bacana

Josefina Estrada

La criminalidad y la miseria se conjuntan en la vida de la protagonista del nuevo libro de Josefina Estrada. La autora de obras como Virgen de medianoche, entre otros, se introduce en los bajos fondos de Bogotá. En este fragmento de su novela testimonial, la escritora narra lo que llama la “teatralización de la violencia” para utilizarla como espejo de la realidad social que vivimos en México.

Una verraca bien bacana es una novela sin ficción que gira alrededor de Esmeralda Cuervo, quien vivió en El Cartucho, territorio que abarcaba los Barrios de Santa Inés y San Victorino, Bogotá, Colombia. El Cartucho era un gueto, una zona de tolerancia, tierra de nadie, donde se vivía la violencia más extrema. Este lugar era el mayor centro de comercialización y consumo de estupefacientes del país y el sitio que tenía los niveles más elevados de criminalidad. Una cuarta parte de sus trece mil moradores eran indigentes.

A lo largo de cuarenta años, las instancias gubernamentales abandonaron esa comunidad y permitieron que floreciera el imperio de la degradación humana. Nadie podrá cuantificar los crímenes ni terminar de narrar los actos demenciales que ahí se escenificaron. Las condiciones de extrema pobreza y vulnerabilidad de ese espacio bogotano parecieron haber devuelto a sus habitantes a la servidumbre y miseria del feudalismo.

Paradójicamente, El Cartucho estaba ubicado a 260 pasos de la casa presidencial, el Palacio de Nariño, y de un batallón del ejército. A cinco cuadras del Congreso,

de la Alcaldía Mayor, de Bienestar Social del Distrito y frente a la sede de la Policía Metropolitana. Así, El Cartucho colindaba con el área donde confluían los poderes federales, ejército y policía. Allí convivieron la economía millonaria del tráfico de drogas y la economía de la indigencia. En la última década también prosperó el tráfico ilegal de armas y de documentos.

En 1998, el alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, tomó la decisión política de intervenir radicalmente el sector que abarcaba veinte hectáreas, treinta y dos manzanas. La intervención de El Cartucho significó levantar censos de la población, la compra de inmuebles y su demolición para dar paso a la construcción del Parque Tercer Milenio, el cual se inauguró en 2005, así como edificar conjuntos residenciales y comerciales. La magnitud de esta intervención social y humanitaria no tiene parangón en Colombia, dada la diversidad de los problemas sociales que debían ser atendidos.

En 2005, gané una residencia artística en Bogotá para impartir un taller de testimonio en la cárcel de El Buen Pastor. (En la práctica fueron dos talleres porque

las internas por delitos del fuero común y las presas políticas no conviven). En este penal conocí a Esmeralda Cuervo, quien llamó mi atención desde su primer escrito: su intuición narrativa me maravilló. Aceptó mi propuesta de que escribiera un libro sobre su vida. Pedí los permisos e hice los trámites correspondientes para entrevistarla y me negaron la autorización. Con la complicidad de un funcionario —quien me guardó en su oficina la grabadora y los casetes— pude grabar cuarenta horas de entrevista, a lo largo de cuatro semanas. No soslayaba que esta acción era una falta grave que podría ameritar la deportación, cuando menos. Las historias que me entregaron las presas políticas me hacían temer un allanamiento de morada y torturas. Pero hay que arriesgarse cuando se tiene a la vista un personaje fuera de serie. La cárcel suele ser un territorio de víctimas y victimarios, y yo —que he escuchado infinidad de relatos de tantos submundos— no había escuchado nada tan singular.

Mi pasión por descubrir universos cerrados queda ampliamente saciado con las inauditas revelaciones de El Cartucho, probablemente llamado así porque las dos calles que le dieron origen, en la Colonia, formaban una figura parecida al cartucho, una flor conocida en México como alcastraz. Un líder del lugar comentó a la prensa que así se llamaba porque “la entrada de la flor es muy grande y se va angostando; así, todos podían entrar, pero pocos podían salir”.

Mientras estuve en Colombia me daba la impresión de que México estaba muy lejos de los escenarios violentos que a diario reseñaba la prensa. Desafortunadamente, en el último sexenio, las bandas criminales mexicanas parecen competir entre sí para ensañarse con las víctimas; la simple ejecución ya no es suficiente. Ahora es necesario desmembrar el cadáver, quemarlo, degollarlo o ponerle narcorrecados... De esta manera, los mexicanos estamos ante la escenografía de la teatralización de la violencia, cuya definición se expone en el libro *Muertes violentas. La teatralización del exceso* de la estudiosa colombiana Elsa Blair. Este texto intenta explicar la violencia desmedida que ejercen los grupos armados —paras, guerrilleros y soldados—, así como el de los narcotraficantes y bandas juveniles. Analiza una serie de actos violentos donde el crimen es un espectáculo, un lenguaje y una forma de comunicación.

* * *

En el Cartucho no hay horario. Allí, la hora es la hora en que usted tiene pa soplar-soplar. No hay fecha ni calendario. Usted no sabe qué está pasando afuera ni le importa. Yo sé que a más de uno le pasa porque trabajé con el habitante de calle y me daba cuenta que la ex-



Stanislas Guigui, de la serie *El mundo de los ladrones*, El Cartucho, Bogotá

periencia mía era la de muchos. Allí no hay clima. Si está haciendo sol es lo mismo que si está lloviendo. Me importa un carajo si están cayendo rayos o truenos. Yo tengo que salir y conseguirme mi mariguana, me importa un culo. Yo voy y me la gano.

Yo duraba uno-dos días en la hoya y me iba para mi casa a ver a mi hija y a mi mamá. Comía, me bañaba, conseguía plata y me devolvía, ¿sí me entiende? No estaba tirada totalmente a la calle. Yo pagaba hotel, pero no me dormía ahí. A mí me gustaba mucho la calle; el hotel lo pagaba por pagarlo. Y claro que con el tiempo sí dormí en la calle, en un carrito esferado, ya cuando me involucré en el vicio. O en un cambuche, enterrada como rata. También anduve por las calles resbuscándole, como recicladora, con mi costal al hombro.

De vuelta al Cartucho, llegaba con bolsas de comida. A los parceros les llenaba esa falta de cariño que los había llevado allá. Yo era esa lucecita, la chava que les daba ánimo de comer. Los encontraba tirados en las orillas de los andenes durmiendo, y yo los despertaba: “Quiúbo, parece, tómese un tinto”. Llegué a infiltrarme tanto en esa vida, que los peladitos me llamaban mamá o cucha porque les decía: “Saquemos un tarro, armemos una fogata y hagámonos una aguapanela”.

El vicio me fue atrapando, hasta que me conseguí un marido que era taquillero del Cartucho. Tuve varios amantes, y ya le iré relatando el santo y la seña de todos mis mozos.

El basuco es una droga dependiente que causa pánico. Una paranoia terrible de que todas las cosas malas le pueden pasar. Con esa fantasía de que van a llegar los tombos y que me iban a encanar. También alucinaba que los ñeros ya borrachos armaban un tiroteo y me pegaban un tiro. La adrenalina de sentir que ya me mataron, “¡Ay, Dios mío, ya me pegaron un tiro!”. Y se le tensan los músculos, le crisan los nervios, se le tuercen los ojos, queda uno agónico. Y despertar al otro día, y ver que estaba viva, que no me había pasado nada, era

una sensación de triunfo, ¿sí me entiende? Esa victoria me atraía muchísimo.

Pero mire, ¿qué miedo? ¿Saber que los tombos iban a llegar? ¡Hjum!, si les pedíamos el fósforo para prender el pistolo. Hasta llegué a pedirles una moneda pa comprar la traba. Los tombos eran muy alcahuetes. Qué miedo iba a ser ése a la hora de la final sino que uno se buscaba sus espantos por ocultar otros miedos que uno lleva más profundos, que con el tiempo los vine a descubrir: los problemas que yo tuve de pequeñita con mi madre y con mi familia. Ya le contaré ese cuento y mis tres caídas a la cárcel.

Bueno, pues me amanecía y me anocheecía con los ñeros y hampones del Cartucho, y en esas noches vi de qué estamos hechos los humanos. Póngame atención y verá la verdad de mis palabras. Había una hoya que se llamaba La Reja. Era una bodega. Afuera tenía una pared y una reja grande, que estaba sellada, con una puer-tica pequeña. Adentro era un sopladero. La Reja, antiguamente, eran canchas de tejo, un juego. Uy, aquí en Colombia somos campeones en eso. A esa hoya se iba a meter lo más bajo que podía haber en la sociedad y de lo más maluco. También se veía a gente que se tiraba la plata. Y en esta famosísima Reja se vivían cosas que uno

no alcanza a imaginar. A la entradita había un roto grande, una alcantarilla que olía a mierda. Y tocaba pasar por una tablita delgadita pa no caerse. Por toda la orilla de la pared había cambuches de indigentes. Gente que no salía de ahí en meses. ¡Por Dios!

Conocí a un man que nunca salió de esa oscuridad, porque eso era sombrío. Allá dentro se rebuscaba la comida, la ropa y su vicio. Que no vivía él para más. Vestía los chiros que le regalaban. O hacía mandados volteados a los traídos, a las personas que no conocían La Reja, les decía: “Mire, yo le compro la bicha”, y les vendía cal que sacaba de las paredes raspadas, ¿sí me entiende?

Una vez entré a esa hoya y había un tropel terrible entre jíbaros. Yo no sé cómo sería la discusión; cuando entré, ya estaba armada. Esos manes se mantenían a lo bien con su chaqueta de cuero, revólver y su buena pinta. Los jíbaros discutían con un taquillero, que hacía días que venía entregándoles cuentas que no cuadraban. Un jíbaro le dijo: “A mí no me importa en qué se habrá gastado y cómo se ha gastado el billete, pero yo por lo mío”. ¡Pum!, lo mató de una, entero. Le pegó un tiro en medio de los ojos. Vi cómo salió ese chispazo de sangre por aquí, por allá, por todos lados. Y cerraron La Reja; no dejaron salir ni entrar a nadie. Me quedé contra la pa-



red. Era la primera vez que veía que mataban a un tipo tan de frente mío, tan ásperamente. ¡Oy, no!, pero lo más terrible fue ver cuando lo cogieron con una sierra que troza los árboles y le cortaron los brazos y las piernas. “A ver, usté, gonorrea, ¿me lo van a sacar ya o qué? ¿O cuántos quieren acompañar al londra que me eché al pico?”, dijo un jíbaro. Los fuleros que estaban metidos en los cambuches salieron como ratas, al mismo: “¡Yo, patrón, yo lo llevo!”. Y metieron al taquillero en unas bolsas industriales para la basura, bien amarradito. Montaron las bolsas en la carretilla de Arturo y el jíbaro dijo: “¡Puerta!”. Y abrieron. Echaron tierra encima de la sangre que se había regado y ¡listo! Como si no hubiera pasado nada: la gente siguió en sus cambuches soplando. El tipo que le pegó el tiro se veía que estaba acostumbrado a quitar la vida sin el menor prejuicio. Supe que así había matado unos cincuenta.

Desde ahí empecé a pistear al carretero Arturo cada que sacaba un descuartizado. Bajaba a la Caracas con Décima, y a unas cuatro o cinco cuadras, había un botadero grandísimo-grandísimo que se llamaba el container. Allí botaba los cuerpos entre la basura. Todas las mañanas llegaba una grúa del aseo y se llevaba la miseria tan verraca que salía de ese Cartucho. El container y toda una cuadra a su alrededor era llena de basura arrumada, y la gente dormía entre perros y gatos y caballos muertos y con muertos muertos. La grúa se llevaba la basura que estaba dentro del container, pero la que estaba por el río, no; ese desperdicio era materia de trabajo de los recicladores y era la forma como ellos se conseguían para su traba. Los carros de la basura entraban resguardados al container porque si no, créamelo, que así fuera cualquier maricada se la robaban.

Arturo soplabo mucho, a cada rato salía a comprarme cigarrillos y me regalaba bichas. Me prefería porque sabía que yo era mujer y era el que me cuidaba mucho. Yo no sabía que él tenía influencias. Sacaba los muertos de todas las hoyas del Cartucho, donde la costumbre habitual era matar gente. Si se agarraban un par de ñeros y se mataban a cuchillo, para que no hubiera brinco, para que la policía no viniera y se tirara el negocio, cortaban los brazos y los echaban en una bolsa, las piernas en otra, y el tronco en otra. A veces hasta les quitaban la cabeza. Ya después me acostumbré a que los cortaran; llegué a ver unos cinco, tampoco digo más. A cualquier hora.

Mire, mi señora, si usté vino a la cárcel del Buen Pastor a buscar historias, ¡hjum!, conmigo tiene material pa escribir una novela como las que a mí me gustan. A mí me dan jartera los libros que se pasan dos páginas describiendo la ropa del personaje. A mí no me importa cómo está vestido sino lo que está haciendo. Por eso le voy a relatar varias historias de mi vida, algunas muy malucas; como las que viví en mi faceta de ladrona.

Robar es una profesión y un arte. Los ladrones veteranos me contaron que aquí en Bogotá había una escuela de rateros. Se graduaban de cosquilleros. Incluso sacaron una película de eso. Esa escuela tenía unos maniqués con unas campanitas y enseñaban a meter la mano en el bolsillo, sin que sonaran las campanitas. Cuando ya lograban eso, ya les daban el grado de ratero.

No crea que yo era sola en el Cartucho. Tampoco era que fuera el alma inmaculada que nos trajo desayuno. Siempre he ejercido cierto liderazgo en las personas. Yo comandaba una bandola de chinitos. O sea, si en ese tiempo me hubieran encarcelado me hubieran acusado de corrupción de menores. Como al parche les había probado finura en los camellos que me hacía, los chinos me pidieron que les enseñara mis artes rateriles. Les di varias clases prácticas, viéndome en acción; el ratero de teoría no sirve. Pues al rato, los peladitos salieron a hacer sus fechorías y llegaban a mi bareque y se descargaban conmigo; venían con el brinco y me tiraban la chaqueta, me dejaban lo que se robaban. Fui como la mamá para ellos.

De todas las modalidades que ha habido del robo, yo las he ensayado. Por lo regular nunca he pagado los desfalcos que he cometido. Y la práctica me ha dejado como enseñanza que es mejor robar sola. Rara vez planeo cómo ir a robar; la ocasión hace al ladrón. Yo soy escopera. O sea, ladrona que coge la cosa y se la lleva y los deja sanos. No tiene mucho caso que me vaya a poner a contarle hurto por hurto, porque se le acaban los casets y no termino. Pero sí le di duro cuando estuve en mi tiempo de vicio. Yo actuaba así: si usté está vendiendo ropa, yo paso y la distraigo, la volteo y mientras le estoy hablando a usté de frente, mi compañero se lleva los bultos de su mercancía. También soy volteona; la abordo y le digo que un man le escupió una flema en el saco, y la hago voltear la cabeza pal escupitajo. Y luego le enseño otro y otro, usté se marea y se asquea, y ¡paila!, le abrí su bolso y ni cuenta se dio.

Pero, ¿qué pasaba cuando me cogían? ¡El tren de pata que me daban! Era terrible la patada que me pegaban. Cuando cogían a los mecheros robando en los almacenes, los calveaban o rapaban. A las mujeres las cogían y las trasquilaban. Los dueños les decían: “¿Qué quiere, que le eche a la policía o que la trasquile?”. Y más de una se dejaba trasquilar. Hasta los mismos tomboles les dejaban la cabeza afeitada. Eso era una humillación muy grande. A mí nunca me llegó a pasar, gracias a Dios, porque casi no robaba en los almacenes.

Yo vi matar a más de un ladrón a sólo plan. O sea, pegarle con lo plano del machete. No pegarle pa cortarlos, sino de plana, de golpes con machete. Fue en una época en que se incrementó el raterismo de una manera terrible en los locales de San Victorino. Como en el Cartucho se incrementó tanto la drogadic-



ción, de lógica se extendió brutalmente el robo. Entonces los comerciantes se unieron y decidieron coger a los ladrones, y darles duro. Al frente de San Victorino había mucho comerciante libanés; éstos que dicen majito querido. Como los robaban de terrible decidieron que ladrón que cogieran lo iban a aporrear. Y había algunos que se daban garra. En unos almacenes optaron por bañarlos a manguera con todo y ropa. Uysh, con el frío y la lluvia tan tenaz de Bogotá... Y los empleados o la gente que iba pasando les colaboraban con patadas. Hubo una época en que se vio a tanto comerciante rompiendo cabezas, piernas, rodillas, un pie o una mano. Y no faltaba el que salía con un machete y les daba plan.

Los ecuatorianos implementaron la tradición del garrote en el centro de la ciudad. Ellos conocen la ley antigua de los indios: al que robaba, le cortaban una mano. Entonces al que pillaban robando, le cogían la mano a garrote hasta que se la partían. No se la cercenaban, sólo le fracturaban un pie o una mano. ¡Uy, esas paleras eran durísimas! Y así a los ladrones les dio miedo robar en el centro.

Los comerciantes ya no les echaban la policía a los ladrones, pues para qué. Aquí en Colombia, me le llevo algo a usted, y si se lo devuelvo y lo indemnizo, ni siquiera me traen acá. Si me coge la policía, me detiene veinticuatro horas y al otro día ya estoy robando. En la cárcel nos quedamos pagando las huevonas de Ley 30. Las que están cumpliendo condena por portación y tráfico de enervantes. En los nueve meses que llevo aquí encerrada he visto entrar a una pelada tres veces por hurto, y ya es que hoy se va otra vez. No: yo cuando salga me voy a poner a robar. No hay una justicia equitativa. Deberían castigar un poquito más el hurto. Se ha calmado el que le peguen a los ladrones. Porque muchos aporreados ponían contrademanda.

Los ladrones sabían que las palizas eran parte de su trabajo. Tampoco era que les fueran a pegar cada que

fueran a robar; era el día que estuvieron de malas y los cogieron. Si uno de mis parceritos me llegaba todo golpeado, y me decía que le dieron una palera, yo le decía las palabras clásicas: “Espere, hermano, yo voy y les robo con amor pa colaborarle”. ¿Sí me entiende? Iba y robaba con más rabia. Pero ningún castigo los iba a remediar porque la gran mayoría de ladroncitos del Cartucho lo llevaban en la sangre: hijos y nietos de ladrones. Toda la familia era ladrona, ya llevan esa vaina en los genes. Nacen y se le roban el espéculo al médico. Ya están acostumbrados a entrar, a salir de cana, que les peguen, a llevar el bulto. Por eso, apenas se curaban decían: “A esta gonorreia que me pegó, a ése es al que voy a ir a robar de primeras”. Y sí.

Vea, hay ladrones que tienen manías. Están muy maniados. Conocí a unos buseteros. Se subían a la buseta y en determinado sitio cogían y encañonaban al chofer y a la gente: “Entreguen las joyas, la plata, entreguen todo”. Y tenían la maña de que si iba una pelada joven y bonita, la violaban ahí. Que eso salió en el periódico. Una amiga mía era de esa banda. Y siendo mujer, patrocinaba que violaran a las peladas. Ella llegaba y me contaba:

—Vea cómo esa hembra gritaba, “no, no”, pum, marica, le tapé la boca con el zapato.

—¿A usted no le da pesar? ¿Cómo hace para ver eso?

—No, es que son unas chinas maricas, hijas de papi y mami; se merecen eso. Porque tienen plata, merecen que las violen.

Eso es una mentalidad de pobres ignorantes. Uy, es que a mí eso me parece aberrante.

—Ay, y sabe qué, esta guasa era de ella. Y mire los zapatitos de la gomela.

Aquí en Colombia, y yo creo que en otras partes, una gomela es una niña toda engomeladita. Bien vestidita, creidita, toda de ricachones. Y ella le tenía mucha tirria a los gomelos y a las gomelas. Y ella me decía: “Vea, flaca, nos echamos una buseta, cómo le parece que el Surco se echó al pico a la china”.

Y la buseta andando y dos o tres tipos violándola. Y eso le parecía que uy, había hecho una proeza. Como si se hubiera ganado un premio. Ellos me convidaron más de una vez a pegarle a las busetas, y yo les decía:

—Ni siendo cierto: yo veo que usted está violando a una peladita y le doy piso.

Hjum, mi señora, pero no es nada lo que vengo contando, dentro del Cartucho los escarmientos por robo sí que eran tremendos. Si lo pillaban robando o lo sapeaban y le echaban el paciente encima, ya tenía la lápida ahí pegada, de muerto no bajaba. Es que robaban a cada rato a las casas de empeño. Por toda la Décima hay cuadras de compraventas, almacenes y prostíbulos. Revueltos, ¿sí me entiende? En el primer piso había una compraventa, y en el segundo, estaba el prostíbulo.

Entonces, llegaba la gente al Cartucho y se embataba, se le acababa la plata y salía: “Quiúbo, ¡quieto!” , pum, y asaltaba a la compraventa. Tiro por viaje mataban a los ladrones en esos asaltos. Una vez, como a las tres de la tarde, estaba en la plaza del Cartucho, la que quedaba en la esquina, tomándome un caldo. Cuando es que ¡pin, pin, pin!, severa balacera. Veo que baja corriendo un man por aquí, otro por allá, y otro más allá. Y se oyó la explosión de una granada. Salió una desbanda de ñeros y me uní en su carrera. Donde yo me estaba tomando el caldo se volvió toda una nada. El dueño de la compraventa les había tirado una granada a los manes que lo habían asaltado, ¿ah? A uno de los asaltantes, lo cogieron con una pierna toda astillada y el dueño lo vio y pum, le pegó un tiro en toda la cabeza. Y nadie dijo nada. Ni se lo cobraron. ¿Por qué?, porque el tipo estaba faltando. Y así, los treinta días del mes, se veían asaltos en las compraventas. Aquello era como ver una película de pistoleros. En el Cartucho a cada rato se veía que venía un tipo corriendo, y otro atrás dándole bala.

En San Victorino había una plaza de mercado, donde también se robaba mucho. Y si la persona agraviada se atrevía a entrar sola al Cartucho, terminaban de robarlo. Hasta desnudo lo andaban dejando. A los ladrones se les perseguía hasta la esquina donde quedaba el supermercado, en la Onceava con Novena, y ya no lo

seguían más. Después de que el tipo llegara a esa esquina ya estaba salvado. Al cruzar esa carretera de unos seis metros de ancha, empezaba la hoya. Seguir por esa cuadra le daba impunidad. Nadie en su sano juicio se atrevía a pasar la carretera. Y no lo perseguían por el miedo de que de pronto tuviera un cómplice, y éste lo cogiera y lo chuzara por detrás. O que lo encontraran entre todos y se lo acabaran de putear. Esa calle era una división. Lo mismo por el lado de la Décima; robaba arriba de la avenida, cruzaba, ya no lo perseguían más.

Yo le vi tantas veces la cara a la muerte en el Cartucho que dejó de sorprenderme. A mí me importaba un reverendo. Lo que me hacía sentir segura era que yo sabía que nadie de mi consanguinidad, nadie de mi corazón, estaba metido en ese hueco. Porque mi familia es muy sana y muy honesta. Eso me fresqueaba a mí mucho. El temor era que me mataran, pero a la postre, me daba lo mismo también: yo le había perdido mucho amor a la vida. Dejó de sorprenderme ver muertos como fueran: que le arrancaron la lengua, se la fritaron y se la comieron con una arepa, a mí qué. Pero ¡mire, por Dios!, usted cogía y le pateaba a mi perro, yo la desnucaba a usted por eso. Pero usted mataba a mi amigo y a mí qué me importa: “Quíteme el muerto de aquí rapidito, que no quiero que me manche el zapato”. ¿Sí, pillá? En el Cartucho valía más la vida del perro que la vida del humano. **u**



Stanislas Guigui, de la serie *El mundo de los ladrones*, El Cartucho, Bogotá

El *Popol Vuh* de Sergio Hernández

Miguel León-Portilla

El *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas quichés, ha fascinado desde hace muchos años a Sergio Hernández. En trabajos suyos anteriores —dibujos, grabados y pinturas— ha estado inspirado en las antiguas palabras del *Popol Vuh*. Ese libro, que por mucho tiempo estuvo oculto, transmite el antiguo saber no sólo de los quichés y todos los otros pueblos mayas, sino de Mesoamérica entera.

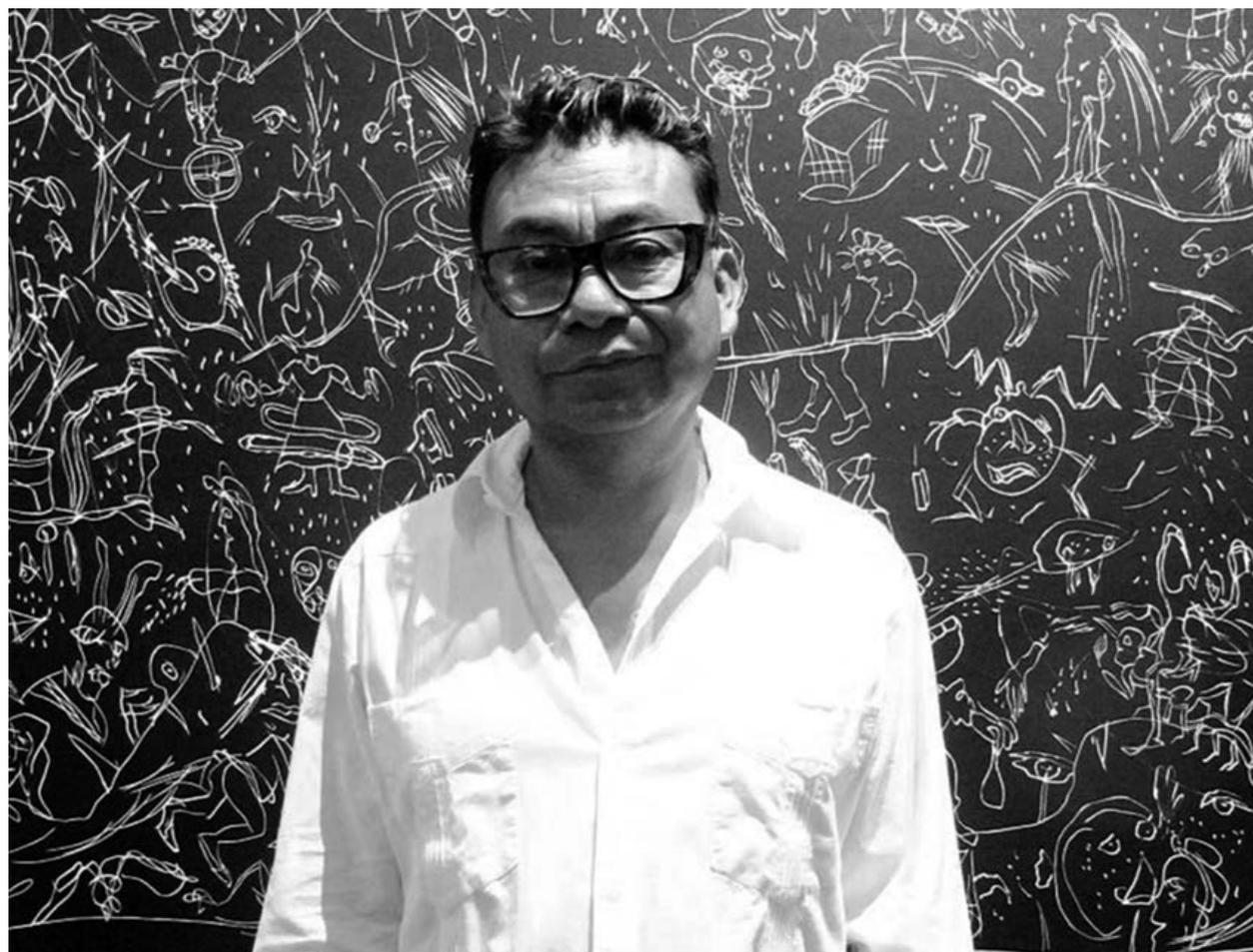
Es él portador de luz y misterio. Habla de las sucesivas creaciones de cuanto existe, obra del que es padre

y madre, abuelo y abuela. En él —como en varios textos en náhuatl— se evoca a los seres que existieron en esas varias creaciones que terminaron en destrucción hasta que aparecieron los hombres verdaderos, nuestros antepasados, los hechos de maíz.

El *Popol Vuh* es portador también de otras antiguas creencias compartidas por los mesoamericanos, desde Nicaragua hasta el sur de Sinaloa y Durango: la existencia del Xibalbá, el Mictlan, la Región de los muertos; y también de Cipacná o Cipactli, en el lagarto pri-



Sergio Hernández



mordial y los monos en los que se convirtieron los hombres de una edad previa; los juegos de pelota entre los dioses y las actuaciones de los gemelos; las casas de los jaguares, la del fuego y la de los murciélagos, y asimismo acerca de Tula y Quetzalcóatl, del todo mando y poder provienen. Tema de su parte final es la legendaria temprana historia del pueblo quiché desde que llegaron ellos ante él, reconociéndolo con el nombre de Náxít hasta que se consignan los recuerdos acerca de los grandes señores quichés.

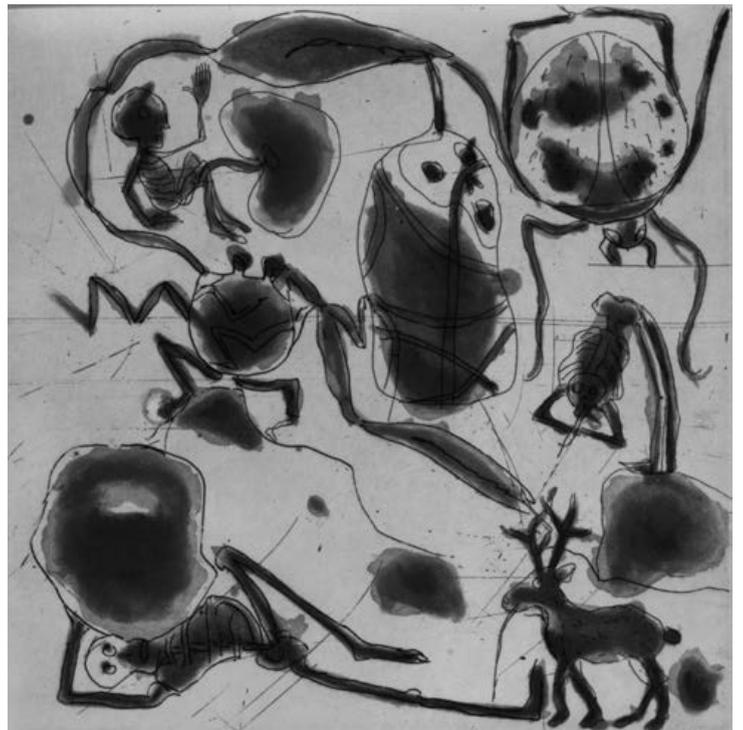
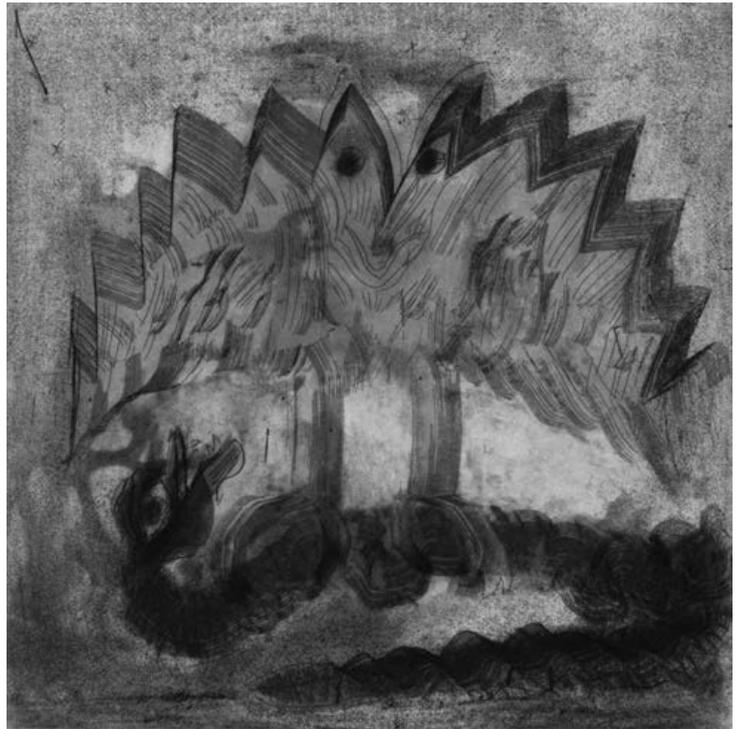
El libro, tesoro de Mesoamérica, y patrimonio de la humanidad, ha sido una vez más fuente de inspiración para Sergio Hernández. En él encuentra vivo el legado que otros pintores, *tlahcuilos* nahuas, *ahzib* mayas, han transvasado al lienzo, al papel o al barro. Recordaré que en un conjunto de vasos cilíndricos mayas del periodo clásico tardío —hacia los siglos VII y VIII d. C.— fueron pintadas escenas de las que habla el *Popol Vuh*. Esos vasos han sido estudiados por el arqueólogo Michael D. Coe y dados también a conocer por los mayistas Frances Robiscek y Donald M. Hales.

Y si esos pintores y escribanos mayas son los predecesores en este arte, recordaré también a otros dos grandes pintores, uno es Carlos Mérida, guatemalteco y mexicano a la vez, que en 1943 produjo diez litografías con inspiración en el *Popol Vuh*. El otro, el gran Diego Rivera unos años después pintó acuarelas con escenas del

mismo *Popol Vuh*. Algunas han sido reproducidas y acompañan a la versión japonesa del *Popol Vuh* debida a Eikichi Hayashiya, publicada por la editorial Chuo-koran Sha en Tokio, 1961; otras se conservan en el Museo Dolores Olmedo en Xochimilco, D.F.

En la misma línea que los maestros prehispánicos pintores de los vasos mayas y del gran Diego Rivera, Sergio Hernández nos ofrece ahora su versión pictórica del *Popol Vuh*. Consiste ella en una serie de treinta magníficos grabados. Brillantes colores, luces y sombras, figuras que evocan dioses, hombres, animales y plantas. Diferente y única es su aportación. Como en una sinfonía llena de vida, trasmite Sergio lo que sus ojos, su mente y su corazón han percibido y sentido en sus muchos acercamientos al *Popol Vuh*.

Las creaciones que aquí reúne y ofrece Sergio Hernández aportan su más íntima percepción del *Popol Vuh*. Son fruto de un diálogo fascinado y sostenido entre su ser de *tlahcuilo*, pintor oaxaqueño, heredero de la milenaria Mesoamérica y las palabras del libro sagrado. Son, en suma, obra de un arte que es dos veces arte: el de la antigua palabra a veces mágica y siempre luminosa y la creación propia, la del maestro Sergio poseedor de la antigua tinta negra y roja que nos acerca a un universo que, siendo legado de Mesoamérica, lo es también de los hombres y mujeres de los cuatro rumbos del mundo.



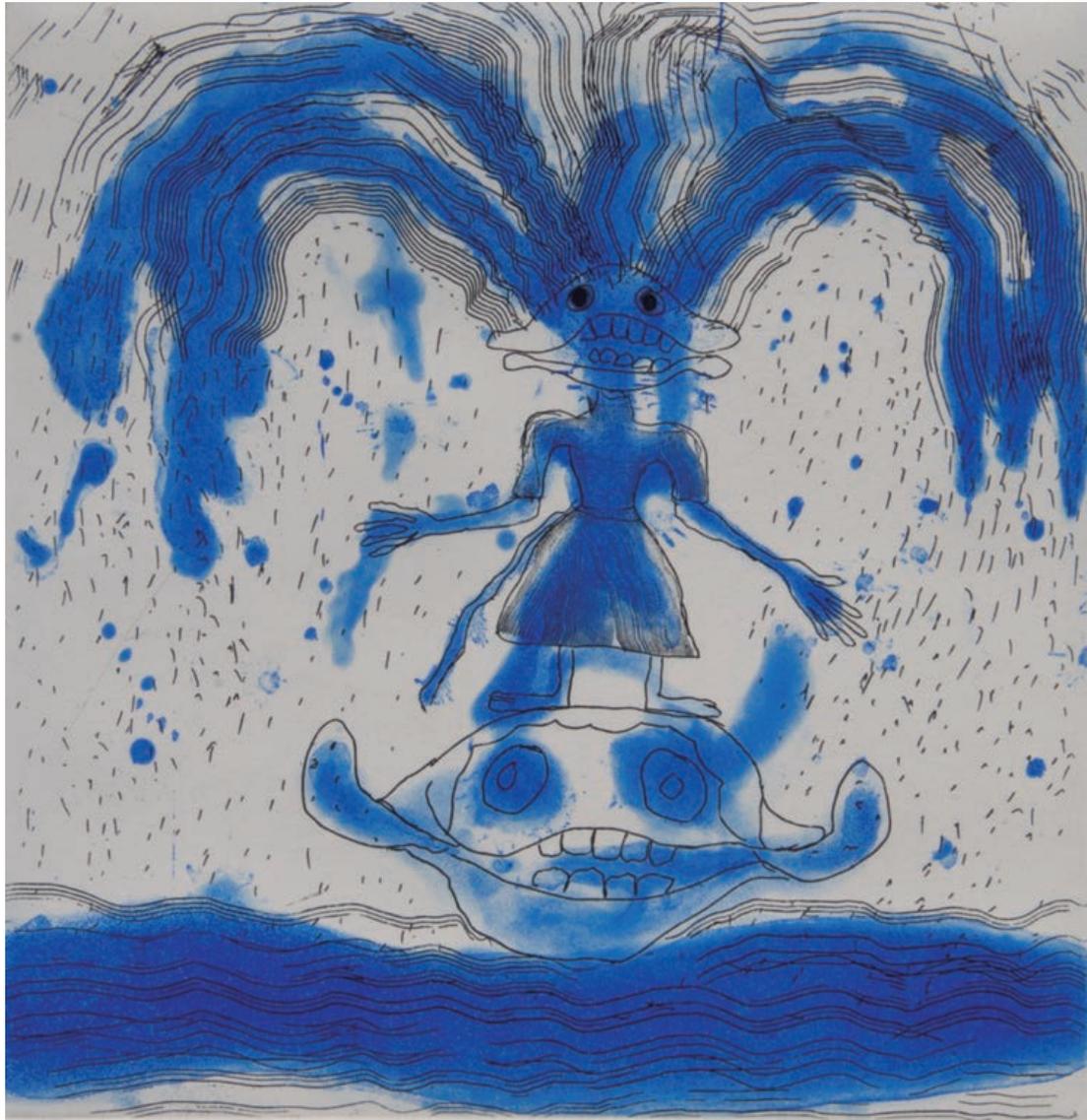
Sergio Hernández, *Popol Vuh*, grabados, 20 x 20 cm, 2011-2012



Sergio
Hernández















Ocho grabados del *Popol Vuh* de Sergio Hernández, 20 x 20 cm, 2011-2012

El Instituto Cultural de México en Nueva York presentó, el mes de diciembre pasado, la exposición de grabados y óleos del artista oaxaqueño Sergio Hernández titulada *Popol Vuh*. La muestra es resultado de la exploración y reflexión del artista sobre el *Libro del Consejo* de los maya quichés y forma parte de una carpeta complementada por una presentación del destacado historiador Miguel León-Portilla, que se incluye en estas páginas, y un cuento del escritor Juan Villoro, editada por Carlos González Manterola para GM Editores-Espejo de Obsidiana. Agradecemos la generosidad del maestro Sergio Hernández y la oportuna y profesional colaboración de Marisol Espinosa para la realización de este reportaje gráfico.

Labores de la historia

Fernando Serrano Migallón

El doctor Fernando Serrano Migallón reflexiona sobre las tareas y búsquedas de los historiadores frente al pasado mexicano, en este discurso pronunciado el 20 de noviembre durante la ceremonia de entrega de los premios a la Trayectoria en Investigación Histórica del Instituto Nacional de Estudios Históricos y de las Revoluciones de México.

Hace poco más de dos mil años Cicerón labró para la posteridad el concepto clásico de la historia; decía entonces que la historia es la evidencia del tiempo, la luz de la verdad, la vida de la memoria, la maestra de la vida y la mensajera de la antigüedad; mucha agua ha corrido por el caudal de los tiempos desde entonces; hoy sabemos que la historia es algo mucho más complejo, hecho de deseos y de pensamiento tanto como de recuerdos y de evidencias; es un arte; el de la interpretación y si no puede ser considerada como una maestra no es porque no encierre múltiples enseñanzas, sino porque los humanos respondemos a nuestras circunstancias con más vehemencia que a nuestras experiencias. Recordar es una necesidad ancestral de nuestra especie, es lo que nos hace distintos y únicos, nuestro nexo con lo que fuimos y la esperanza de lo que seremos.

Debo agradecer, profundamente a nombre mío y de Martha Eugenia García Ugarte, Martha Rodríguez García, Carlos Marichal Salinas y Carlos Martínez Assad el honor que nos hace el gobierno de la República a través del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Agradecer no por el reconocimiento que se hace de nuestras personas y trabajos, que apenas son hilos

tenués en el enorme tapiz de quienes se han dado a la tarea de reconstruir el ayer de nuestra patria, sino porque, a partir de ahora y con la esperanza que tiene todo historiador, nuestros nombres quedan ligados a una de las instituciones señeras en el conocimiento histórico de nuestro pueblo.

Quienes se dedican al estudio del pasado, como decía Francisco de Quevedo, “viven en conversación con los difuntos/ y escuchan con los ojos a los muertos”, aspiramos a que el pasado se integre a la vida cotidiana del presente.

México, como cruce de culturas y de historias, es más que un fenómeno local; la generosidad de nuestro país ha hecho que junto a la historia propia, convivan otras que, generadas en otros lares, se afincaron en nuestro suelo. Investigadores extranjeros tienen que buscar parte de sus historias en nuestros archivos y los restos de los actores de su devenir histórico bajo la tierra generosa de México.

Para los mexicanos, la necesidad de narrar una y otra vez el pasado es parte importante de nuestra identidad; pareciera que no hay expedientes cerrados y que podemos eternamente debatir sobre las relaciones familiares de Hidalgo, sobre el carácter de Villa, sobre las características del Porfiriato o sobre las influencias de Sor

Juana; sin embargo, hay puntos en los que nuestra nación ha constituido su ideario y su imaginario colectivos. Nuestros principales acuerdos son políticos y se refieren a la lucha de nuestro pueblo por la libertad, la soberanía y la democracia.

Es verdad que la exploración histórica sobre el liberalismo y el conservadurismo del siglo XIX sigue abierta; lo es también que hay mucho que decir y que averiguar sobre el pasado colonial y las instituciones de la Nueva España; que no se ha dicho todo sobre la Revolución mexicana y que apenas comenzamos el debate sobre nuestro pasado reciente; sin embargo, temas como el Estado laico, el federalismo y la forma republicana de gobierno quedaron saldadas hace muchos años.

No todos los países pueden narrar una historia tan rica y compleja como la nuestra; son pocos los que, como el nuestro, se basan en una diversidad cultural tan grande y, por cierto, apenas reconocida hace unas cuantas décadas; éste es el punto central de nuestro debate más importante, el de la identidad. No somos uno, somos muchos y, al mismo tiempo, como el misterio teológico, uno indiviso. Cada mexicano con un origen distante, cada comunidad con su microhistoria, son par-

te del enorme mosaico de voces, colores y acentos que conforma a la nación; por eso es importante el conocimiento de nuestra historia, porque nos faculta para mantener, todos juntos, los valores que nos permiten permanecer unidos en una sola tradición, en un solo universo creativo y en una misma comunidad de futuro. La historia es el sustento de las promesas de futuro que pueden ser cumplidas.

América Latina (y México dentro de ella) fue inventada, como diría Edmundo O’Gorman, para cumplir un destino que el viejo mundo estaba ya imposibilitado para realizar, la construcción de todos los sueños dorados, que el Renacimiento había labrado, por un mundo de libertad, progreso y felicidad; es esa genética cultural la que nos impulsa siempre a la conquista de horizontes lejanos y no siempre reales; pero es la fuerza que permitió a los insurgentes construir la libertad, a los liberales inventar la patria, a los revolucionarios buscar la justicia y a nuestra generación consolidar la democracia; seamos pues fieles a nuestro pasado, convirtamos el presente que nos correspondió vivir en una historia de la que mañana estén orgullosas las generaciones que habrán de sucedernos. **U**



Antonio Cisneros

Último adiós al poeta

Hernán Lavín Cerda

El escritor peruano Antonio Cisneros, recientemente fallecido, es una de las voces más sobresalientes de la poesía latinoamericana. Hernán Lavín Cerda recuerda con sincera emotividad sus encuentros con el autor del Canto ceremonial contra un oso hormiguero.

Alguien me habla desde Lima, allá en Perú, para darme la triste noticia de que acaba de morir el poeta y amigo Antonio Cisneros. Otra víctima más del tabaco y de lo imponderable. Pero cómo, digo a media voz, si estuvimos con él durante el Encuentro de Poetas del Mundo Latino en el 2009, allá en Morelia, Michoacán, y luego en Aguascalientes. Aquella reunión internacional estuvo dedicada precisamente al poeta peruano Antonio Cisneros. Nuestra última y larga conversación fue durante el viaje en microbús que nos llevó desde Morelia a la ciudad de Aguascalientes. Allí hablamos de este mundo y del otro. Le recordé que a fines de 1968 o principios de 1969 llegó una tarde a mi casa de la calle Asunción 221, en Santiago de Chile, junto al célebre poeta y maestro Enrique Lihn. Cisneros había obtenido en 1968 el Premio de Poesía de la Casa de las Américas, en La Habana, y su estupendo libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* se publicó ese mismo año con un tiraje de diez mil ejemplares. Recordemos que Enrique Lihn, en 1966, obtuvo el mismo premio con su obra no menos importante para el desarrollo del ejercicio poético en lengua hispana; me refiero al volumen *Poesía de paso*. Digamos que dos notables poetas de Hispanoa-

mérica escribieron en las solapas de aquellos libros. En el de Lihn aparece la presentación de José Emilio Pacheco, quien fue miembro del jurado calificador junto a Jorge Zalamea, Pablo Armando Fernández y Gonzalo Rojas. Y en el volumen de Cisneros, la presentación es de Fayad Jamís, quien formó parte del jurado, además de León de Greiff, Claribel Alegría, Juvencio Valle y Jorge Enrique Adoum.

Vuelvo a ese atardecer en nuestra casa de Asunción, no muy lejos del cerro San Cristóbal. Antonio Cisneros aparece con un saco de terciopelo negro; la cabellera es larga y la figura delgadísima. Enrique Lihn nos lleva por lo menos una década de ¿ventaja? en cuanto a la edad. Había nacido en 1929. Recuerdo que hablamos del todo y de la nada. El contexto cultural y político no sólo de Chile, la Casa de las Américas en La Habana, la posibilidad de que Salvador Allende llegara a la presidencia de la República, el pensamiento y la praxis del Che Guevara, los movimientos populares en algunas regiones del continente, las nuevas líneas en el campo de la narrativa, el ensayo y la poesía latinoamericanas, los sucesos de México, Pablo Neruda, sin olvidarnos de Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Vicente Hui-



Antonio Cisneros

dobro, Pablo de Rokha, César Vallejo, Nicanor Parra, Octavio Paz, Ernesto Cardenal, Gonzalo Rojas. Y algunos de lengua inglesa, como es obvio: Walt Whitman, Ezra Pound, T. S. Eliot y los *beatniks* de Estados Unidos: Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti. En fin. Muchos temas, algunas copas de vino tinto, algo de queso, galletas agritudulces y más temas que se abrían como en un abanico inagotable.

En la solapa del volumen *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, el inolvidable poeta Fayad Jamís escribe con precisión:

Viejas crónicas o leyendas se convierten en materia viva y actual, y asuntos de nuestros días aparecen rodeados del aire de otros tiempos. Se trata de una poesía expresada por un lenguaje que aparentemente no corre los riesgos de la improvisación y cuya “espontaneidad” parece ser el resultado de una cuidadosa elaboración. La palabra de Cisneros trabaja con una fruición que llamaríamos artesanal, y que se nos antoja muy dentro del espíritu de tradiciones peruanas. Nos comunica un humor entre tierno y corrosivo, y la alegría de estar en el mundo. Con este hermoso libro escrito en versos largos y solemnes en los

que no falta la expresión coloquial, directa y familiar, Cisneros se reafirma a la vanguardia de la más joven poesía de nuestra América.

El poeta había nacido en Lima en 1942. Estudió literatura en la prestigiosa Universidad de San Marcos, donde también ejerció la cátedra. En sus años de juventud fue colaborador de *Amaru*, revista de artes y ciencias, de la Universidad Nacional de Ingeniería, que en aquel entonces dirigía el poeta Emilio Adolfo Westphalen, quien fue durante años un diplomático muy reconocido en México. Los corresponsales eran André Coyné, Álvaro Mutis, José Emilio Pacheco, Mario Vargas Llosa y Carlos Martínez Moreno. En ese instante, aún transcurre el año de 1969.

Conviene recordar aquel texto con el cual se abre su libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Se titula “Karl Marx, died 1883, aged 65”. Dice en versos libres que lo aproximan al poema en prosa: “Todavía estoy a tiempo de recordar la casa de mi tía abuela y ese par de grabados: / ‘Un caballero en la casa del sastre’, ‘Gran desfile militar en Viena, 1902’. / Días en que ya nada malo podía ocurrir. Todos llevaban su pata de conejo atada a la cintura. / También mi tía abuela —20 años y el sombrero de paja bajo el sol, preocupándose apenas / por mantener la boca, las piernas bien cerradas. / Eran los hombres de buena voluntad y las orejas limpias. / Sólo en el music-hall los anarquistas, locos barbados y envueltos en bufandas. / Qué otoños, qué veranos. / Eiffel hizo una torre que decía ‘hasta aquí llegó el hombre’. Otro grabado: / ‘Virtud y amor y celo protegiendo a las buenas familias’. / Y eso que el viejo Marx aún no cumplía los 20 años de edad bajo esta yerba gorda y erizada, conveniente a los campos de golf. / Las coronas de flores y el cajón tuvieron tres descansos al pie de la colina / y después fue enterrado / junto a la tumba de Molly Redgrove ‘bombardeada por el enemigo en 1940 y vuelta a construir’. / Ah el viejo Karl moliendo y derritiendo en la marmita los diversos metales / mientras sus hijos saltaban de las torres de Spiegel a las islas de Times / y su mujer hervía las cebollas y la cosa no iba y después sí y entonces / vino lo de Plaza Vendome y eso de Lenin y el montón de revueltas y entonces / las damas temieron algo más que una mano en las nalgas y los caballeros pudieron sospechar / que la locomotora a vapor ya no era más el rostro de la felicidad universal. // Así fue, y estoy en deuda contigo, viejo aguafiestas”.

Ahora vuelvo a ese viaje por carretera desde Morelia hacia Aguascalientes. Antonio Cisneros recuerda de improviso a Enrique Lihn y me dice:

Algo le pasó a Enrique porque se fue poniendo muy seco y enojón. Casi no se reía. Un poco dramático, tal vez, aunque su escritura poética logra a menudo aciertos involi-

dables. Sobre todo esa capacidad tan suya para crear atmósferas a través de versos que van y vienen. La memoria más o menos empavonada que surge desde uno de sus libros fundamentales para la poesía en nuestro idioma. Me refiero a *La pieza oscura*, que es de 1963. El prólogo de Jorge Elliott a ese libro es revelador. ¿Sabes algo de aquel Elliott?

No, le dije a media voz, la verdad es que no sé qué habrá sido de aquel Elliott con doble ele y doble te. Pero no olviden, oh mis fieles e infieles lectores, que sigo habitando como un fantasma mi biblioteca y puedo reproducir algunas líneas de aquel prólogo: “La gran magia de la poesía de Enrique Lihn reside para mí, su lector, no tanto en la ‘música de sus ideas’ como en el murmullo subterráneo, subjetivo, subsexo, subansia que la recorre”. Y algunas líneas después: “Schopenhauer decía: ‘La música nunca expresa los fenómenos, sólo el ser interior, la esencia de los fenómenos’, y la poesía hace lo mismo, no cuando intenta ser música, un campanilleo de palabras plateadas, sino cuando sus imágenes surgen en oleadas y nos acosan en la sangre misma”. Puede afirmarse, sin temor a equívoco, que las palabras de Elliott sobre Enrique Lihn también se pueden aplicar a la obra poética de Antonio Cisneros. Lo cierto es que estos dos artistas del idioma español de Latinoamérica se han mestizado con la poesía anglosajona. En ambos aparecen los ecos de Ezra Pound y de T. S. Eliot.

Peter Elmore, nacido en Perú en 1960, y que además de ser novelista y crítico ejerce la docencia en la Universidad de Colorado, señala en el prólogo a la *Antología poética* de Antonio Cisneros, publicada en julio de 2012 por el Fondo de Cultura Económica, México, en su nueva colección aulaatlántica, coordinada por Julio Ortega, que la obra del artista recientemente fallecido está muy cerca de la órbita del altomodernismo anglosajón.

Es perceptible en ella el estímulo de una lectura imaginativa y perspicaz de Ezra Pound y T.S. Eliot; tampoco es azaroso el aire de familia que *Como higuera en campo de golf*, por ejemplo, comparte con cierta poesía *beatnik*—no me refiero sobre todo a Allen Ginsberg sino, más bien, a Corso y Ferlinghetti—. En el contexto hispanoamericano, se le puede vincular a Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Enrique Lihn y José Emilio Pacheco, entre otros. En todo caso, la apertura a la tradición moderna angloamericana es un rasgo común entre varios de los poetas de la llamada Generación del 60 en el Perú, desde Rodolfo Hinostroza a Luis Hernández, sin olvidar a Javier Heraud, Marco Martos o Mirko Lauer; se trata de un dato reconocido asiduamente por la crítica y por los mismos creadores, aunque a veces se pierda de vista que el *élan* cosmopolita y las lecturas compartidas de los poetas no condujeron a una ortodoxia generacional [...] En T. S. Eliot, Ezra Pound

y, particularmente, en Bertolt Brecht, halló Cisneros pistas y propuestas que habría de incorporar a su escritura: el monólogo dramático le permitió franquear los límites de un yo confesional y autobiográfico para, desde el ejercicio verbal, explorar no solamente la expresión de vidas ajenas e imaginar la circunstancia de los otros, sino también —y esto resulta, a la larga, lo más significativo— para elaborar en su obra versiones y visiones de su propia identidad. Así, el acto de enunciar y la naturaleza del enunciador se ponen de relieve en una poesía que, en vez de ofrecer el perfil confidencial de un ego aislado, postula a través de su despliegue de máscaras el carácter problemático y paradójico del sujeto. En la poética de Cisneros, la subjetividad no es una esencia única que la palabra lírica descubre, sino una posición en un inquieto campo de fuerzas donde litigan y se encuentran lo singular y lo plural, el pasado y el presente, lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino. A la larga, las permutaciones del discurso, los vaivenes y desplazamientos de las voces, permiten definir la imagen del poeta: la variedad cifra la identidad.

Al fondo aparecen algunos espejos de agua, mientras el autobús no deja de avanzar hacia Aguascalientes. Le pregunto sobre algunos poetas del Perú. Muchos ya no están en este mundo. Otros continúan adelante. Yo viví en Lima durante varios meses, cuando tenía diez años de edad, y estudié en el Liceo San Agustín. Mis padres pensaban establecerse en Lima, pero no fue posible. Tengo recuerdos de Jirón de la Unión, de aquellos barrios de antaño con esos magníficos balcones de madera labrada, de la Perricholi, del Palacio de Gobierno, del barrio de los chinos, de Miraflores, del puerto El Callao, en fin, de tantas cosas, y de aquellas bailarinas, sí, Las Mulatas de Fuego, que venían de Cuba y volvían loco a mi padre con las molestias de mi madre, como es obvio; unas molestias que nunca supe si eran tan reales como parecían serlo. Antonio Cisneros me escucha con atención y al fin me dice: “Si fueras hoy por allí no la reconocerías. Sin cambiar en su esencia, Lima se ha transformado. Creció mucho, como todas las ciudades. Yo vivo en un departamento de un edificio de cierta altura, y desde arriba puedo ver el mar. Eso me tranquiliza. Dirijo algo así como la Casa de la Cultura de la ciudad y me siento muy bien. Hemos llegado a la época de los nietos. No puedo negar que me ha ido bien con mi poesía: la reconocen, la traducen y la estudian dentro y fuera del Perú. Supe que llevas ya muchos años en México y que te ha ido bien”. Así es, por fortuna. Soy maestro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde hace casi cuarenta años. Ay, no me preguntes cómo pasa el tiempo, para decirlo al modo de nuestro querido José Emilio. Ya llevamos más años viviendo en México que los que alcanzamos a vivir en Chile. “Me da gusto que así sea, qué bueno”, dice observando el vuelo en círculo de

algunas aves a lo lejos. “La verdad es que uno debe permanecer allí donde lo respetan, lo valoran y lo quieren”, vuelve a decir sin despegar la vista del círculo de aquellas aves, mientras el pequeño autobús del color de la concha de un ostión continúa avanzando sobre la carretera.

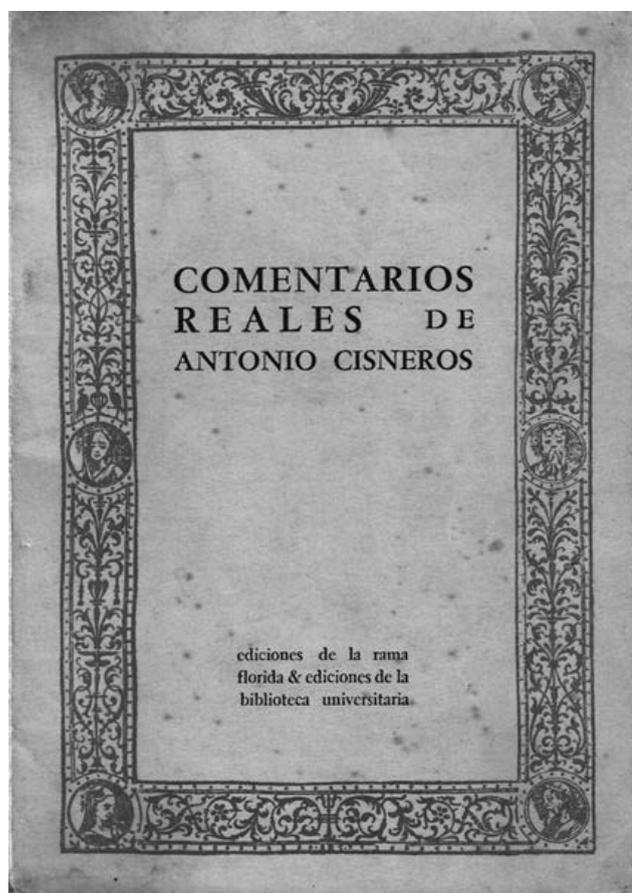
De improviso es nuestra memoria la que toma el control. Reaparecemos como fantasmas en aquel hermoso teatro de Morelia, y Antonio Cisneros sube al escenario y nos lee el tercer movimiento, *affettuoso*, de su texto “Una muchacha católica toca la flauta” (Telemann, Sonata en Re menor, 1740, para el caso). “Para hacer el amor / debe evitarse un sol muy fuerte sobre los ojos de la muchacha, / tampoco es buena la sombra si el lomo del amante se achicharra / para hacer el amor. / Los pastos húmedos son mejores que los pastos amarillos / pero la arena gruesa es mejor todavía. / Ni junto a las colinas porque el suelo es rocoso ni cerca de las aguas. / Poco reino es la cama para este buen amor. / Limpios los cuerpos han de ser como una gran pradera: / que ningún valle o monte quede oculto y los amantes / podrán holgarse en todos sus caminos. / La oscuridad no guarda el buen amor. / El cielo debe ser azul y amable, limpio y redondo como un techo / y entonces / la muchacha no verá el Dedo de Dios. / Los cuerpos discretos pero nunca en reposo, / los pulmones abiertos, / las frases cortas. / Es difícil hacer el amor pero se aprende”.

Luego de los aplausos del público, el poeta lee (aunque no ocurrió así, como tal vez hubiese dicho Macedonio Fernández, quien nos espía desde el siglo pasado)

su poema “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra”, que aparece en su libro *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*: “La araña cuelga demasiado lejos de la tierra, / tiene ocho patas peludas y rápidas como las mías / y tiene mal humor y puede ser grosera como yo / y tiene un sexo y una hembra —o macho, es difícil / saberlo en las arañas— y dos o tres amigos, / desde hace algunos años / almuerza todo lo que se enreda en su tela / y su apetito es casi como el mío, aunque yo pelo / los animales antes de morderlos y soy desordenado, / la araña cuelga demasiado lejos de la tierra / y ha de morir en su redonda casa de saliva / y yo cuelgo demasiado lejos de la tierra / pero eso me preocupa: quisiera caminar alegremente / unos cuantos kilómetros sobre los gordos pastos / antes de que me entierren, / y ésta será mi habilidad”.

Alguien me habla desde Lima, allá en Perú, casi al fondo de Latinoamérica, no muy lejos de Chile, para darme la triste noticia de que acaba de morir el poeta y amigo Antonio Cisneros. No es posible, digo apenas, sin saber muy bien lo que dicen, tartamudeando, mis palabras. Y estoy a punto de repetir lo que habitualmente digo, aunque me muerdo la punta de la lengua y no digo nada. Lo que iba a decir es lo mismo de siempre. Pido disculpas por este lugar común, ahora y en la hora, pero no se me ocurre nada más que lo siguiente:

—¿Cómo es posible que me hablen para esto? Permítanme desmentir públicamente la noticia: Los poetas no mueren. Únicamente resucitan. ¿Está claro, entonces, más claro que el rumor del agua? **u**



El enigma de las sustancias

Carlos Zolla

La aparición de El camino a Eleusis, de Wasson, Hofmann y Ruck, significó una revolución en el conocimiento de los rituales griegos, al introducir el estudio de los alucinógenos como parte de los misterios eleusinos. El investigador Carlos Zolla —autor de libros como Plantas tóxicas de México— comenta, desde la perspectiva de la etnobotánica, la antropología y la historia de la cultura, la edición ampliada de la traducción que conmemora el trigésimo aniversario de este libro, publicado por el Fondo de Cultura Económica.

La aparición en inglés del libro de R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A.P. Ruck *The Road to Eleusis. Unveiling the Secret of the Mysteries* (North Atlantic Books, Berkeley, 2008), preparada para conmemorar el trigésimo aniversario de la edición original (Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1978), y ahora su publicación en español por el Fondo de Cultura Económica constituye en —cuando menos para los interesados en el tema de los misterios eleusinos y el papel de los enteógenos en ellos y en otras culturas del mundo— un acontecimiento editorial significativo por muy diversas razones: la primera, porque como bien recuerda Carl Ruck en el “Hindsight” que escribió en 1998 y que ahora se reproduce aquí, pasados veinte años desde que el volumen original saliera de prensas, se podía disponer de las versiones en alemán, español (del FCE) e italiano, pero era inconseguible en inglés. Sin embargo, añade el especialista en la cultura griega, el volumen aparecía y desaparecía constante y “mis-

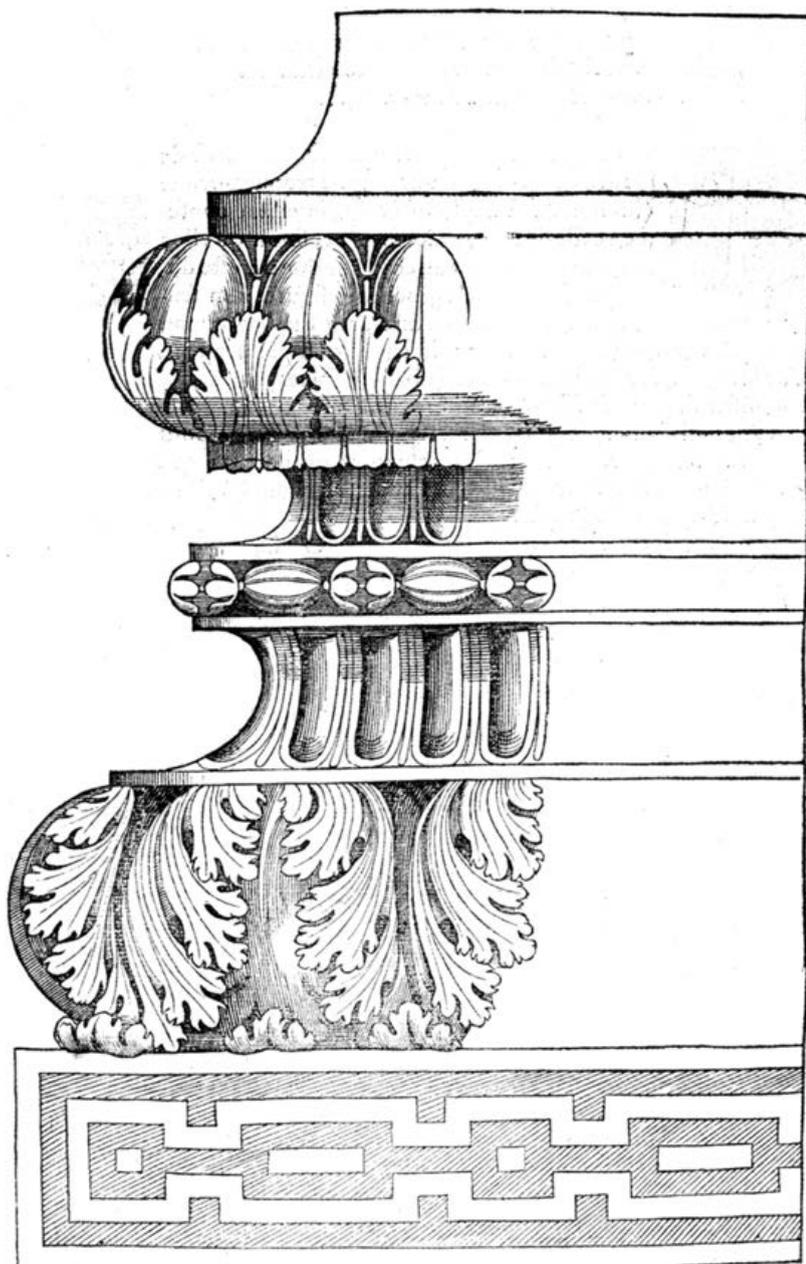
teriosamente” en y de las librerías de los anticuarios, con un precio hasta diez veces mayor al del original; la segunda, es que visto en perspectiva, este silencio (y la simultánea consulta de anónimos compradores) era reflejo del impacto que la obra tuvo en el mundo académico y en una periferia de lectores tan diversos como singulares. Entre los primeros, el tiempo mostró que esta obra de factura colectiva debida a un etnomicólogo, un químico de productos naturales y un historiador de la Grecia clásica, rozaba, aludía, contrariaba o entusiasmaba a estudiosos de las religiones, psicólogos, neurofisiólogos, antropólogos, arqueólogos, historiadores de la cultura y (“en particular”, dice Ruck) etnobotánicos. Entre los otros, no es desdeñable aludir al impacto que la obra tuvo entre poetas y escritores (incluidos algunos eminentes en México, como Jaime García Terrés que escribió sobre *El camino a Eleusis*, o el entonces muy joven José Agustín, que tradujo para el FCE *Los alucinógenos y la cultura*,

de Peter Furst), *beatniks*, *hippies*, cineastas independientes, anarquistas de muy diverso cuño, socialistas libertarios, músicos y pintores, ecologistas, ambientalistas y naturistas, y amplias capas del estudiantado y la intelectualidad contestataria.

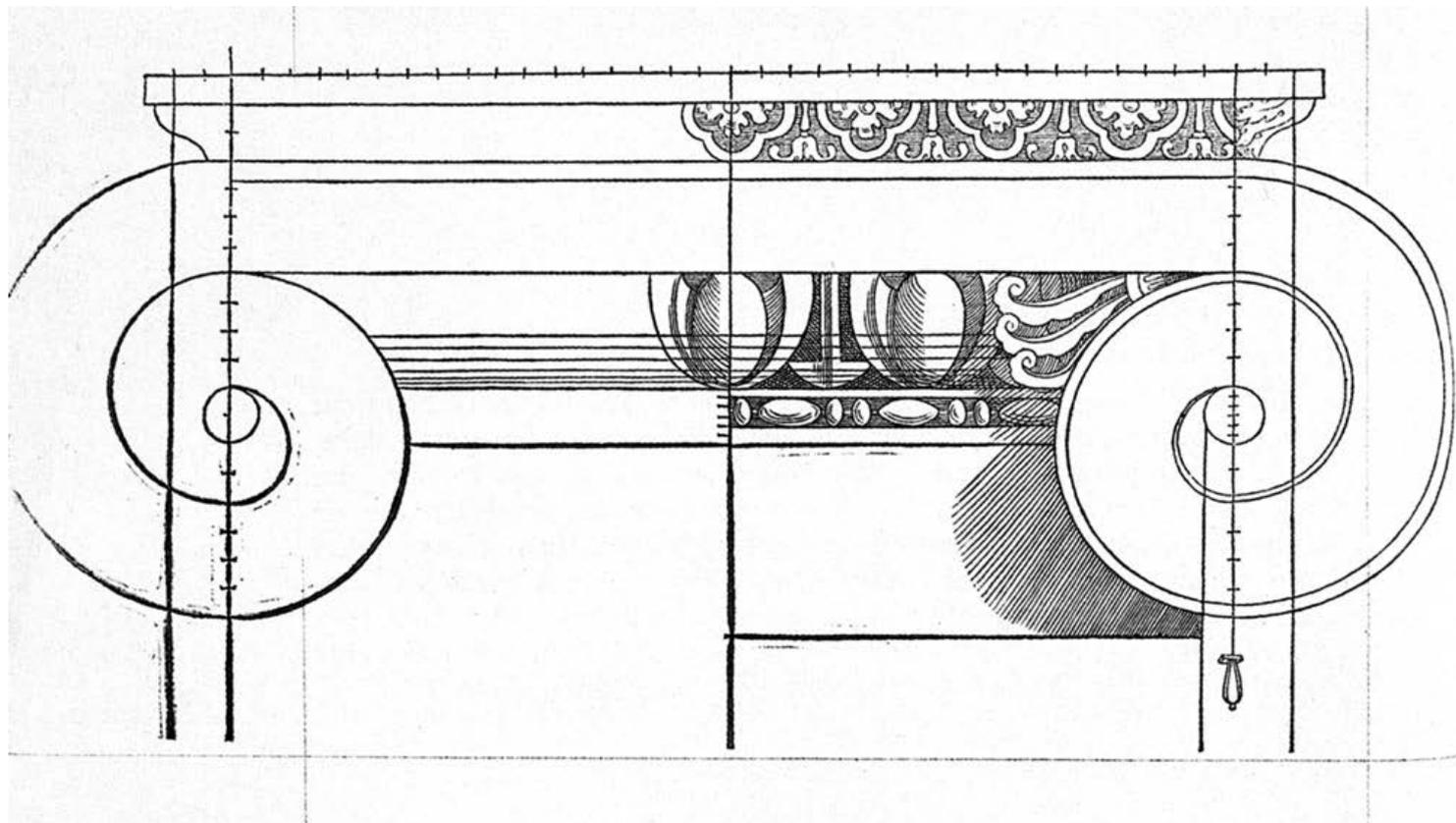
No se trataba —la perspectiva de treinta años lo confirma con creces— de un libro solitario, dicho esto sin menoscabo de su originalidad y singularidad. Basta una mirada a la bibliografía botánica, etnobotánica, antropológica, farmacológica, psicológica o neurofisiológica de las décadas de los sesenta y setenta para advertir la conformación de un campo temático innovador y multidisciplinario que comenzaba a consolidarse, con hipótesis arriesgadas (la idea central del papel de los psicotrópicos en los misterios eleusinos es la más contundente, pero no la única del libro) y la revisión de formas arcaicas o muy antiguas en las estructuras rituales de numerosos pueblos del mundo. Recurro simplemente a la bibliografía del citado libro de Peter Furst para ilustrar

con algunos ejemplos la abundancia de materiales que vieron la luz en ambas décadas: *The Peyote Religion among the Navaho* de David Aberle (1966), *The Visionary Vine: Psychedelic Healing in the Peruvian Amazon* de Marlene Dobkin de Ríos (1972), *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Drugs* de Daniel H. Efron (1967), *Narcotic Plants* de William Emboden (1972), *Hongos sagrados de los matlatzincas* de Roberto Escalante y Antonio López (1971), *Flesh of the Gods* del propio Peter T. Furst (1972), “Los principios activos de las semillas de *Rivea Corymbosa* (L.) Hall F. (Ololihuiqui, Badoh) e *Ipomoea Tricolor* Cav. (Badoh Negro)” del celebrado Albert Hofmann (1967), *The Peyote Cult* de Weston La Barre (edición definitiva de 1974), *The Peyote Hunt: The Sacred Journey of the Huichol Indians* de Barbara Myerhoff (1974), “The Cultural Context of an Aboriginal Hallucinogen: *Baniteriopsis Caapi*” de Gerardo Reichel-Dolmatoff (1972), “The Botanical and Chemical Distribution of Hallucinogens” de Richard Evans Schultes (1970) y *The Botany and Chemistry of Hallucinogens* de Richard Evans Schultes y Albert Hofmann (1973). La lista está lejos de ser exhaustiva.

Esta convergencia disciplinaria permitía proyectar una nueva mirada no sólo sobre el mundo griego y los ritos en el *telesterion* de Eleusis, sino también sobre otras culturas que recurrían a los *enteógenos*: la India védica, el México (prehispánico y contemporáneo) de nahuas, mayas y mayenses, huicholes o mazatecos, la Siberia de los tunguses (ewenks) de la Rusia oriental, los amazónicos brasileños o colombianos, los san sudafricanos, los indígenas de los Estados Unidos y Canadá, los inuits del Ártico y los pintores de las cuevas del paleolítico y neolítico de muy diversas regiones del mundo (Francia, España, Portugal, y más o menos tempranos o tardíos de Chile, Perú, África del Sur), y así de seguido. Y, por supuesto, sobre los propios vegetales psiquedélicos, psicodélicos, psicotrópicos, psicoactivos, psicomiméticos alucinógenos o, para decirlo con el nuevo término acuñado por Ruck, enteógenos o enteogénicos. Esta innovación léxica estaba cargada de nuevas (pero antiguas) significaciones. No casualmente, la primera página de *El camino a Eleusis*, consigna: “ENTEÓGENOS (‘Dios dentro de nosotros’): sustancias vegetales que, cuando se ingieren, proporcionan una experiencia divina; en el pasado solían ser denominadas ‘alucinógenos’, ‘psiquedélicos’, ‘psicomiméticos’, etcétera, términos que pueden ser objetados seriamente. Un grupo encabezado por el estudioso de Grecia Carl A. P. Ruck propone ‘enteógeno’ como una designación que llena por completo las necesidades expresivas y además capta de manera notable las ricas resonancias culturales evocadas por dichas sustancias, muchas de ellas fúngicas, en vastas regiones del mundo durante la pre y protohistoria”. A ello se agregaba también la distinción que los au-



Philibert de l'Orme, *Principio del orden compuesto*, París, 1568



Jean Martin, *Construcción de la voluta jónica*, París, 1547

tores hacían, a propuesta de Wasson, entre “pueblos micófilos” y “pueblos micófobos”.

De esa diversidad y persistencia del uso de vegetales psicotrópicos y de las formas de alcanzar el éxtasis se hacía eco *El camino a Eleusis* y también otros libros y textos breves de Wasson: de 1967 son los artículos “Ollolihqui and the Other Hallucinogens of Mexico” y “Fly Agaric and Man”, de 1968 el libro *Soma, Divine Mushroom of Immortality*, y de 1974 el relato de las famosas sesiones en el poblado serrano de Huautla de Jiménez, *María Sabina and her Mazatec Mushroom Velada* (publicado precisamente por Hartcourt Brace Jovanovich, los editores neoyorkinos del libro que nos ocupa), por citar sólo algunos.¹ La obra de Wasson, Hofmann y Ruck aportaba al nuevo interés por las plantas que “alteran los estados de conciencia” y, sobre todo, los rituales, las religiones y “el chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis”, para decirlo con la consagrada expresión de Mircea Eliade. Así, cobraron nueva fuerza los estudios sobre *Claviceps purpurea*, el hongo de cornezuelo del centeno y de otros cereales botánicamente emparentados, y de un vasto número de especies psicotrópicas, entre las que pueden mencionarse: el peyote (*Lophophora williamsii*), la *Amanita muscaria*, el tabaco (*Nico-*

tiana tabacum y *Nicotiana rustica*), el toloache y los floripondios (*Datura stramonium*, *D. inoxia*, *Brugmansia arborea*, *B. sanguinea*, *B. candida*, etcétera), la iboga (*Tabernanthe iboga*), el ololiuhqui (*Rivea corymbosa* o *Turbina corymbosa*), el saguaro (*Carnegiea gigantea*), el yajé o ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), el San Pedro (*Trichocereus pachanoi*), las diversas especies de *Cannabis* (*C. indica*, *C. sativa* y *C. ruderalis*), las semillas de la virgen o badoh negro de Oaxaca (*Ipomoea violacea*) y las diversas especies de hongos del género *Psilocybe* (*Psilocybe caerulescens*, *P. mazatecorum*, *P. mexicana*, entre otros), conocidos popularmente en la Sierra Mazateca como “derrumbes” o “pajaritos”, y en la tradición nahua con el evocador “teonanácatl”.

La ventaja para el lector en español que resulta de incluir ahora los tres textos de la edición inglesa de 2008 (a poco más de treinta años de la versión publicada por el FCE de México, en 1980) es la de disponer de una serie de datos (algunos teóricos, otros anecdóticos) que permiten situar en perspectiva el carácter innovador de *El camino a Eleusis*, la recepción² (no exenta de polémica

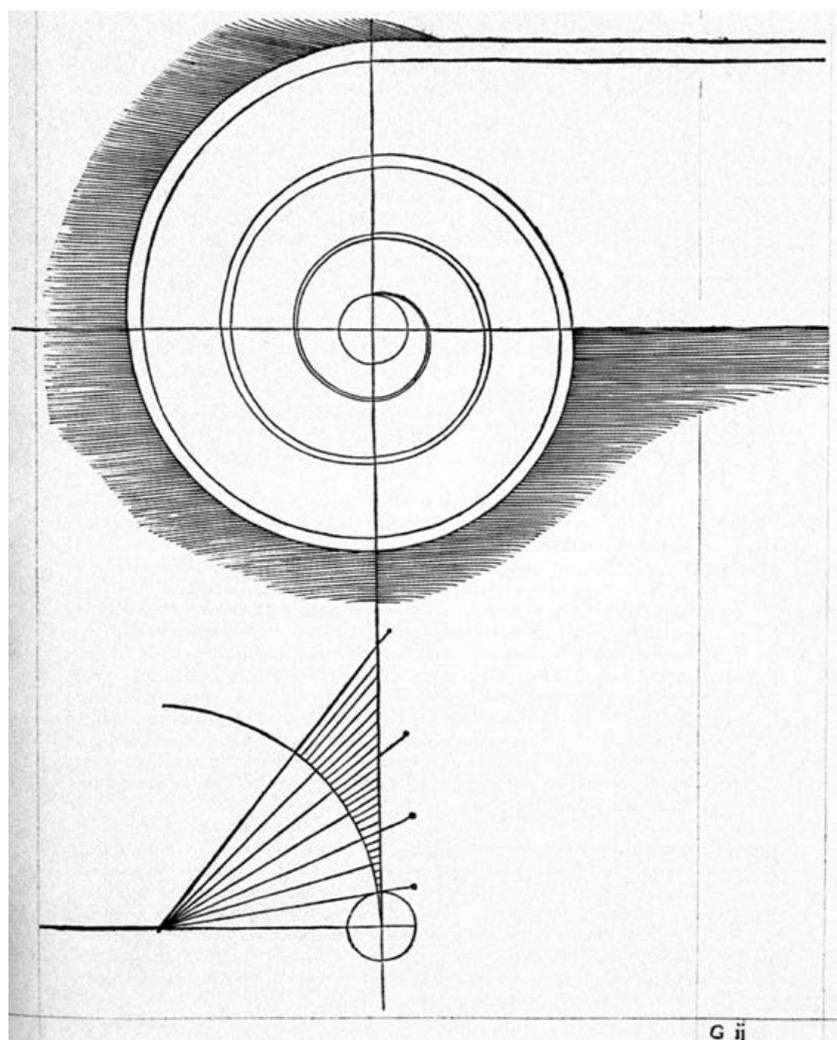
¹ El Fondo de Cultura Económica publicó en 1983 *El hongo maravilloso. Teonanácatl: micolatría en Mesoamérica* (el original inglés es de 1980) y en 1992 *La búsqueda de Perséfone: los enteógenos y los orígenes de la religión* (el original inglés es de 1986), por lo que se dispone en español de una importante bibliografía de Gordon Wasson, en obras individuales y colectivas.

² Entre nosotros está bastante bien documentada la relación de Gordon Wasson con Octavio Paz y Álvaro Estrada, entre otras destacadas personalidades interesadas ocasional o persistentemente en el tema de los enteógenos. Paz, escribió Hugo Hiriart en la revista *Letras Libres*, “matizó su respuesta” a los argumentos de Wasson acerca del uso de sustancias enteogénicas en el mundo griego: “Está bien —dice Hiriart con cierta ligereza— todo eso de que el néctar y la ambrosía que consumían los dioses podían ser mariguana y hongos delirantes, pero señaló que eso no debía rebajar de ningún modo la influencia decisiva del patriarcal y reconfortante estimulante de los griegos, el vino de uva, y

ca) y repercusión en los medios académicos, tanto de las ciencias sociales como de las ciencias experimentales. Así, por ejemplo, el texto de Robert Forte hace hincapié en el hecho de que *El camino a Eleusis* mostraba con argumentos sólidos, fundamentados y originales que los misterios eleusinos estaban en el origen de la cultura clásica

su propuesta se enardeció en la defensa de la vieja cultura del vino, el vino a cuya sombra se desarrolló la cultura mediterránea, vino de dioses helenos, vino dionisíaco, vino cantado por la poesía griega, la china o por las Rubaiyat musulmanas...”. Por cierto, el “Hindsight” de Ruck contiene también una referencia al vino, a las tecnologías enológicas y a la función de aquél en las ceremonias griegas. Agradezco al etnólogo José del Val el haberme facilitado las primeras referencias al diálogo Octavio Paz-Gordon Wasson. Debo asimismo a Del Val el indicarme que, en la revisión que Robert Graves hizo en 1960 de *Los mitos griegos*, no sólo estableció una serie de analogías entre el Tláloc mexicano y el Dioniso griego, sino también una referencia directa a las tesis de Wasson y a la ingesta, por el propio Graves, de “el hongo alucinante llamado *psilocybe*, una ambrosía divina utilizada por los indios mazatecos de Oaxaca, en México; oí a la sacerdotisa invocar a Tlaloc, el dios de los hongos, y vi visiones trascendentales”. Robert Graves, *Los mitos griegos*. Posada, Buenos Aires, 1960, p. 8.

De la obra de Estrada *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*, Paz señaló que se trataba de “un documento extraordinario y cuyo interés es doble: antropológico y humano. Un documento sobre una sociedad y un testimonio psicológico”. Wasson, a su vez, afirmó: “Este documento quedará como un clásico del chamanismo mesoamericano. Para mí es la realización de un sueño: hallar quien pudiera exhibir a María Sabina, en forma legible, al mundo externo. Álvaro Estrada lo ha hecho y se lo agradezco”.



Jean Martin, *Construcción de la voluta jónica*, París, 1547

griega, respecto de la cual el pensamiento occidental se declara deudor y heredero, una cultura que permitía a hombres y mujeres (desde los pastores primitivos hasta los contemporáneos de Sócrates y Platón) acceder a una experiencia trascendental que transformaba sus vidas y los preparaba para su tránsito al Hades o al Érebo. El “camino” a Eleusis puede interpretarse, entonces, como una doble vía: alude tanto al peregrinaje de los griegos para participar del culto secreto, como a una propuesta dirigida a investigadores y hombres de hoy para explorar con nuevas herramientas proporcionadas por la química y la historia, la etnobotánica y la farmacología, la neurofisiología y la arqueología los grandes temas—o, al menos, un gran número de ellos—de las culturas del pasado y del presente. Esto último es visible, por ejemplo, en los enfoques que, desde los trabajos de Eliade hasta hoy, se han propuesto para el estudio de la universalidad del chamanismo y en los que se conjugan los trabajos de disciplinas que parecían distantes por su objeto y sus métodos: así, aceptamos con asombro pero sin sorpresa que se pueda formular “una teoría explicativa del arte bushman, fundamentándola al mismo tiempo sobre testimonios etnológicos, sobre una investigación neurofisiológica y sobre un estudio profundo de este arte rupestre de África del sur”.³

Cierro mis comentarios con una referencia al “presente enteogénico”, por decirlo de alguna manera, que extraigo del “Preface” de Robert Forte al que aludí antes: “Una resolución de la Corte [en los Estados Unidos] contra una organización religiosa americana, la Iglesia del Despertar [Church of the Awakening], prohibió a la iglesia usar psicodélicos o enteógenos como sacramentos, aunque ellos los habían estado haciendo de manera segura por más de quince años. La Corte dijo que sólo los Nativos Americanos tenían derecho a usar ‘alucinógenos’ como sacramentos, porque sólo ellos tenían una larga historia en su cultura, y tal tradición no existió para el hombre blanco”. Y no omito preguntarme: ¿el magistrado habría modificado su criterio de haber conocido *El camino a Eleusis*? **U**

³ Véase, por ejemplo, Jean Clottes y David Lewis-Williams, *Los chamanes de la prehistoria*, Ariel, Barcelona, 2010.

Reimpresión, por el Fondo de Cultura Económica de México, del libro *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios* de R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck, con la inclusión de tres textos contenidos en la edición de North Atlantic Books (2008):

Robert Forte, “Preface to the Thirtieth Anniversary Edition”, Autumn Equinox, New York City, 2008.

Huston Smith, “Preface to the Second Edition”, Berkeley, California, May, 1998.

Carl A. P. Ruck, “Hindsight”, Boston, Massachusetts, June, 1998.

Arthur Machen

Mutaciones fantásticas

Emiliano González

A partir del misterioso “El libro verde” del escritor galés Arthur Machen, el narrador mexicano Emiliano González —autor de Los sueños de la bella durmiente, entre otros títulos— se lanza a explorar en este ensayo, que forma parte del volumen Orlando Furioso y sus descendientes, el universo de las criaturas elementales, provenientes de diversas tradiciones y mitologías, que Machen fue eslabonando con sorprendente originalidad por medio de su escritura.

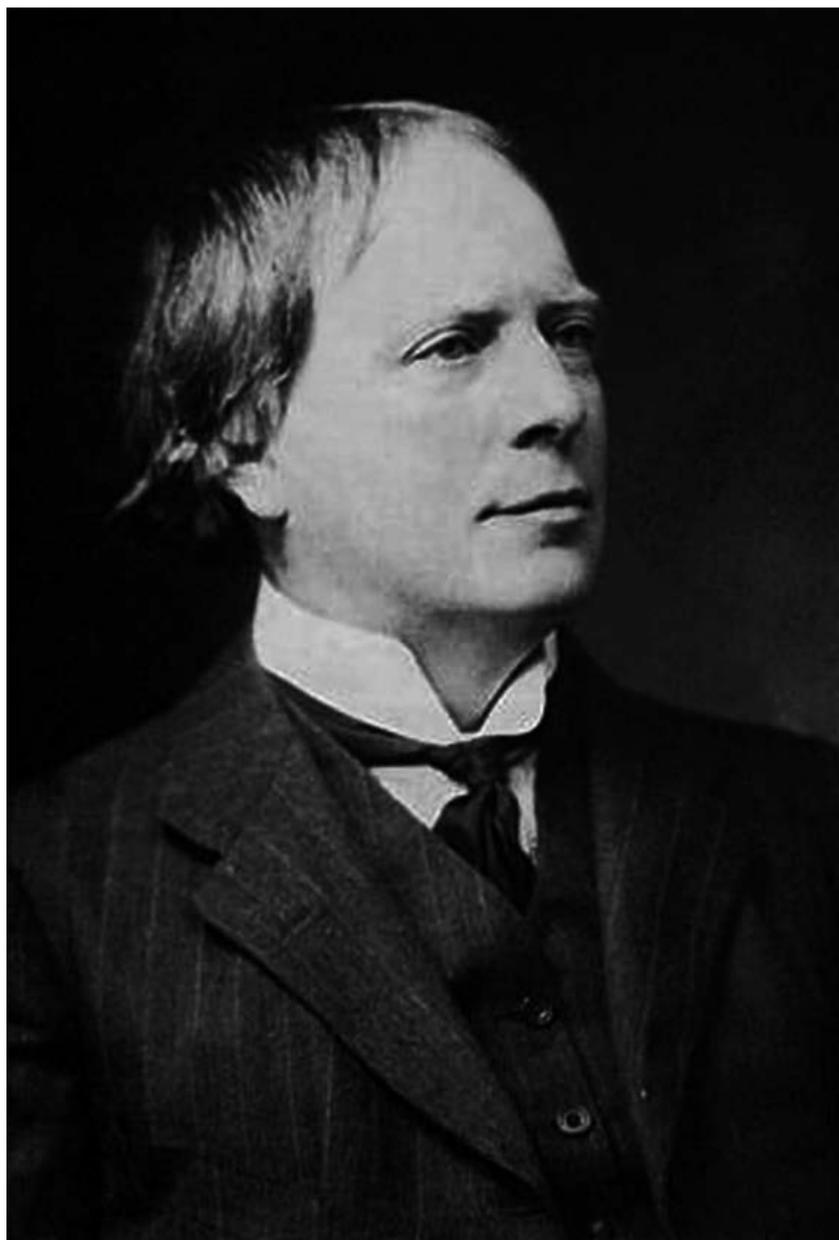
Un aura de maldición vampírica envuelve a Dante Gabriel Rossetti, pues su abuelo Polidori se suicida después de escribir “El vampiro” (recordándonos a Maupassant y a Potocki) y el cuerpo de su mujer Elizabeth aparece, milagrosamente intacto, cuando Rossetti abre el ataúd para sacar *La casa de la vida*, un pequeño libro verde con sus sonetos. Michael Ranft en su libro *De masticatione mortuorum in tumultis* (1728) asegura que los cadáveres de los opiómanos se mantienen intactos y recordamos que Elizabeth era adicta al láudano, con el que se suicidó.

Advierto que en mi cuento “Beata Beatrix” imaginé que un pájaro había salido del ataúd de Elizabeth y años después leí que Elizabeth había sido enterrada con un pájaro, muerto cuando ella murió. El dato, suministrado por Violet Hunt en su biografía de Elizabeth, se veía acompañado por otros datos raros, entre los cuales figuraba el de Lewis Carroll haciendo reír a Elizabeth en Oxford, recordándonos a la enana Baubo que hace reír a Deméter en el mundo subterráneo.

El iniciado en Eleusis, al recibir el espíritu del hongo, percibe espíritus de otros vegetales, y después es consciente de que los ha percibido gracias al hongo: divinidad —ubicada afuera y relacionada con el destino— se vuelve capacidad —ubicada dentro y relacionada con la voluntad . Quien sabe esto no puede confundir una alucinación con un fantasma que encanta una casa. Por eso Luciano de Samosata transporta al arte literario una superstición, humaniza lo sobrenatural y deja que brote la expresión de su mente.

En “El libro verde” de Machen hay una modernización de los misterios de Eleusis en general y del rapto de Perséfone en particular. En “El libro verde” hay alusiones a otros libros, secretos, y a las canciones principales. Los libros secretos (*books of secrets*) y las canciones principales (*chief songs*) contienen los mejores antidotos contra los Jefes Secretos (*Secret Chiefs*). “El libro verde” es el único libro secreto que conocemos, pues los otros —dice la autora imaginaria Helen— están escondidos en lugares secretos y seguros. Esto quiere decir que Machen

desea exorcizar a los Jefes y ha inventado un personaje femenino muy apropiado para expresar sus propias situaciones, imágenes e ideas: Helen, autora imaginaria que escribe la autobiografía imaginaria de una nínfula bruja. Helen es el alma femenina de Machen, que ha encontrado la manera de manifestarse: literaria y creativa. Nos recuerda las cartas escritas por mujeres imaginarias en *Heroidas* de Ovidio, versos elaborados antes y después de nuestra era. Ya que los Jefes Secretos son demasiado masculinos, Machen necesita a una autora para contrarrestarlos. “El libro verde” contiene los secretos de Alicia y Melusina, destacados por los modernistas Contreras y Olaguíbel, y luego por los surrealistas. Alicia es inocencia y Melusina es experiencia. En la música popular de nuestros días podemos encontrarlas. Es interesante el reciente CD de Loreena McKennitt, *The Book of Secrets* (1997), así como los CDs de Innúa, Alannah Myles, Alana Davis y Alanis Morissette. Lalomie Washburn, del grupo *Love Craft* (1975), es recomendable, así como Angie Stone.



Arthur Machen

Al enemigo de Helen, Ambrose de “El pueblo blanco”, podemos decirle que brujería y santidad son éxtasis en la literatura, mas no en la vida, pues en ésta conducen a la doble personalidad de Gilles de Rais, que va de la santidad al pecado.

Andersen es precursor de Machen en algunos cuentos, como “La reina de las nieves”, feérico y terrorífico, en “La sombra”, cuento de miedo, en los cuentos sobre damas blancas o en el cuento macabro de la cabeza cortada.

Andersen era acobardado en la infancia por ciertos condiscípulos que lo llamaban “maricón”. Esa situación injusta es comparable con situaciones de cuentos como “William Wilson” o “El barril de amontillado” de Poe, en que Fortunato llama Montresor (Mi tesoro) al narrador imaginario.

En “El libro verde”, Helen hace aparecer a Alanna, ninfa oscura basada en las Híadas, una modernización de ellas. En su ensayo “Un estudio sobre Dionysos, la forma espiritual del fuego y el rocío”, Walter Pater se refiere a “las Híadas, esas primigenias y saltarinas ménades que, cuando las fuentes se vuelven nubes de lluvia, se elevan al cielo entre las estrellas y descienden de nuevo, como rocío o lluvia, de modo que la religión de Dionysos se conecta, no con la adoración de los árboles, sino con la antigua adoración del agua, la adoración de las formas espirituales de fuentes y ríos”. La evaporación es el origen de la creencia en las Híadas.

Precedido de un soneto sobre un “hermoso suicida”, el “Soneto en ix” de Mallarmé nos impresiona. Es indudable que

un oro
agoniza según tal vez el decorado
de unicornios lanzando fuego sobre una ninfa.
Ella, difunta y desnuda en el espejo
mientras en el olvido cerrado por el marco,
se fija el centelleo del septimino (la constelación de
[las siete hermanas]).

La ninfa difunta en el espejo le inspira a Villaespesa el verso: “Te vi muerta en la luna de un espejo encantado”, sobre una mujer que ha poblado el infierno de suicidas y que ha sido Elena, haciéndonos pensar en Helen que provoca suicidios en *El gran dios Pan*, la novela de Machen. La mención del sueño vespéral después del “hermoso suicida” en el “Soneto en ix” tal vez le sugirió a Fleming el suicidio de Vesper en la novela *Casino Royale*.

El “Soneto en ix” también le inspira a Machen “El libro verde”, pues la ninfa Alanna convierte el estanque de agua en estanque de fuego y, según el argumento de “El pueblo blanco”, Helen, la autora de “El libro verde”, se suicida, recordándonos el soneto previo al de “ix”, en que está el “hermoso suicida”. En “El pueblo blanco”, Helen, en vez de provocar suicidios, se suicida ella, con-

vertida en una moderna Safo, y la imagen de la ninfa besándole los pies —metáfora de aguas curativas— es convertida en realidad, como si las ninfas del *Fedro* de Platón no fueran espíritus elementales sino cuerpos de jóvenes reales, Oritia y Farmakeia, solazándose.

La deformación de una leyenda siempre tiene resultados malignos. En el cuento de horror “Cabeza de pescado” de Irving S. Cobb, el argumento en que el hijo monstruoso dado a luz por una mujer asustada por un pez, hijo víctima del prejuicio racial, muestra la deformación de la leyenda hindú de Ganesh, dios benévolo dado a luz por una mujer que ha sido asustada por un elefante.

En “El pueblo blanco”, Machen muestra la deformación de la leyenda china de Fo-Hi, en que una ninfa preñada por un arco iris da a luz a Buda. Esta leyenda figura en el libro de Thomas Moore, *Lallah Rookh*, en que el hashish tiene sentido alquímico.

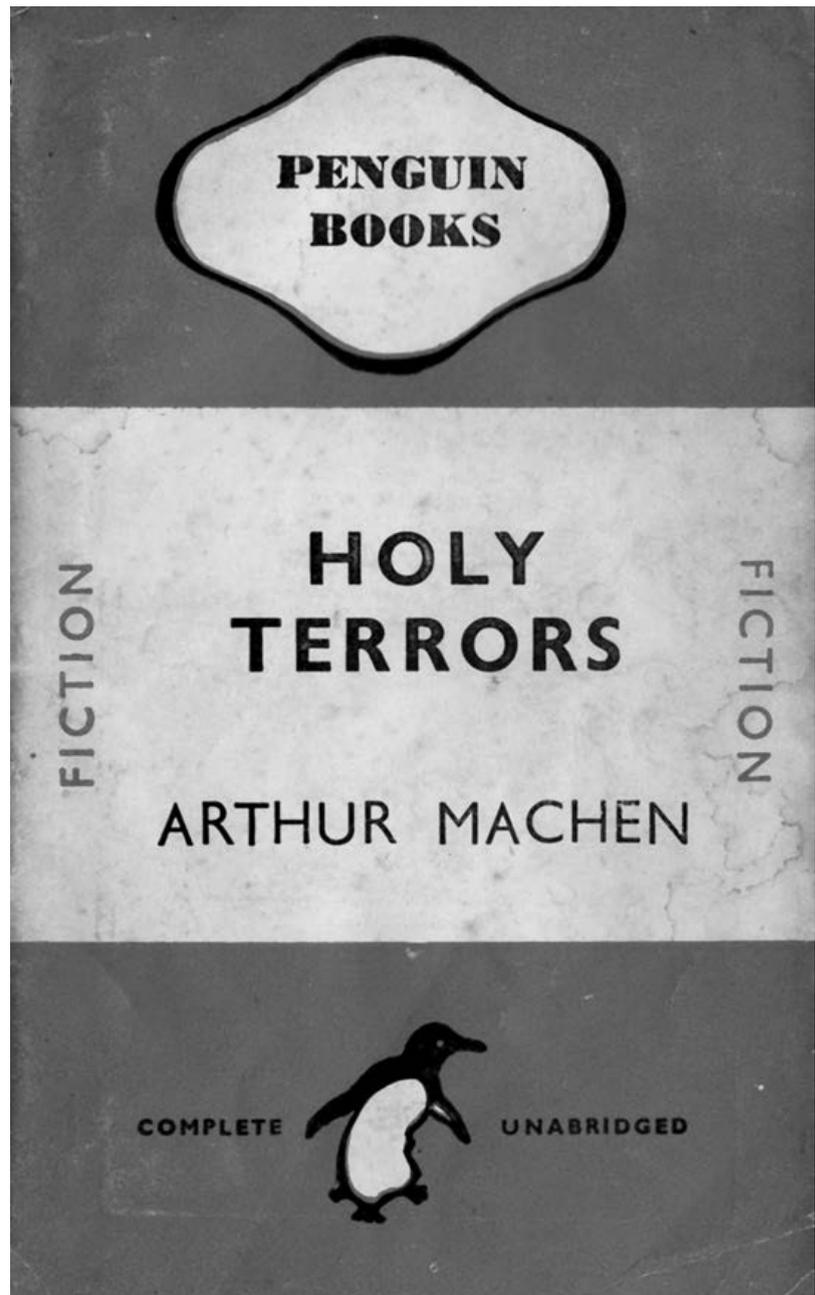
En “El pueblo blanco”, Helen se suicida después de haber estado preñada por una luz y después de la aparición de la ninfa Alanna, de agua y fuego (recordemos el arco iris de la leyenda china).

La orden hermética de la Golden Dawn, al condenar “El libro verde”, intimida a Machen y lo hace apoyar la deformación de la leyenda china. Mathers es el principal irracionalista. La curación y la concepción placenteras le causan tanto escándalo como la mujer oscura. Esta actitud victoriana y puritana proviene de Ruskin, autor con doble personalidad, que considera al arte de la India un arte puramente demoníaco, sin dioses ni diosas, y por ende inferior al arte europeo. Esto quiere decir que la deformación de las leyendas orientales sobre nacimientos implica siempre el prejuicio racial en particular e incultura en general. En el caso de “El pueblo blanco”, la deformación de la leyenda de Fo-Hi se une a la deformación del diálogo *Fedro* de Platón (ya no bajo los plátanos) y también se une a una variante del diálogo, veladamente homosexual, de Edward Fitzgerald, *Eufronor*, variante acompañada de frases dignas de la obra negrera *El alma del hombre bajo el socialismo*, libro de la época inmoralista de Oscar Wilde. El eremita Ambrose asiste a la decapitación de la nueva Sherezada, a la que no ha servido de nada narrar sus nuevas *Mil y una noches*. Como el anglicano Enrique VIII, el anglicano Ambrose parece gozar con el espectáculo, aunque finge piedad por Helen.

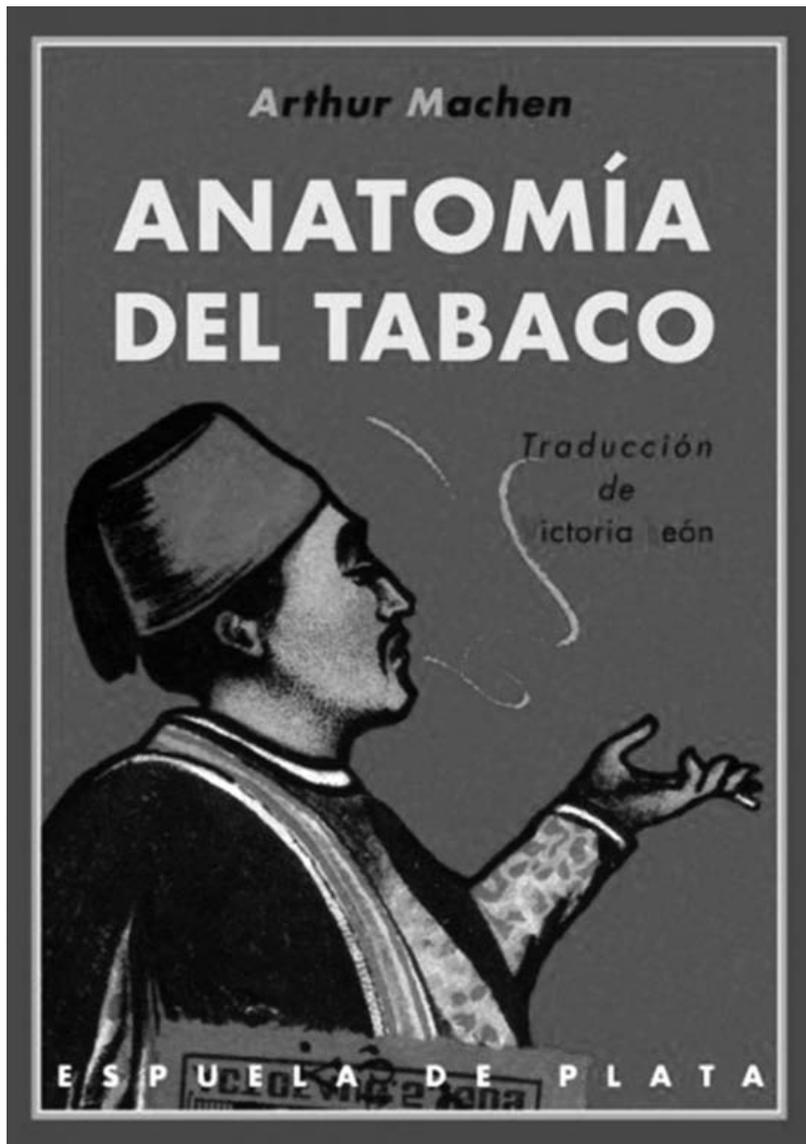
La Golden Dawn toma su nombre del poema de amor libre de Shelley, *Epipsychidion*, en que podemos leer:

El techo de la oscuridad, en la aurora dorada
semi-oculto y sin embargo hermoso.

Estos versos son una variación de la frase “Soy negra pero hermosa” del *Cantar de los Cantares*.



Podemos ver cómo la Golden Dawn toma una apariencia romántica y decadente para ganar adeptos y luego traiciona con regulaciones victorianas e inhumanas. Al ver que Edward Fitzgerald se aleja del amor libre de Shelley, la Golden Dawn también se aleja, fingiendo acercarse. Después de publicar *Eufronor* (1851), Fitzgerald publica *Polonio* (refranes y ejemplos), escribe sobre Edipo y sólo pocos años antes de morir admite ser el traductor de Khayam. En la alegoría *Salomón y Absal* del misógino persa Jámi, traducido por Fitzgerald, Apolonio de Tiana aparece como “sutil censor” y es comparado con el hombre en general. El amor carnal es visto como un vampiro que se alimenta del corazón. El gran vidrio del poema de Shelley —que provenía de Luciano, enemigo de Apolonio— se vuelve el gran vidrio de Jámi, que sirve para localizar a un hijo perdido. El “shah” (rey) premia a su hijo con una corona dorada (*golden crown*) que le sirve a Fitzgerald para convertir a la auro-



ra dorada (*golden dawn*) de Shelley en otra cosa. El amor de Salomón es visto como Lujuria Rebelde, y Absal es considerada mujer débil. Cuando el “shah” los consume con una pira funeral, el fuego sólo devora a Absal, que es “metal de baja ley” comparada con el hombre, “alma impoluta”, víctima del cuerpo de Absal. En la alegoría la pira funeral es el fuego de la disciplina ascética, que consume la escoria de la materia (la mujer) y deja al Alma Esencial (el hombre) iluminado por la Luz Intelectual.

Poe se inspira en los sonetos de Shakespeare para elaborar su “Soneto a la Ciencia”, en que las alas oscuras del buitre de la ciencia han expulsado a la Hamadriada del bosque y al poeta de su sueño de verano, han sacado a la Nereida de sus aguas y al Elfo de su hierba verde. La ciencia nos recuerda al frío científico Apolonio de Tiana del poema “Lamia” de Keats, y sus alas oscuras de buitre nos llevan al recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, destacado por Freud. En “El pueblo blanco”, la Aurora Dorada se vuelve nietzscheana y gidista, aproximando a Machen a D’Annunzio y Arderius (irracionalistas) y alejándolo de Hoffmann (romántico), al repetir el *Fedro* de Platón. “El pueblo blanco” del aco-

bardado Machen es el único texto reaccionario del autor: todos los demás son revolucionarios (y cristianos). “El pueblo blanco” es una deformación de “El libro verde”. En el libro *Perro y Pato* (1924), en cambio, Machen es enemigo del vorticismo de Pound.

En el antiguo poema griego “El año eleusino” están los versos

Cerca del arroyo, una ninfa encinta
Peina cabellos verdes.

En el cuento “De cómo un caballero de Uske vigiló bajo un árbol”, incluido en *La crónica de Clemendy*, Machen habla de Sir Payne, que a la sombra de unos árboles en setos, echado sobre la hierba, mira el río, piensa en las ninfas y duda de la existencia de éstas, “húmedas muchachas ardientes”. El autor recuerda a Salomón, autor del *Cantar de los Cantares*. Payne hace una guirnalda de rosas y la ofrece a las doncellas del río. En una barca acude Alianor, hija de Sir Rowland. Payne queda enamorado, sueña y fantasea y baña su cabeza en la luz del sol y en el agua.

En su novela *La Fanfarlo*, Baudelaire describe el semblante de una mujer que irradia esperanza “como un sol mojado”. La verde esperanza y el sol mojado anticipan “El libro verde”. Samuel Cramer, el protagonista de *La Fanfarlo*, ha firmado “con el seudónimo de Manuela de Monteverde algunas locuras románticas”.

En la mitología hindú, el sol y el agua son representados por un mismo símbolo: la serpiente. De ahí que en “El pueblo blanco” la ninfa Alanna, de agua y fuego, resulte diabólica. Viene al caso la extraña novela de Oliver Wendell Holmes, *Elsie Venner* (1861): la madre de Elsie ha sido mordida por una serpiente (un crótalo) durante el embarazo, y el resultado ha sido una niña serpiente, que es un símbolo de la deformación de la diosa griega Eurinome (que se vuelve la diablesa Gorgo... o Mormo) y de la deformación de la inocente Eva (que se vuelve la Eva culpable). Al final de la novela, Elsie muere, envenenada por el antídoto contra el veneno de serpiente, como si por sus venas corriera veneno en vez de sangre. Nos hace pensar en Beatrice Rappaccini de Hawthorne, que también es envenenada por una medicina. La deformación de la “naga”, serpiente divina hindú, que se vuelve un demonio en la mente del victoriano Ruskin, es también simbolizada por Elsie. Pensamos en las “nagas” del brahmanismo cuando Holmes describe a los brahmanes de Nueva Inglaterra. El doctor Olaus Wormius dice que las “amonitas” (caracoles fósiles estudiados por mi tío abuelo) son “serpientes petrificadas”. Han sido llamadas *Cornus ammonis* porque recuerdan los cuernos de Júpiter Ammon. Son el origen de la leyenda de Perseo, la Medusa y la petrificación. El *shib-show* de Cassap en “El libro verde”, en que la joven

cubierta de serpientes origina una “piedra bruja”, se basa en una creencia galesa registrada por el anticuario Edward Lhwyd: en la mayoría de las partes de Gales, Escocia y Cornwall, en la noche de verano es común que las serpientes se reúnan y juntando sus cabezas y siseando formen una especie de burbuja que con el siseo continuo pasa por sus cuerpos y se endurece, parece un anillo de vidrio que da prosperidad a quienes lo encuentran, como creen las viejas y los niños. Los anillos así logrados son llamados *Gleineu Nadroeth* (piedras serpentinas). Son amuletos de vidrio, casi siempre verdes, aunque a veces son azules, con ondulaciones rojas y blancas. Las “nagas” hindúes tienen joyas en la cabeza, que conceden todos los deseos. En Francia, la serpiente con una joya en la cabeza, llamada *vouivre*, es un reptil con un solo ojo, que brilla como una joya y es llamado “carbuncló”. El investigador Oldfield Howey se refiere a las piedras serpentinas en su libro *La serpiente enroscada* (1955).

Para elaborar el final de “El pueblo blanco”, Machen toma de Elsie Venner el nacimiento monstruoso y el veneno, pero hace una variación de esos elementos. La leyenda sobre piedras serpentinas, de origen druida, y el “huevo de serpiente”, usado como emblema de distinción por los druidas, viene a la mente cuando leemos el poemario *Crótalos* (1903) del mexicano Elizondo, en que las serpientes, la virgen druida y los seres tentaculares dibujados por Ruelas anticipan a Machen y a Lovecraft.

En *El origen del pecado*, el latino Prudencio repudia a los hombres que se adornan como mujeres y en “Una respuesta al discurso de Símaco” hace una continuación del *Fedro* de Platón, pues alude al afeminado Hílas y al rudo Heracles, a Antínoo y Adriano (semejantes a Ganimedes y Zeus), y también alude a las ninfas, dríadas y napeas. Inmediatamente después, menciona el fuego. Aborrece el placer que se nutre de sangre y el sacrificio de los gladiadores. Prudencio se adelanta a los decadentistas al ser pagano y cristiano a la vez.

Es curioso el punto de vista de Mme De Sevigné (celebrada por Edward Fitzgerald) sobre las *Máximas* de La Rochefoucauld: “Después de leer este libro, sólo queda el partido de matarse o de convertirse al cristianismo”. El fragmento —de humor negro— es repetido por Barbey D’Aurevilly cuando se refiere a *Las flores del mal*. En la novela *Al revés* de Huysmans (cuyo símbolo es el libro amarillo leído por Dorian Gray) el protagonista aristocrático trata de controlar las tendencias de sus antepasados, y al final vemos que esos machos y maricones se han vuelto el sádico que dispara la pistola y el masoquista que recibe la bala, y ambos son una sola persona: Des Esseintes. Los complejos, los atavismos determinan la conducta de los seres del presente en la novela de Huysmans y en la de Thomas Hardy, *Tess*



de los d'Ubervilles (1891). En su poema sobre el niño de Vallecas de Velázquez dice León Felipe:

...de aquí no se va nadie. Nadie,
Ni el místico, ni el suicida.

En la novela *Al revés* de Huysmans, Des Esseintes, después de admirar el poema de Mallarmé en que el fauno enloquece de brama por haber visto a las ninfas, piensa en suicidarse o en volverse un católico sin arte. Nijinsky, después de representar al fauno en el ballet mallarmeano, se vuelve católico y se suicida, tomando literalmente —como Des Esseintes— la frase de humor negro de Barbey D’Aurevilly sobre Baudelaire: “Después de *Las flores del mal*, sólo le queda al autor suicidarse o volverse católico”. Para Nijinsky, las flores del mal de Ausonio, surgidas de donceles ambiguos muertos, son celebraciones de sus ambigüedades. Nijinsky tiene defecto de masculinidad y Robert E. Howard tiene exceso de la misma. Los dos se suicidan. Ambos han pasado por las ninfas de agua y fuego (de Mallarmé uno, de Machen el otro). Sin embargo, ninguno de los dos

ha estudiado suficientemente el tema, y esa ignorancia no los ha ayudado al final. El diálogo con Leucó sobre la Híada del suicida Pavese, diálogo abierto junto a su cadáver, implica lo mismo.

Cuando la diosa Tetis le muestra a su hijo Aquiles el escudo hecho por Hefesto, con sus Híadas, amores y guerras, su hijo no entiende bien, y en vez de dedicarse al amor y no a la guerra, mata a Héctor, se porta criminal con su cadáver y se casa, pero es matado por Paris. Aquiles es el guerrero-lobo y a la vez el gordo afeminado del ritual dionisiaco, que encarna el exceso y el defecto de masculinidad propios de Zeus, dios maniqueo, con doble personalidad. Como Heracles, también travestido, el guerrero-lobo tiene una oveja que estimula su ardor en la batalla. Hay relación entre Hylas y Aquiles, Patroclo y Heracles. Las ninfas que atraen a Hylas para ahogarlo son como las ménades que ultiman al cazador-lobo o al Orfeo misógino. Paris es la ménade de Aquiles.



PENGUIN CLASSICS

ARTHUR MACHEN

The White People and Other Weird Stories

Foreword by GUILLERMO DEL TORO

En “El libro verde” hay un cuento en que figura el travestismo, elemento dionisiaco, así como la unión de Cassap con las serpientes para originar una piedra bruja, modernización de la cópula de Proserpina con la serpiente Zeus, cópula que da origen a Dionysos. Las Híadas, ocupadas de la infancia de Dionysos, son convertidas después en estrellas.

En el cuento infantil “Caperucita roja” hay recuerdos del ritual dionisiaco: el lobo y el travestido.

Helen es un personaje imaginario basado en Alice Liddell y en Elizabeth Siddall. Esta última, la mujer de Dante Gabriel Rossetti, es la Beatriz y la “cidalisa” del poeta y pintor prerrafaelita (cidalidas eran llamadas las amantes de los artistas amigos de Nerval). *La casa de la vida*, la secuencia de sonetos dedicados a Elizabeth Siddall, es un libro verde (según la biografía de Siddall escrita por Violet Hunt), un libro verde puesto por Rossetti en la tumba de ella. Esto nos lleva al título de Machen, *La casa de las almas* (1906) que incluye “El pueblo blanco”, dentro del cual está “El libro verde”. En su conferencia sobre la paz, Ruskin se refiere a “casas construidas sin manos, para ser habitadas por nuestras almas”.

Hay otras alusiones indirectas a Rossetti en “El libro verde”. Uno de los juegos de Helen, “Troy Town”, consiste en danzar y en entrar y salir de un dibujo hecho en el suelo —una especie de “rayuela”—, en responder todas las preguntas que se hagan y en hacer lo que alguien quiera que uno haga, sin poder evitarlo. En el poema *Sister Helen* de Rossetti hay un estímulo para Machen, pues el poema se inicia con una bruja que derrite un muñeco de cera y termina con una “cosa blanca” (un alma perdida) que suspira en el frío y cruje una puerta. El suicidio con láudano de Siddall influye sobre Machen cuando éste elabora la conclusión para “El pueblo blanco”, en que Helen se suicida para no dar a luz a un engendro infernal, el resultado de su cópula con una luz extraña emitida por una estatua —probablemente priápica— que se ha vuelto diabólica con los años. La estatua, inocente primero y culpable después, reducida a polvo blanco, es comparable con la medicina convertida en veneno del aquelarre en “El polvo blanco”, otro relato de Machen. El polvo blanco se inspira en la morfina sabática de *Méphistophéla*, novela de Cattule Mendès.

El libro *Las aventuras subterráneas de Alicia* (1886) de Lewis Carroll es un intento de mejorar la calidad del viaje subterráneo eleusino, pues el modelo dantesco seguido por Rossetti era peligroso, al incluir drogas malignas. Para emplear lenguaje del siglo XX, Carroll recomienda drogas psíquedélicas en vez de drogas narcóticas. Machen trata de hacer lo mismo, pero la Golden Dawn lo estorba, particularmente Samuel Liddell McGregor Mathers. Sin embargo, no logra impedirle expresar su elogio del hashish en el libro *Jeroglíficos*, publicado en 1902.



En 1890

La tarta de amapolas es sólo para el cancerbero del Tártaro en la *Eneida*, así como el polvo blanco es sólo para la andreida Hadali en el edén subterráneo de *La Eva futura* (1886), la novela de Villiers de l'Isle Adam. El fabricante de la andreida, Edison, usa hashish en la novela de Villiers. La unión de polvo blanco y estatua le es sugerida a Machen por la andreida Hadali, basada en la estatua de Condillac, a la que se atribuían gradualmente los cinco sentidos. Villiers compara a Hadali con la bella durmiente, y la comparación estimula a Machen, pues relaciona a “El libro verde” con la leyenda de la bella durmiente: aparecen las zarzas y los personajes feéricos.

Lude Félix-Faure-Goyau dice en su libro *La vida y la muerte de las hadas* (1910): “Es siempre el despertar de la naturaleza en primavera, la renovación de los vegetales, que traducen las historias de bellas durmientes, historias más preocupadas por el simbolismo de las estaciones que por la moral. Después de su sueño y de su liberación, Zelandina, en plena juventud, en plena belleza, se asoma a la ventana y contempla el deslumbrante verdor de la campiña, salido, como ella, de un sueño prolongado. El mito de la Bella Durmiente se remonta a Perséfone...”.

Muestra afinidad con “El libro verde” el expresionismo del poema “Melancolía” de Trakl, en que manos de ninfas preparan la seriedad oscura de la muerte, labios consumidos chupan de pechos rojos y los húmedos bucles del adolescente solar se deslizan en lejía negra, un agua con sal alcalina en descomposición.

Para elaborar “El pueblo blanco” Machen toma elementos de otros autores.

En el extenso poema *La reina de las hadas* (1590) de Spenser están el episodio del caballero enfrentándose a

la mujer-serpiente y el episodio de la casa de Alma, un castillo en que hay una parte “imperfecta, mortal, femenina” y otra “perfecta, inmortal, masculina”. Nótese la misoginia del fragmento, que anticipa a Ambrose de “El pueblo blanco”. El fragmento influye sobre Machen, que da el título *La casa de las almas* al libro en que incluye “El pueblo blanco”. El título parece metáfora del cuerpo, basado en la prosa de Ruskin a favor de la paz, necesaria para la existencia de la casa de las almas. En el poema de Spenser, la casa de Alma es la Templanza, atacada por sus enemigos el Deleite Sensual (considerado lujurioso), la Impotencia, la Impaciencia y Melager, fantasma impalpable con un casco (o yelmo) que es una calavera espantosa, enemigos de los que la defiende el príncipe Arturo. Alma es una reina virgen. Detalles puritanos del poema erótico de Spenser son usados en “El pueblo blanco” para proteger a Ambrose. El puritanismo victoriano de Ruskin (no el de la prosa a favor de la paz sino el de otras prosas) también sale a relucir en “El pueblo blanco”. El poema de Spenser es dantesco, pues el caballero, después de una selva oscura, llega a una caverna en que hay una mujer-serpiente con mil crías negras que chupan pezones venenosos, el más probable origen de Yig, dios-serpiente de los mitos de Cthulhu, y que al ser un Quetzalcóatl maligno, más reptil que ave, se vuelve notable y tiene sus propios mitos. La mujer-serpiente es asimismo un recuerdo de la mujer fenicia de Menipo vista por el maestro Apolonio. El hada Melusina, mujer-serpiente, con maniqués, objetos de magia y erotismo, juega en la tragicomedia surreal un papel sádico para alejarnos de la crueldad o sencillamente forma ejemplo de experiencia al darnos los secretos de la tierra. En el poema de Spenser, el enano y Proserpina

nos llevan a Eleusis, y la reina Elizabeth I es transformada en la reina de las hadas.

El tema del animal blanco que conduce al otro mundo está en “El libro verde” y en *Las aventuras subterráneas de Alicia*. En China, el tema del animal blanco se mezcla con el de la esposa sobrenatural, como en “La novia hada” de Pu Sung-Ling (del siglo XVII), en que una mujer extraña le agradece un favor a un hombre llevándose al cielo. El contacto con el otro mundo, en vez de implicar un descenso, como en Eleusis, implica un ascenso, como en el cristianismo. En una fiesta, la novia hada del cuento chino hace traer una escalera mágica y se va, con su nuevo esposo, al cielo (subida que es emblema del contacto del cuerpo con el alma), después de la aparición y desaparición de un conejo blanco, que según una leyenda búdica muele la droga de la eternidad en la luna (desde que se arrojó al fuego para alimentar a los humanos). Hay relación entre la droga griega de la eternidad de la ninfa Calipso y la droga china del conejo lunar, una relación que anticipa a Alicia y al conejo subterráneo. El ciervo blanco que en “El libro verde” lleva al caballero hasta la reina de las hadas, poseedora del vino encantado, es parecido a la corza blanca de la leyenda becqueriana, corza que es en realidad una mujer transformada.

En una antigua estatua maya de barro, de 800 d.C., la diosa lunar Ixchel se ve acompañada por un conejo (escriba que registra los calendarios lunares mayas). El conejo lunar es un arquetipo particular, así como el conejo subterráneo, que se encuentra entre las leyendas indias sioux: el conejo mata a una colina devoradora y libera a la gente. Lovecraft transforma esta leyenda en un soneto de la serie *Hongos de Yuggoth*, soneto que muestra el vínculo entre la leyenda y el mundo eleusino (ya que Yuggoth es Plutón).

El estilo de “El libro verde” se basa en el de *El bosque más allá del mundo* (1895), novela del materialista dialéctico Morris, que moderniza la leyenda de Perséfone. La alusión a los juegos Mao nos hace pensar en Mao-Tse-Tung y en *El libro rojo*. Pero “El libro verde” es poético, no político.

La ninfa Alanna se inspira en el epigrama griego de Mariano de Bizancio (poeta del siglo V, d.C.): el Amor dormía bajo los plátanos, habiéndoles dado a las Ninfas su antorcha, y las Ninfas se dijeron unas a otras, “¿Por qué nos tardamos? Podría ser que con ello apagáramos el fuego en el corazón de los mortales”. Pero ahora que la antorcha ha inflamado incluso a las aguas, “las amorosas ninfas vierten siempre agua caliente en el estanque de baño”. En el soneto de Shakespeare (el último de la serie) el pequeño dios del Amor, al dormirse, deja a un lado su antorcha para inflamar corazones, mientras muchas ninfas vírgenes vienen tropezando, pero, con su mano doncellesca, la más bella devota toma la an-

torcha. El general del cálido deseo duerme, desarmado por la mano de la virgen, que apaga la antorcha en un pozo frío, que es incendiado para siempre por el calor del amor, creando un baño y un remedio saludable para los hombres enfermos. El poeta, esclavo de su amante, ha venido a curarse, y así prueba que el fuego del amor calienta el agua, y el agua no enfría al amor.

Entre Mariano de Bizancio y Shakespeare está Colonna, autor de *El sueño de Polifilo* (1499), novela en que Polifilo le pide a una sacerdotisa la gracia eficaz de la madre suprema (Venus) y que la ninfa que lo acompaña lo saque de dudas, pues él cree que es su amada Polia, pero no está seguro. La sacerdotisa le pide que sostenga una antorcha y diga con ella tres veces esto: “Así como el agua apagará esta antorcha, que del mismo modo encienda el fuego de amor en su corazón de piedra y hielo”. Las sacerdotisas vírgenes dicen: “Así sea”, cuando Polifilo pronuncia las palabras de la sacerdotisa, y él sumerge con reverencia la antorcha en la fría cisterna, y la ninfa revela su identidad: es Polia, como él había imaginado.

La antorcha ha aparecido antes, en la mano izquierda de la ninfa, y Polifilo quiere decirle que no use con él “antorchas capaces de quemar su pobre corazón”. La antorcha que enciende corazones proviene del epigrama de Mariano de Bizancio y anticipa el soneto de Shakespeare, que es su apogeo. El primer párrafo de *El sueño de Polifilo* es una descripción de la aurora que termina con una referencia a la constelación de las Híadas.

A partir de *El sueño de Polifilo* las ninfas se vuelven metáforas de jóvenes reales en algunos cuentos (de Avellaneda, Gutiérrez Nájera y Darío), y para otros siguen siendo símbolos de espíritus elementales. Polifilo (amante de la sabiduría, filósofo) y Polia (la sabiduría) son personajes imaginarios basados en adolescentes reales, de trece años. Ella se ve obligada a casarse con un hombre de treinta años, y por ende la realización de los amores adolescentes sólo puede existir en sueños. En “El libro verde” hay ecos de los sufrimientos y de los placeres de *El sueño de Polifilo*. La autora de “El libro verde”, Helen, es una nínfula, y por eso también llama a las ninfas, brillantes y oscuras. Estas ninfas son transformaciones de las exhalaciones terrestres y marinas, algunas brillantes y otras oscuras, de Heráclito. El fuego es alimentado por las brillantes y el agua es alimentada por las oscuras. La ciencia primitiva de Heráclito se ve transformada en poesía decadente por Helen.

Las “morenas ninfas” del poema de Altamirano “Al Atoyac” reciben los abrazos misteriosos y los ósculos de amor del río, y cuando el sol se oculta detrás de la palmeras y empieza a oscurecer, en el “salvaje templo” del río, se oyen los últimos cantares del ave del ocaso. Las ninfas morenas son referencias a procesos alquímicos. En la alquimia, el paso de agua a fuego es putrefacción. Esto

quiere decir que Alanna, al final de “El libro verde” no implica materia radiante sino materia prima (opio, caos, estrella negra). Como Heráclito, Ambrose supone que las exhalaciones oscuras son impuras.

P. J. Toulet, en una de sus “contrarrimas”, se refiere a una “ninfa límpida y negra” que temblaba en silencio —con el corazón del poeta— en una fuente sombrada y llorosa, y él se sentía como un viejo rey agonizante mientras una mujer doblaba su cintura para beber. El poema aparece después de otro dedicado a Pan. El libro que contiene los poemas es de 1920, año de la muerte del autor (discípulo de Machen, una de cuyas novelas, *El gran dios Pan*, es traducida por Toulet y publicada en 1901). En *La joven verde*, novela de 1921, los senos de Sabina, brillando en la sombra verdosa, son como los de “una ondina en el interior de una esmeralda”, y al cruzar el brazo “detrás de su cabeza respira la acidez de su cuerpo, y sueña con las violetas que fermentan al sol después de una lluvia de tormenta”. Frunce las narices voluptuosamente, cierra los ojos y eso, se dice a sí misma, es lo que piensan los gatos cuando se acarician contra un mueble. Se siente sola “en medio de la sombra redonda y verde”. Machen titula después uno de sus libros *The Green Round* (*El círculo verde*). La ondina de Toulet se basa en Sabrina, ninfa de aguas salutíferas de la mascarada *Como*, de Milton.

La ninfa Alanna se inspira en el final de *La piel de zapa* (1831) de Balzac, en que hay “una blanca figura, artificialmente brotada en el seno de la niebla, como un fruto de las aguas y del sol o como un capricho de las nubes y del aire. Por turno ondina o sílfide, esta fluida criatura revoloteaba en los aires como una palabra buscada vanamente que corre en la memoria sin dejarse atrapar...”.

Planeando sobre las aldeas y las colinas, la ondina parece impedir que un barco a vapor pase ante cierto castillo de Ussé, como un fantasma protegiendo a su país de las modernas invasiones. El final de la novela de Balzac nos recuerda el principio del cuento de Maupassant, “El Horla”, ya que en éste hay un jardín con un plátano y un barco brasileño que trae al Horla y que implica una invasión, pues poco después una epidemia de locura en Brasil, provocada por Horlas, es descrita en una revista científica. La ondina de Balzac hizo pensar a Maupassant en el *Fedro* de Platón, con sus ninfas y plátanos.

Una de las ninfas más famosas de la mitología griega es Aretusa, ninfa del bosque, cazadora, transformada en fuente por Diana mientras trata de huir de Alfeo, dios del río. Éste quiere unir sus aguas con las de la fuente, pero ésta baja al subsuelo y brota en Sicilia.

La fuente Aretusa, descrita por Sor Juana en *Primer sueño* (1692), dirige su curso cristalino por un “abismo tremendo”, por “cavernas pavorosas” pero también

por “los Elíseos amenos”, que han sido el lecho nupcial de Proserpina.

Ante la composición musical titulada “Ella es como un arco iris” de los Rolling Stones, recordamos los versos de Shelley sobre la ninfa Aretusa, y la leyenda griega del cazador Alfeo, transformado por Diana en río.

En “Arcadas” de Milton, el río griego Alfeo se hunde en la tierra para encontrarse con el río siciliano Aretusa e ir a dar al mar; en “Endymion” de Keats, el dios Alfeo pretende a la ninfa Aretusa, deseando ver sus cabellos al sol; en “Aretusa” de Shelley, la ninfa de cabellos de arco iris se une con el dios del río (Alfeo); en “Kublai Khan” de Coleridge, el río sagrado Alf va a dar a un mar sin sol y el rey erige un domo de placer. El crítico italiano Federico Olivero observa que la fábula de Aretusa “no es más que un simple ornamento en la elegía miltoniana”, y que “Keats la coloca con exquisito artificio al final del canto eslabonando así las peregrinaciones subterráneas de Endymion con su viaje por debajo del océano”. **U**



Berlioz conoce a Ofelia

Eusebio Ruvalcaba

Los amores desdichados suelen dejar huellas indelebles. Eusebio Ruvalcaba, creador de libros como Un hilito de sangre, Temor de Dios y Las memorias de un ligero, nos ofrece una viñeta sobre un episodio de la vida del compositor francés y genio del romanticismo, Héctor Berlioz, y su súbito enamoramiento de la cantante irlandesa Harriet Smithson, intérprete de su Muerte de Ophelia, basada en Shakespeare, y con quien habría de tener un matrimonio desgraciado.

Su pecho se inflamó cuando vio aparecer a Ofelia en el escenario. Shakespeare le atraía, pero nunca supuso que Hamlet comprendería a una mujer tan indeciblemente hermosa.

Buscó en el programa el nombre de la actriz. Harriet Smithson, así estaba escrito. Con esas letras que a él le sonaron a su sinfonía favorita de Beethoven: la *Heroica*. Leyó el nombre una vez más: Harriet Smithson. Y otra. Y otra. Entonces estuvo a punto de gritar. Nada nuevo en él. Pero el grito se le quedó en la garganta. Levantó los brazos al cielo y se imaginó buscando la mano de aquella mujer. Que tendría que ser suya.

Terminó la función y el teatro se desplomó a aplausos. La gente parecía estar poseída de una energía que la desbordaba. Gritaba el nombre de Shakespeare, gritaba el nombre del actor, gritaba el nombre de ella. La voz de Hector-Louis Berlioz se levantaba más alta que las demás. Su volumen era cosa de asombro. Porque no sólo era su voz. La portentosa cabeza de Berlioz, su larga y aristocrática melena, parecían secundar la estridencia. Tal frenesí no pasaba inadvertido para los demás; y no lo aprobaban. Hubo algunas cabezas que se volvieron

a Berlioz y exclamaron gestos de franca reprobación. Pero bastó con que el compositor se percatara para que su énfasis fuera aun más desbocado. Pues ahora levantaba los brazos al mismo tiempo que brincaba sobre la butaca, los agitaba en el aire y hacía gestos como si lo suyo fuera a dejar una marca inmovible en el aire.

Pronto la gente comenzó a abandonar el recinto. Unos iban para la calle, y otros para los camerinos. Ambas direcciones los atraían por igual.

Si se dirigía directamente hacia la calle, sus pasos lo conducirían sin remedio hacia la orilla del Sena. Porque el río era su interlocutor. Con él estableció su primera amistad apenas llegó a París. Aún llevaba en el corazón la maldición que le había proferido su madre. Luego de suplicarle de rodillas que no cambiara la medicina por la música, lo sentenció: “Te maldigo. Si escoges la música no quiero verte nunca más. Te maldigo con mi odio y mi desprecio”.

Eso le había dicho, y esas palabras las llevaba Berlioz en el tuétano. Tenía que desahogarse con alguien, y buscó en el silencio del Sena el amigo paciente y sabio. Le confesó su dolor al río y esperó a que el flujo

acuático le respondiera. Había salido reconfortado de la experiencia.

Se convirtió en una costumbre aquella forma de dialogar. Todos sus secretos los compartía con el Sena. Y eso que tenía amigos inteligentes y cabales. Sensibles e incondicionales. Hombres fraguados en la lucha del arte: Chopin, Dumas, Delacroix, Liszt, Ingres, Balzac. Pero con nadie se sentía en absoluta plenitud como con el Sena.

Así que ésa era su primera opción. La segunda era encaminarse a los camerinos. Seguir a la gente. Formarse y esperar.

Sintió en el interior el llamado de la selva. La inminencia del desafío. Aún se convulsionaban sus extremidades. Aún sentía el sudor del impacto de aquella mujer resbalar por su nuca. Y decidió encaminarse a los camerinos. Se topó con una fila interminable. Pero al parecer avanzaba a buen paso. ¿Tanta gente admiraba el teatro en París? ¿De verdad había esa avidez de Shakespeare? Delante de él se encontraba formada una pareja. Su olfato le dijo que era un matrimonio. Se compadeció del varón. ¿Con qué cara se aproximaría ese hombre

a Harriet Smithson? ¿Con qué ojos se atrevería a mirarla? Con su esposa al lado tendría que ocultar su admiración a la belleza personificada.

Avanzó un par de metros.

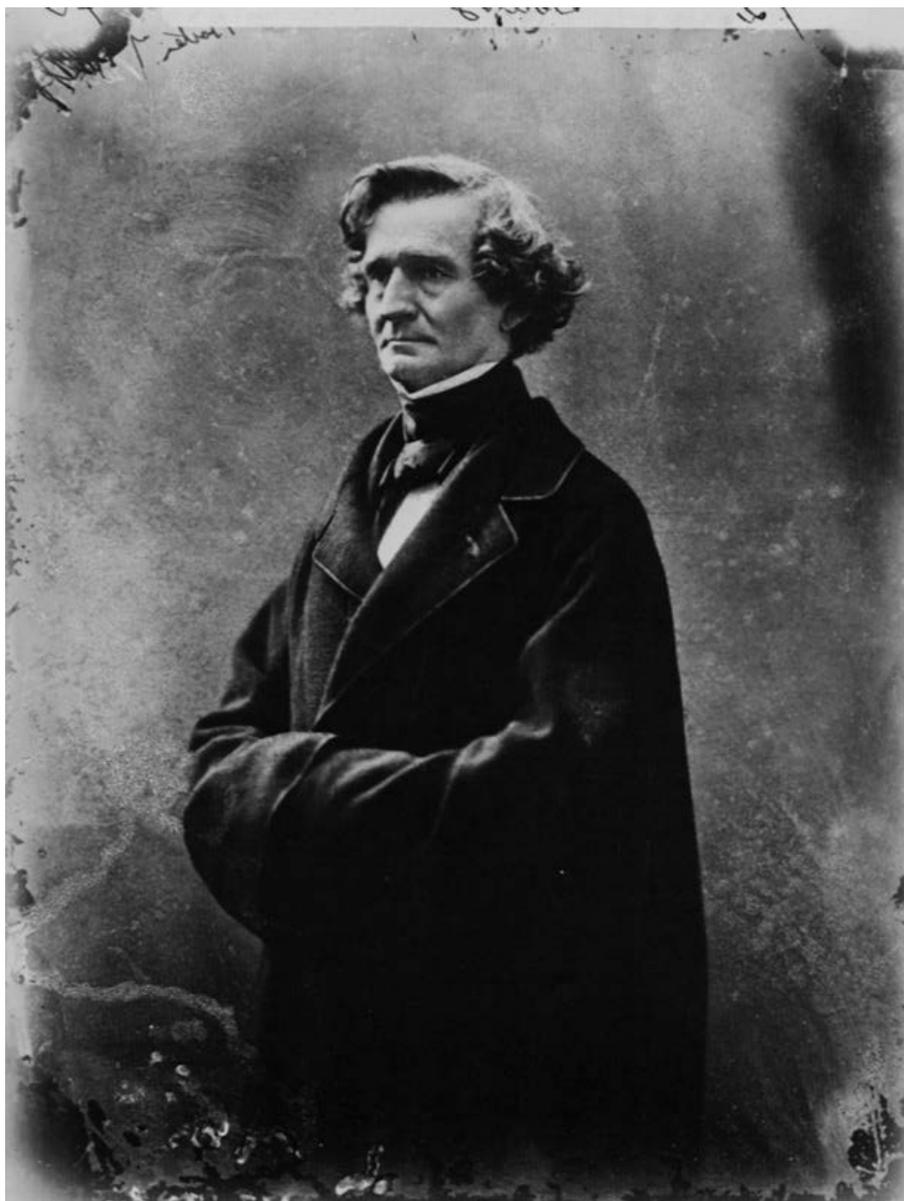
De pronto se percató de que la distancia entre él y su amor había disminuido notablemente. A este ritmo, en un santiamén estaría delante de la Ofelia de *Hamlet* y entonces podría contemplarla a su antojo. Nada más para él. Una belleza nada más para él. La mujer más bella del universo para su contemplación personal.

Avanzó cinco metros más.

Ya sólo restaban tres, dos, uno.

Ya sólo estaba a una zancada. Pero entonces se arrepintió. Llevaba el programa de mano para el autógrafo, y lo estrujó hasta el tamaño de un puño enfurecido. Se dio media vuelta y salió sin excusarse ni pedir permiso a nadie. El día de mañana aquella mujer, se dijo, sería suya. Como las sirenas de la fantasía. La fantasía. Ahí estaba todo. Crearía una obra fantástica para conquistarla. No iba a acercársele con las manos vacías.

El Sena lo esperaba. **u**



Hector-Louis Berlioz

Cincuenta años de Joaquín Mortiz

Una aventura intelectual

Víctor Ronquillo

No se podría comprender la literatura mexicana contemporánea sin la editorial Joaquín Mortiz, fundada por Joaquín Díez-Canedo Manteca. Con testimonios de diversos autores y editores, Víctor Ronquillo recorre el medio siglo de la existencia de un sello canónico para las letras mexicanas.

I

Para definir lo que Joaquín Mortiz representa para la literatura mexicana, puede imaginarse lo que sería ésta sin obras de autores como Paz, Del Paso, Ibarregui, Arreola, Xirau, Sabines, Elizondo, Leñero... Cinco décadas después de su fundación puede decirse que la apuesta de Joaquín Díez-Canedo por la literatura mexicana resultó ganada.

Vicente Leñero se encuentra frente a su máquina de escribir, una pequeña, portátil. Ésta luce en el corazón de su estudio de veterano escritor, en su casa de San Pedro de los Pinos, en la Ciudad de México. Lo que le ocurrió a Leñero es una experiencia similar a la de muchos lectores de los libros publicados por Joaquín Mortiz: un libro resultó crucial en su vida. Fue a finales de 1963. El joven escritor llamado Vicente Leñero llegó a las oficinas de la editorial con una de sus más representativas novelas, *Los albañiles*, bajo el brazo; venía de sufrir una decepción. Después de un año de espera, la novela, en la que había trabajado por un año con el apoyo del Centro Mexicano de Escritores, había sido rechazada por el Fondo de Cultura Económica. Tiempo después, cuando se publicó como ganadora del premio Biblioteca Bre-

ve de Seix Barral, uno de los más importantes de entonces, todo cambió, y no sólo en la vida de Leñero, también en la literatura mexicana contemporánea.

Desde una perspectiva distinta, la experiencia del libro que amplía horizontes, que transforma al lector, ha sido vivida por muchos. La historia de Joaquín Mortiz es la historia de la aventura intelectual de Joaquín Díez-Canedo, editor de obras fundamentales en la literatura mexicana.

Más de una generación de escritores descubrió la literatura en las páginas de los libros publicados por Mortiz. Rosa Beltrán recuerda lo que esos libros ofrecían a los jóvenes lectores de hace tres décadas:

Era una garantía comprar cualquier libro de esa editorial. Esperabas al siguiente autor publicado porque sabías que en esos libros florecía una forma de decir que tenía ante todo una intención literaria.

Margo Glantz dice convencida: “Se trata de una editorial esencial para la cultura de México”.

José Agustín define, con la perspectiva de los años, lo que significaba para cualquier escritor publicar en Joaquín Mortiz: “Era la editorial más prestigiosa en ese mo-

mento. Publicar ahí era dar un hit y de inmediato ir a las ligas mayores”.

Fue hace cincuenta años, en 1962, cuando Joaquín Díez-Canedo fundó una editorial animada por la literatura, avocada a los intereses de un creciente público lector. Jesús Anaya Rosique, investigador académico sobre la historia de la industria editorial mexicana y quien ocupara junto con René Solís la dirección del grupo Planeta México en la década de los noventa, apunta con tino de especialista: “Si revisamos el catálogo editorial y la historia profesional de un gran editor no hay duda de que la de Mortiz es la historia de una aventura editorial impresionante”.

Justo al cumplir veinte años de laborar en el Fondo de Cultura Económica, Joaquín Díez-Canedo tomó la decisión de marcharse, de dejar atrás una fructífera labor cuyo legado son dos colecciones fundamentales en nuestro acervo literario, Letras Mexicanas y Tezontle. Lo esperaba la creación de una editorial que ampliaría los horizontes de nuestra literatura. Con suma modestia, de acuerdo con su estilo de pocas y justas palabras, Díez-Canedo recordó en alguna ocasión, al ser entrevistado por Paloma Ulacia y James Valender: “Nuestra idea era sobre todo editar literatura: novela, poesía y cuento”.

Por su parte, Joaquín Díez-Canedo Flores señala:

Hay que recordar que Mortiz empezó traduciendo novelas importantes, publicando por ejemplo a Goytisolo, traduciendo novelas de Susan Sontag o de William Styron, traduciendo a Marcuse, porque la editorial también tenía una línea de ensayo. Desde luego, también publicando a los autores mexicanos. Yo creo que no hay un solo escritor de valía, que haya escrito algo entre la década de los años sesenta y la de los ochenta, que no tenga al menos un libro publicado en Mortiz.

Los libros publicados en las colecciones Serie del Volador, Nueva Narrativa Hispánica, Novelistas Contemporáneos, Confrontaciones, Cuadernos y Las Dos Orillas, significaron la renovación de la sensibilidad de una época; el descubrimiento de la palabra de los jóvenes; la innovación del imaginario de los lectores; la generosa divulgación de escritores determinantes en nuestras letras; la noticia de la novísima literatura universal.

Joaquín —recuerda Margo Glantz— parecía un cascarriabias, pero era un caballero español, y al mismo tiempo era muy mexicano. Más allá de esa actitud como renuente, digamos, logró formar una editorial muy sólida, de la cual no podemos prescindir. La gran literatura mexicana está ahí.

... Y todo comenzó en la década de los años sesenta, en plena efervescencia de la cultura, una auténtica épo-

ca de renovación sin precedentes. En el libro *Rte: Joaquín Mortiz*, publicado en ocasión del homenaje que la Universidad de Guadalajara organizó a Joaquín Díez-Canedo en el marco de la VIII Feria Internacional del Libro, José Emilio Pacheco apunta en el texto *Guaymas 33 / Tabasco 106*:

Fue una dicha ser joven en los sesenta: editoriales, libros, autores, librerías, revistas, público, todo se conjuntó para hacer de aquellos breves años de 1962 a 1968 lo que hoy vemos como una pequeña edad de oro mexicana.

Y la editorial Joaquín Mortiz fue uno de los pilares sobre los que se edificó la ilusión de entonces, con su apuesta por la literatura, el arte, la reflexión...

II

De Joaquín Díez-Canedo muchos guardan los mejores recuerdos: un editor como pocos, con la sabiduría que entraña el oficio.



Aurora Díez-Canedo, su hija, recuerda:

Mi papá tenía como habilidad un buen ojo para los libros. Sabía mucho de los libros como objetos físicos. Nunca le gustaron los libros demasiado exquisitos, le gustaban los libros bien hechos, muy limpios, con buena tipografía. Le gustaba el papel, tenía esa parte como técnica; era hábil con las manos. Era muy bueno con las tijeras, recortaba papel, hacía *dummies*, me acuerdo que hacía los *dummies* de ciertos libros que le importaban mucho. Diseñaba las páginas interiores, decidía el tamaño de los libros.

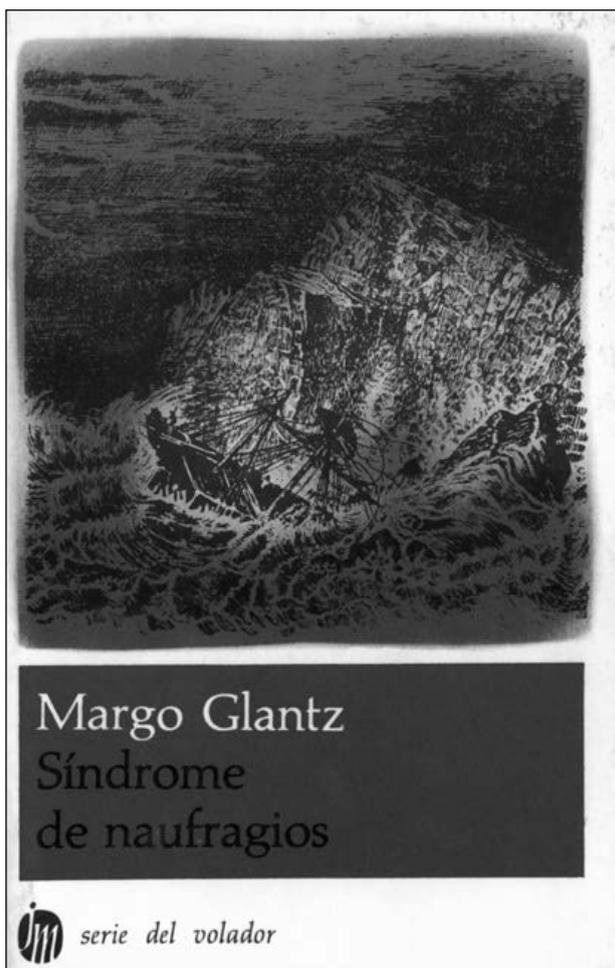
Joaquín Díez-Canedo nació en Madrid en 1917. Su padre, Enrique Díez-Canedo, fue en el más cumplido sentido de las palabras un hombre de letras. Sólo por mencionar a algunos de sus amigos vale recordar a José Ortega y Gasset, Pedro Salinas y Alfonso Reyes.

Cuando joven en España, escribía poesía —refiere Aurora Díez-Canedo—, pero teniendo una figura como mi abuelo, que era poeta aunque acabó siendo sobre todo crítico literario, o como Juan Ramón Jiménez, a quien admiraba mucho, fue, cómo decirlo, un poco tímido para seguir escribiendo. Escribió algunos poemas de circunstancia, cosas un poco en broma, aunque sabía, por supuesto, mucho de métrica, de poesía española, de la literatura del Siglo de Oro. Tengo la impresión de que tenía otro tipo de

iniciativa. No lo imagino como escritor, siempre estaba entregado a su trabajo editorial.

Los avatares de la Guerra Civil española trajeron a Joaquín Díez-Canedo a México en 1940: uno de tantos exiliados cuyo destino ensanchó nuestra cultura. El joven Joaquín había editado la revista *Floresta de Prosa y Verso* antes de combatir a favor de la República. Después se mantuvo en la clandestinidad en Madrid hasta que logró viajar a bordo del *Quanza*, vapor de bandera portuguesa, a México, donde lo esperaba su familia.

Algunas veces me dijo que le gustaría escribir sus memorias que, por cierto, es algo que le debemos —apunta Aurora—. Me decía que lo que más le hubiera gustado escribir era sobre su salida de España; creo que más bien le habría gustado escribir una novela sobre lo que ocurrió entonces. Tenía apenas veinte años. Fue una situación muy complicada. Tuvo que salir en coche, cruzar la frontera, llegar a Lisboa y ahí ir de un lado para otro; nos contaba que una noche dormían en un lugar y otra en otro. No tenían dinero. Imagino que huyó sólo con lo puesto. Después de un tiempo logró entrar en contacto con gente de la embajada mexicana y ahí esperó a que mi abuelo le hiciera llegar dinero, a él y a un amigo suyo con el que había salido de España. Por fin logró embarcarse.



“Joaquín M. Ortiz” era quien remitía las cartas del joven Joaquín... a quien llegaban noticias del otro lado del mar. Un nombre ficticio, ideal para una editorial literaria.

David Martín del Campo entrevistó a Joaquín Díez-Canedo con el propósito de escribir una amplia semblanza sobre este personaje de la cultura mexicana. Sobre el origen del nombre de la editorial refiere el escritor y periodista:

Cuando estaba en el exilio le mandaba cartas a su madre en Madrid. No ponía su nombre porque esas cartas estaban sujetas a inspecciones por parte de los espías del franquismo, quienes querían saber qué pasaba con los exiliados. Por lo tanto, ponía de remitente el apellido de su madre. El segundo apellido de ella era Manteca, y entonces él se ponía Joaquín Manteca Ortiz, Joaquín M. Ortiz, Joaquín Mortiz. Lo que da nombre a la editorial es ese remitente, este alias, podemos decir, de guerra.

Al inicio de la década de los años cuarenta Joaquín Díez-Canedo es uno de tantos jóvenes —como Jaime García Terrés, Alí Chumacero, José Luis Martínez, Leopoldo Zea— que buscan su futuro en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, por entonces alojada en el edificio de Mascarones.

Tiempo después, el joven atendedor que decidió trabajar para sacar adelante los gastos de su familia se convertiría en el gerente de producción del Fondo de Cultura Económica, donde dejó la profunda huella de colecciones tan importantes como Breviarios, que se inició en 1948. Pero la apuesta estaba echada... y Joaquín Díez-Canedo siguió su destino.

“Entonces con unos amigos —dijo don Joaquín alguna vez con la certeza de sus pocas palabras— creé una editorial”.

Esos amigos fueron el editor Vicente Polo, Jorge Flores, encuadernador, y Carlos Barral y Víctor Seix, de editorial Seix Barral.

El primer libro de la Serie del Volador fue *La feria* —apunta Joaquín Díez-Canedo Flores—. Vale la pena recordar el precioso diseño de Vicente Rojo. Se trata de estos pequeños recuadros de color, de plasta sólida, alguno negro; con letra blanca dice El Volador, y trae alguna imagen con unas entrecalles blancas. En El Volador también publica varios libros Salvador Elizondo, que representa el otro lado de la literatura mexicana. Luego se publican algunas traducciones importantes, como *La larga marcha*, de Styron, o a autores como Juan Gil-Albert. Se publicó *Cuadrivio* de Octavio Paz, a Claude Lévi-Strauss, en fin, era una colección muy diversa, de circulación muy ágil. Fue la colección que más títulos publicó de todas las de Mor-

tiz. Tuvo libros muy exitosos. Los primeros de Ibarra-Guaita se publicaron ahí, los de narrativa de José Emilio Pacheco: *El principio del placer* y *Morirás lejos*.

Bernardo Giner de los Ríos, quien por veintidós años fue uno de los motores del trabajo cotidiano en la editorial, en el texto “Los empeños de una casa”, publicado en el mencionado libro-homenaje *Rte: Joaquín Mortiz*, define las coordenadas que orientaron los pasos de una de las empresas culturales más importantes del México pos-revolucionario:

Las primeras colecciones que aparecieron tenían un claro enfoque del momento contemporáneo mundial: no sólo se prestaba atención a la literatura en nuestra lengua, sino que el catálogo incluía cuidadas traducciones de autores internacionales. Varios títulos que no podían hacerse en España por los problemas de censura pasaron a enriquecer las líneas de Mortiz.

III

Con la perspectiva que ofrecen los años transcurridos puede decirse que Joaquín Mortiz fue la editorial de la literatura mexicana.

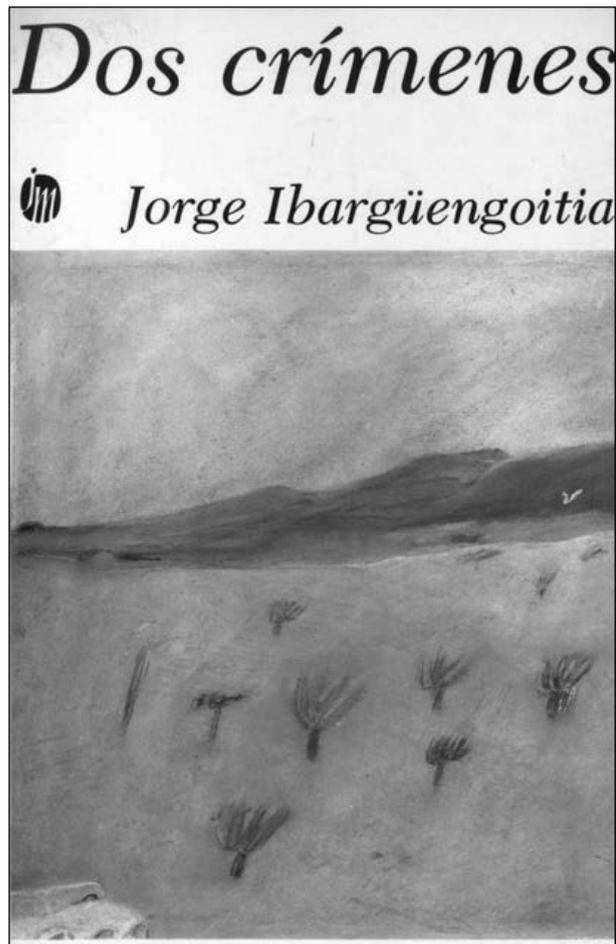
“Le recomendé a Gustavo Sáinz, a José Agustín, y él decía con cierto humor: ‘Vamos a ver lo que escriben estos muchachitos’...”, recuerda Vicente Leñero, quien en alguna época fue uno de los revisores de la editorial, como José Emilio Pacheco o José Agustín.

Ignacio Trejo fue otro de los lectores de Mortiz:

Varios autores, entonces primerizos, fueron colocados, si vale la expresión, por mí, con aceptación de don Joaquín; pienso por ejemplo en David Toscana, en Juan José Rodríguez, en el primer libro de Jorge Volpi. Fueron muchos los libros de entonces autores desconocidos que después de publicar con Mortiz ocuparían sin lugar a dudas un lugar en nuestras letras.

Las anécdotas que acompañan a la labor editorial de Joaquín Díez-Canedo son muchas. Para la elección de un texto el punto de partida fue siempre la calidad; con mucha frecuencia el editor apostó por los jóvenes. José Agustín y una de sus novelas más significativas, *De perfil*, definen y apuntalan el catálogo de Joaquín Mortiz.

Cuando don Rafael Jiménez Siles me descubrió como autor, me dijo: *A ver, tráigase su novela, si me gusta se la publicamos*. Se la llevé y le encantó, verdaderamente lo paró de pestañas. Entonces me preguntó: *¿Dónde quiere publicarla? ¿Con Era, con Empresas Editoriales, con Novaro? Todo se lo arreglamos*. No, le dije, *mi sueño es publicar*



con Joaquín Díez-Canedo en Joaquín Mortiz. Don Rafael, hombre de pocas palabras pero de grandes acciones, tomó el teléfono y en mi presencia le dijo a Joaquín: *Estoy con un autor excepcional, tiene una novela maravillosa, si ustedes se la publican las Librerías de Cristal les compran dos mil 500 ejemplares de salida. Quién es ese cuate*, dijo don Joaquín. *Pues José Agustín... Ah, ya, lo conozco rebién, por favor mándamelo para acá*, le respondió. Al día siguiente estaba yo firmando contrato por *De perfil*.

Eran los primeros días de noviembre de 1963 cuando Vicente Leñero sufrió la decepción de ver rechazada *Los albañiles*.

Pasó un año —recuerda Leñero— de que había llevado al Fondo de Cultura Económica la novela y no tenía respuesta. Finalmente me llamaron para decirme que la rechazaban. Alguien me llamó para decirme lo que le dicen siempre en las editoriales a los jóvenes que deciden no publicar: la editorial tiene muchos libros, estamos muy atrapados. Fui a ver a Joaquín. Claro que no le dije que yo venía del Fondo, aunque fue el mismo día que me habían rechazado la novela. A los pocos días me llamaron de su parte. Joaquín me citó y, cuando llegué a verlo, me dijo que le había interesado mucho la novela. Me habló de que había un premio de Seix Barral, el de Biblioteca Breve, que un año antes se lo habían dado a Vargas

Llosa por *La ciudad y los perros*. Me propuso que enviáramos la novela al concurso; insistió en que aunque no lo ganara él la publicaba.

Distintas generaciones de lectores descubrieron en las páginas de los libros editados por Joaquín Mortiz no sólo a la literatura, sino su vocación de escribir.

Recuerdo que cada vez que me acercaba a uno de esos libros solía subrayarlos —dice Rosa Beltrán—. Subrayaba una frase que me había impresionado, un giro, una manera de narrar, una situación climática, que entonces no llamaba de ese modo, sólo sabía que los hechos desembocaban de una manera concreta. Fue así como aprendí cuáles eran los mecanismos, las herramientas usadas por los escritores, pero estoy diciendo todo esto de manera muy técnica; la verdad es que esos libros marcaron mi vida.

Jesús Anaya propone un balance del legado de Joaquín Mortiz:

Las dificultades comerciales de Mortiz provocaron que a los veinte años de haberse creado, en 1983, después de la enorme crisis económica que sacudió a México en 1982, se llegara a un acuerdo con el Grupo Planeta. Lo que decía don Joaquín es que le prometieron que iban a respetar el catálogo editorial, que iban a publicar a nuestros autores en España. Ninguna de esas cosas sucedieron y Joaquín Mortiz dejó de ser el proyecto que había creado don Joaquín. Cuando René Solís y yo entramos a dirigir Planeta en México, lo primero que hicimos fue reevaluar la herencia que teníamos de Joaquín Mortiz, como la definimos entonces, y creo que es justo, como la editorial de la literatura mexicana contemporánea. En el lapso que va de 1997 al 2006 hicimos todos los intentos posibles por volver a lo que había sido la editorial, por supuesto en condiciones distintas del país, de la cultura y la economía. Intentamos recuperar el proyecto original; sin embargo, cuando salimos de Planeta, la editorial se convirtió en algo que no tiene nada que ver con ese proyecto.

Cuando todo parece consumado, cuando parece inevitable hablar del legado de Joaquín Mortiz, vale abrir de nuevo las páginas de los entrañables libros de la Serie del Volador, generosa provocación literaria donde publicaron muchos de los jóvenes escritores de entonces, hoy consolidados en nuestra literatura; los libros de Nueva Narrativa Hispánica y sus audaces propuestas narrativas y estéticas; los de Novelistas Contemporáneos, verdaderos clásicos de la literatura de nuestro tiempo, y los de Las Dos Orillas, la voz poética del continente de nuestra lengua.

Joaquín Mortiz, una editorial literaria en el más generoso sentido de la palabra. **U**

Hacia un nuevo paradigma editorial

Jorge Alberto Gudiño

El surgimiento de nuevos soportes para la publicación ha transformado definitivamente la industria editorial. El escritor mexicano Jorge Alberto Gudiño analiza la aparición de las ediciones digitales y el desafío que ejercen sobre el libro impreso.

La industria editorial mexicana se encuentra en un vórtice del que parece no haber salida. No sólo porque se ha quedado estancada a la hora de actualizar sus procesos para integrarse al mundo de la edición digital. También porque, tristemente, cada vez responde más a las reglas del mercado y menos a los intereses del público lector. No por nada es común ver cómo los grandes grupos van absorbiendo a las pequeñas editoriales. La economía de mercado no siempre resulta benéfica.

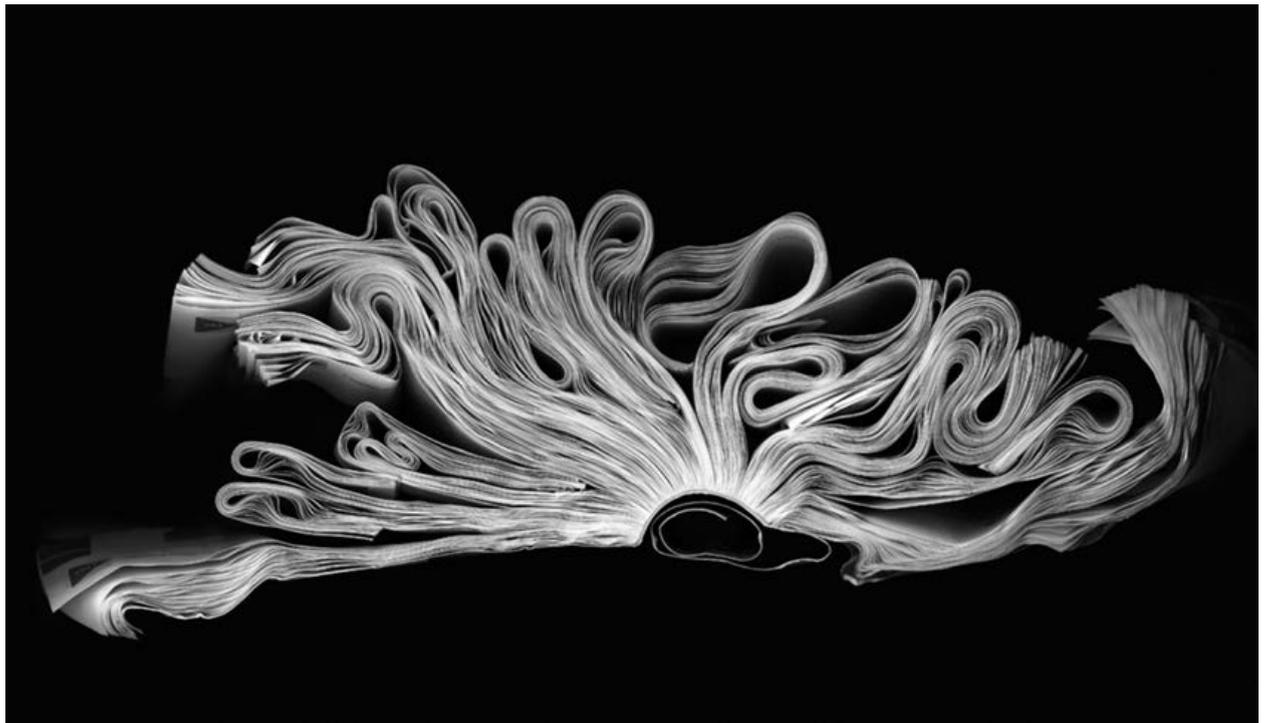
Por otra parte, sus competidores se han incrementado. Ya no sólo se lucha contra el editor de enfrente o las exigencias de los inversionistas sino contra empresas transnacionales que poco saben de libros. El paradigma ha cambiado y ello obliga a reflexionar en torno al nuevo papel de esta industria.

I

Hasta hace poco, quienes se dedicaban a editar libros seguían procesos aprendidos hacía mucho tiempo. Casi todas las obras pasaban por un primer filtro, se dicta-

minaban y, si corrían con suerte, llegaban a convertirse en libros respaldados por determinado sello. Aunque la idea de negocio existía, no era lo más importante. Muchas editoriales basaban su existencia en el prestigio de publicar a tal o cual autor. Claro está que buscaban ventas, coediciones, convenios; sin dinero no es posible editar el siguiente libro. Y el esquema se repetía en casi todas las casas. Tanto, que la competencia hasta sonaba amigable. Se podía escuchar una premisa venturosa: si el de enfrente vende libros, creará lectores que, a la larga, también pasarán por estos lares. Algo inusitado en el mundo comercial.

El sueño duró poco. Se descubrió que el negocio podía ser masivo. Se formaron grupos en los que varios sellos compartían la misma jefatura. Ello permitía más libertad de acción: en algunos se vendía mucho, en los otros se publicaban grandes textos. Al menos eso era lo que decían y sonaba razonable. Se podría publicar a autores con gran calidad y poco margen de ventas. Las inversiones privadas terminaron con la ilusión. Las editoriales comenzaron a pensar sólo en números. Se convirtieron en monstruos preocupados por indicadores económicos.



Cara Baret, *Horizontal composition of a book*

La batalla pasó a las llamadas editoriales independientes. Tenían pocas posibilidades: apostaban por algún libro que les permitiera financiar otros, se apretaban el cinturón, se integraban a la vorágine o desaparecían. Las pocas sobrevivientes suelen serlo por una mezcla entre el talento, el trabajo y la suerte. No resulta extraño descubrir joyas en sus catálogos que, además, están muy bien editadas. Sin embargo, cuando logran salir adelante por algunos años, se vuelven objeto de la codicia de los grandes grupos. Resisten hasta que las ofertas son excesivas. De nueva cuenta, el dinero manda sobre la calidad.

No es raro escuchar que la industria está en crisis. Algo paradójico si se considera que nunca se han editado tantos libros, nunca han sido tan buen negocio. La razón debe subyacer en las motivaciones de quienes la habitan. Y eso que el asunto comercial no es el mayor de sus problemas.

II

Con y sin detractores, el libro digital cohabita con el impreso. Si bien es cierto que en México estamos bastante rezagados al respecto, la tentación está latente. Hay muchos argumentos favorables y, poco a poco, se va adentrando más en nuestro imaginario. Como siempre, vivimos a la sombra de lo que pasa en otros países: en Estados Unidos, Amazon reportó que las ventas de libros digitales ya superan a las de los impresos. Hasta hace poco, la industria editorial mexicana no tenía mucho de qué preocuparse. Si acaso, una élite doblemente privilegiada los consumía: quienes tenían el dinero y quienes podían leer en otros idiomas. Hasta hace muy

poco. Amazon ya comercia en español y está en el proceso de establecerse en nuestro país.

Los escritores normalmente reciben regalías equivalentes al 10 por ciento por la venta de sus libros. No es necesario hacer muchas cuentas para descubrir que, salvo en los contados casos de los *best-sellers*, los autores no ganan bien. En los contratos celebrados en los últimos años, se incluye una cláusula que habla de regalías más generosas para el caso de los libros digitales. Así, se puede aspirar a triplicar el porcentaje e, incluso, un poco más. Suena bien salvo porque es bastante difícil comprar esos libros (editados en México, recientes, de autores vivos). Es de dudar que algún autor nacional haya recibido, al día de hoy, más regalías por las ventas electrónicas de alguno de sus libros que por los impresos. Las razones son simples: carecemos de la infraestructura y del conocimiento.

El principal culpable es la propia industria. Mientras que en otros países la última década estuvo plagada de innovaciones y pruebas, poco se ha hecho en México y, en general, en el mundo hispano. Ahora llega Amazon junto con otros enormes monstruos de la tecnología, la mercadotecnia y las ventas, y las editoriales no saben qué harán. ¿Y los escritores?

Pensemos en ellos. De pronto, su panorama cambiará por completo. Al menos, en dos de sus perspectivas. Primero: sus regalías podrán llegar hasta el 40 por ciento o 50 por ciento. Es decir que por vender lo mismo que vendían antes podrán recibir cinco veces más. Puede sonar justo en tanto son los artífices principales de los libros aunque esas cantidades también suenen exageradas. Segundo: no tendrán que someterse al yugo de los comités editoriales, de la dictaminación comer-

cial, de los rechazos. Casi cualquiera podrá publicar lo que se le ocurra y esperar a que se venda en la red. Será más útil un mercadólogo que un editor.

III

El arrepentimiento debe primar cuando se cometen crasos errores. Sabemos, desde la anécdota y desde el escándalo, que muchos grandes libros han sido rechazados a lo largo de la historia. Desde Joyce hasta Proust, pasando por *Cien años de soledad* o *Harry Potter* (si se quiere pensar en un absoluto éxito comercial), manuscritos y autores han sufrido al enterarse de que no serían publicados. Si hoy lo contamos es porque los escritores no se arredraron o sus cercanos insistieron en la innoble tarea de seguir tocando puertas. Así, celebramos a la distancia que les hayan propinado tremendo mandoble a las negativas a fuerza de convertirse en clásicos, aunque sea de ventas. Pero no todos han corrido con la misma suerte.

Basta con especular un poco para deprimirnos. Es de suponer que, por cada uno de los autores que sacó fuerzas para resistir la primera de las negativas, hay varios más que prefirieron no intentarlo de nuevo. A partir de esa idea es sencillo concluir lo inevitable: deben haber existido (si es que acaso ya no existen) muchos manuscritos de obras buenas que nunca fueron publicadas. Más aún, de seguro alguna vez se escribieron novelas, cuentos o poemas excepcionales que nunca vieron la luz pública porque a un editor, a un consejo editorial, a un dictaminador o a un indolente no le pareció buena idea publicarlos. Hemos perdido, sin duda, obras maestras que nunca llegarán a nosotros.

Es claro que eso no sucedería nunca más dentro de un esquema de autopublicación como el que parece estar rondando nuestra industria editorial. En una primera instancia, no sólo suena saludable sino óptimo dicho esquema. Falta ver si funciona.

IV

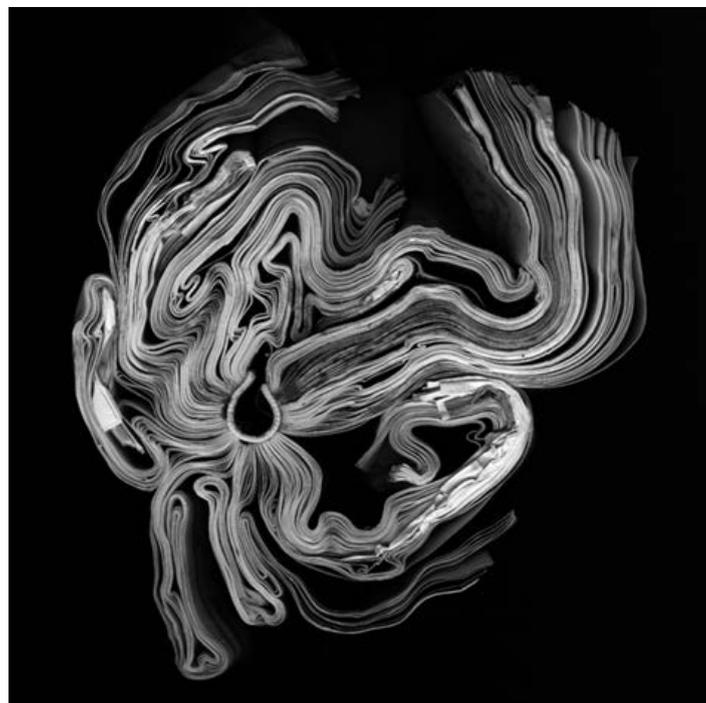
El mundo de la música es un claro ejemplo de cómo la comercialización no siempre requiere intermediarios. También el de la tecnología. En concreto, el de las aplicaciones para teléfonos celulares. Pensemos en una de las plataformas que más posibilidades ofrecen: la de Apple.

Hoy en día, cualquiera que tenga las capacidades técnicas y una buena idea es capaz de volverse millonario. Basta con que desarrolle una aplicación (ya sea juego, motor de búsqueda o chat en línea) y que se la ofrezca a Apple. La empresa no la comprará, por supuesto, su negocio no radica en hacer esa clase de apuestas. Sólo la pondrá en su vitrina tras realizar ciertas pruebas. El resto es cuestión de paciencia. Si la aplicación funciona, si le gusta a los usuarios y ellos la recomiendan a sus conocidos, iniciará una espiral venturosa que acarreará nuevas descargas y, con ellas, mayores utilidades. Las regalías ni siquiera pueden ser consideradas tales. Al creador de la aplicación le corresponderá un enorme 70 por ciento, la compañía se quedará sólo con la pequeña parte restante.

Está claro que este modelo de negocio le funciona a iTunes debido a que ofrece cientos o miles de aplicaciones al mismo tiempo y no arriesga nada: su plataforma comercial apenas requiere pequeñas modificaciones para incluir cada nuevo producto. El negocio, pues, es redondo. Más aún, lo es para todas las partes.



Cara Barer, *Murder Mystery*



Cara Barer, *Leap*

¿Por qué no habría de serlo dentro de la industria editorial? ¿A qué autor no le encantaría recibir esa enorme tajada? Por fin se haría justicia dándole al creador la parte que le corresponde. Sin lugar a dudas, suena bien. No sólo se eliminarían intermediarios sino que podría evitarse la pérdida de las grandes obras: quién sabe, en una de éstas la posteridad las acoge toda vez que no se pierdan. Claro está que no todo es venturoso. En este esquema sí existe un perdedor: las editoriales. Ya no tendrían razón de ser. ¿Cómo harán entonces para justificar su existencia?

V

Lo más elemental que uno espera de un libro publicado es que esté bien redactado. Se ha dicho durante años que a escribir se aprende leyendo y que ésta es la mejor forma de tener buena ortografía. Algo así de simple desaparecería junto con las editoriales. En tanto cualquiera sea capaz de subir a la plataforma el material que guste, no habrá forma de saber si la calidad de estos libros será, al menos, pasable. Claro está que no se pretenden censores y que, en una de éstas, Amazon contrata a un grupo de expertos y correctores de estilo para *embellecer* los textos entregados. Supongamos, entonces, que los millones de libros disponibles en la plataforma, al menos cuentan con un mínimo de calidad: son legibles. Siguen siendo demasiados.

Debe haber tantas respuestas como lectores a la pregunta de cuál es el detonador que hace a un lector comprar un libro. También habrá muchas coincidencias: el gusto por un autor, por un género, por un estilo; lo atractivo de las portadas, el tamaño, la colocación en la librería; las recomendaciones de amigos, conocidos, figuras públicas, menciones en los medios... Si enfrentarse a una mesa de novedades hoy es una experiencia vertiginosa, habrá que imaginar ese listado interminable sin mayor referencia que las estrellitas que nadie garantiza hayan sido puestas por otros lectores. Además, no todos los que leen votan y califican, no los conocemos y no sabemos si se parecen a nosotros. Si acaso, tendremos que conformarnos con las herramientas de filtro que ofrece la propia plataforma. Nada más. Nuestro horizonte de expectativas estará supeditado a las recomendaciones de una máquina virtual.

VI

Hoy, como nunca antes, existe una enorme oferta académica para cursar estudios de posgrado. Hay universidades (con certificaciones nacionales e internacionales) que ofrecen a sus alumnos recién egresados titularse por

medio de una maestría. El título lo obtendrán habiendo cursado la mitad de sus créditos. El grado de maestro, a su vez, será suyo si terminan las materias con un promedio de nueve. Para obtenerlo, basta asistir al 80 por ciento de las clases: los profesores tienen la consigna de no poner menos de ocho salvo que el alumno falte demasiado. Así, con dos años de ir un par de veces a la semana durante tres horas es posible obtener un título de maestro de universidades reconocidas. Queda claro que, bajo este paradigma, lo único que se ha conseguido es generar un número mayor de estudiantes de posgrado y se ha reducido la calidad académica. Al menos, en términos generales.

Para quienes habitan el mundo de la academia, cada vez se vuelve más importante detectar la universidad de la que se egresó. El prestigio ya no está en el título sino en la institución otorgante. Algo similar pasa en el mundo editorial.

VII

Las grandes universidades prefieren que sus porcentajes de titulación no sean absolutos a cambio de garantizar su calidad académica. Es cierto, hacen lo posible por eliminar la deserción pero conservan altos niveles de exigencia que le confieren un valor a los títulos otorgados.

Algo similar deben hacer las editoriales. Están obligadas a rendir resultados a sus inversionistas. Ahora más que nunca esos resultados deben orientarse hacia diferentes causas. De poco sirve trabajar en el cortísimo plazo si, dentro de unos años, se deberá abdicar dado que no se sumaron al proceso de actualización tecnológica. Así pues, es necesario incorporar al libro digital en sus catálogos y hacerlo en serio, no sólo como una alternativa minoritaria. Al margen de los modelos de comercialización, los libros requieren ser editados.

Para mirar al futuro, la industria debe volver la vista atrás y recuperar el prestigio perdido. La única forma en que las editoriales podrán competir con los gigantes tecnológicos es ofreciendo algo diferente a los lectores. En este nuevo paradigma, será el nombre de la editorial el que compita contra las estrellitas anónimas en los enormes listados digitales. El nombre que se volverá referente siempre y cuando se comprometa con sus depositarios. Eso se sintetiza en calidad: los libros deben ser impecables, congruentes y deseables. De manera paralela a la transición tecnológica, hay editoriales que ya lo hacen como lo han hecho a lo largo de su historia. Son las que se siguen enorgulleciendo de que sus nombres, sellos y firmas se ostenten en las páginas y portadas, sean impresas o no. Por el bien de todos (escritores y lectores) ojalá continúen por ese camino. El libro bien lo merece con independencia de su formato y soporte. **U**

Jorge Volpi

La razón y la sinrazón del amor

Eloy Urroz

Con Christiana Morgan, heroína de *La tejedora de sombras*, Jorge Volpi ha logrado rescatar a uno de los personajes más intrigantes y seductores de la historia de la psicología del siglo XX. Coautora del famoso TAT o test de apercepción temática, su vida fue, desde niña hasta el día de su muerte, un prolongado y siniestro descenso en el engañoso infierno del amor —en su caso: del amor absoluto, ideal e idealizado.

En este nuevo libro, Jorge dibuja las fases por las que voluntariamente atraviesa una mujer inteligente e intuitiva, obcecada, sin embargo, con el amor perfecto, el amor eterno. De esa obsesión o insania surgirá la creación de la llamada Díada del Amor, así llamada por ella y por su amante, el famoso psicoanalista de Harvard, Henry Murray, coautor del test de apercepción temática. Al lado de Murray fabulará asimismo las anuestas o rituales eróticos *in extremis* que pretenden convertirse, con su ejemplo, en modelo para la humanidad. Con Murray, pues, cruza los límites posibles e imposibles del sexo, el amor y la cordura, sacrificándolo todo: su hijo, su matrimonio, sus padres, sus amigos, su carrera, su independencia y hasta su cordura.

Murray es, no obstante, el reverso de Christiana: un tipo taimado, pragmático, egoísta, escéptico y estéril creativamente. Es, sobre todo, el ejemplo del megalómano que nunca va a sacrificar nada que no le reditúe beneficio a mediano plazo. Henry Murray reúne, pues, las características que cualquier otro que lo conociera habría advertido, pero que sólo Christiana no ve o no quiere ver porque está enamorada. Esta conjunción desafortunada —esta relación de amor que perdura cuarenta y dos años— es la que da pauta para que Volpi se cuestio-

ne nuestra propia idea del amor en el siglo XXI. Mas no sólo la interroga, sino que la pone a prueba al relatarnos extravagancias (muchas irrisorias) en las que se empantanan sus personajes como si se tratara de dos adolescentes enardecidos y no de adultos cultos, profesionales, respetados. ¿Acaso el verdadero amor es algo parecido a lo que vive Christiana en su delirio o el verdadero amor es algo más sencillo, rutinario, baladí y equilibrado como el que Murray vive con su esposa, la aburrida Josephine? Ésta es una de las varias preguntas que impone *La tejedora de sombras*. No en balde, al final de la segunda parte, Carl Gustav Jung, personaje-eje de la novela, le dice a Christiana: “A estas alturas, usted ya debería saber que los Murray y las Christianas nunca se casan. Murray la consumirá y la mantendrá encantada hasta la muerte o hasta que usted se quiebre de forma definitiva” (p. 141). Lo curioso, no obstante, es que estas sabias líneas las pronunciara Jung en su terapia: parecieran más las palabras realistas de Freud que las místicas (o surrealistas) recomendaciones que hiciera Jung.

Este asunto me lleva al que, creo, es el segundo gran tema subyacente en *La tejedora de sombras*. ¿Freud o su discípulo? Aunque no aparece Freud más que mencionado, y aunque Jung sea el personaje-eje del relato (aquél en el que Christiana y Murray coexisten de manera equidistante), Freud es la otra cara de la moneda, él es la posible lectura que la novela no cuenta pero que está allí, entre líneas, latente, dándonos la otra versión no escrita de la historia. Si uno lee *La tejedora de sombras* con la misma inspiración o arrebató con que Christiana aspiraba al amor absoluto, al amor sublimado, ejemplo para la humanidad, se que-

da entonces con Jung y su misticismo como vehículo para adentrarse en el inconsciente; pero si uno elige leer la novela con frío y calculado estupor (estupor frente a las insensateces que Jung le endosa a su paciente modélica, Christiana), entonces la lectura se vuelve freudiana: pragmática, materialista, racional y fundada en la realidad y los actos que constatan, a fin de cuentas, lo que deseamos u odiamos en el mundo. He allí la otra disyuntiva con que Volpi nos pone a prueba: ¿cómo queremos leer *La tejedora*? ¿Como la historia de un largo disparate enmascarado de amor, o como lo opuesto: acaso uno de los relatos más conmovedores del amor sin cortapisas entre dos seres que perduraron juntos en el tiempo hasta su muerte?

La misma estructura del relato es ya de por sí fascinante y de ningún modo gratuita. Digamos, para empezar, que nunca mejor elegido, como en este caso, el subtítulo de una novela: “Sonata para viola y piano en fa sostenido menor, op. 17”. No son espurias, por tanto, las cuatro partes y la coda final en que está dividido. Cada uno de sus largos cuatro capítulos forma un núcleo cerrado, una célula, un movimiento musical, independiente de los otros. Así, quizá, debería ejecutarse idealmente esta sonata literaria: leyéndola en cuatro sentadas. Aunque cada capítulo corresponde a una parte independiente y autónoma, este movimiento musical va asimismo a interrelacionarse (e integrarse) con el resto de modo imperceptible. Leyendo las cuatro partes se sublima el resultado final y entendemos mejor la disposición o arquitectura orquestada por su autor.

Esta forma musical no ha sido sin embargo ajena a Jorge. Ya la había llevado a

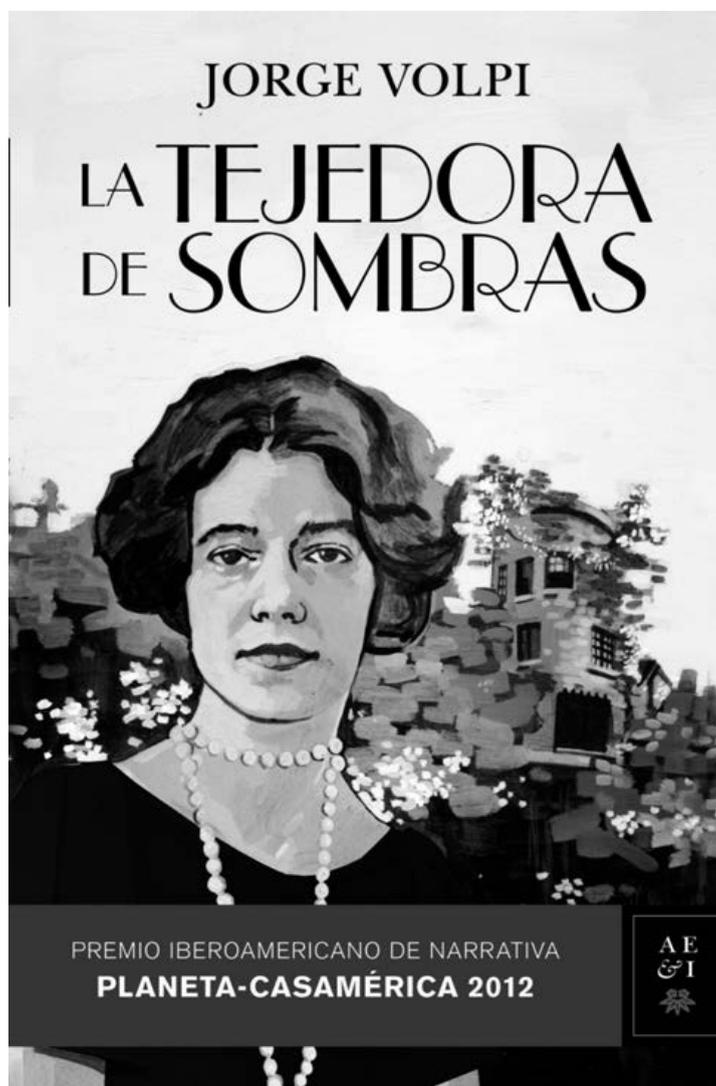
cabo en su primer libro publicado, *Pieza en forma de sonata*, hace veinticinco años. Allí cada cuento fungía como movimiento y a su vez cada cuento giraba alrededor de un instrumento musical. En *En busca de Klingsor*, otra vez es una estructura musical (ésta vez más compleja), la que integra las partes de la historia en una totalidad más vasta. Me refiero al *Parsifal* de Wagner, el cual, para quienes han leído la novela de Jorge, sabrán que no es sino el centro que desencadena y ata los cabos de *En busca de Klingsor*.

En *La tejedora de sombras* las partes se irán armando sin que apenas lo notemos. En la primera, tenemos seis personajes, todos enloquecidos, disputándose el rol principal: el psicólogo Henry Murray y Josephine, su esposa; Mike, el hermano menor de Murray, y Verónica, su mujer; y finalmente, Christiana Morgan y Will, su marido antropólogo. He allí los seis. Los tres hombres tienen algo en común: desean ardientemente a Christiana. Las otras dos mujeres (Verónica y Josephine) tienen algo en común

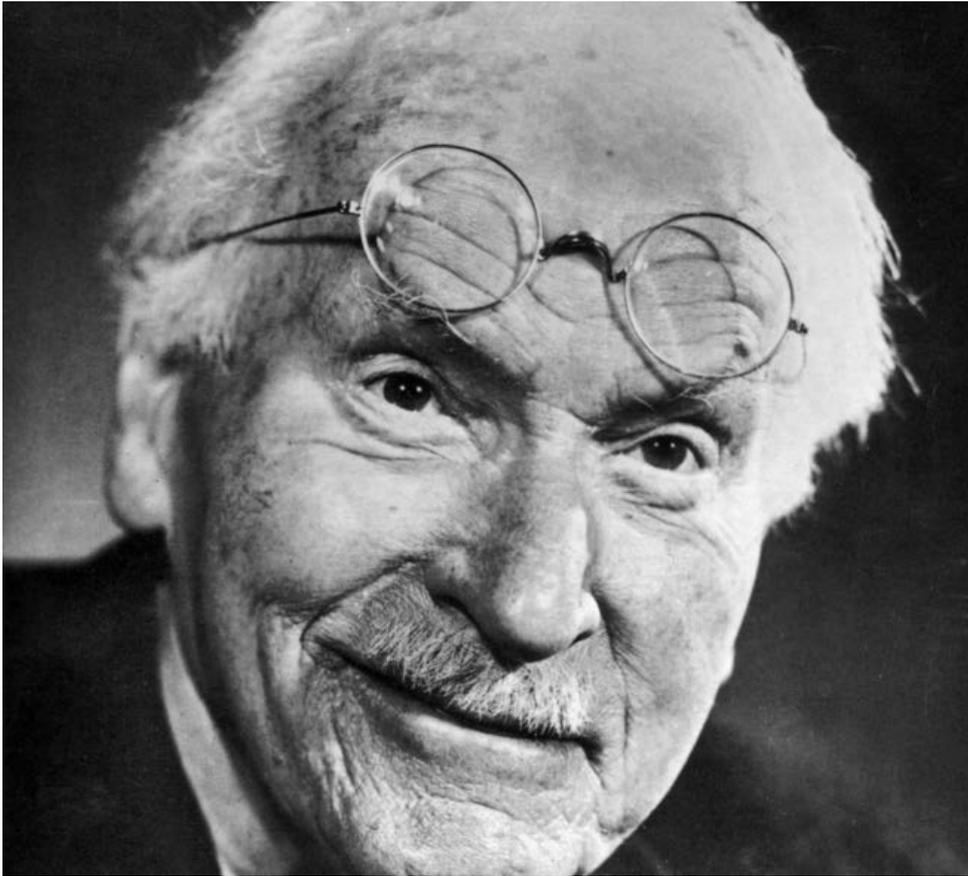
asimismo: no comprenden por qué sus maridos desean a esta extraña mujer. Cada una de las esposas lo tolera de manera muy distinta. Josephine lo acata y llora desconsoladamente durante todo el libro; Verónica no lo acata, no lo tolera y rompe con el grupo. Estos seis personajes buscan, no obstante, a su autor, y éste se llama Carl Gustav Jung. Corre el año 1925. Se han enfrascado en una carrera loca por Europa, un ir y venir sin ton ni son, el cual parece tener como único objetivo calmar sus respectivos ardores mientras son aceptados en la clínica del famoso psiquiatra suizo en Zurich, lo cual, al fin, sucede, luego de una larga espera. A partir de ese momento, ya no será Murray, sino Jung, quien se convertirá en el verdadero personaje-eje de la novela. Si antes Murray deseaba el control sobre las cinco almas con quienes convivía y viajaba por Europa, ahora será Jung quien observe y controle las vidas de sus marionetas. Y ésta es precisamente la segunda parte de la composición musical: las extrañas sesiones

de Jung con Christiana Morgan, todas documentadas fielmente por Volpi en los archivos de la Universidad de Harvard donde fue a recabar información en varias ocasiones. Durante las sesiones, Jung da muy pronto en el clavo, adivina el centro neurálgico del circo: si maneja (y modela) a su paciente, Christiana, *ergo* podrá controlar al grupo de dementes que la acompaña. Controlando al grupo, podrá hacerse posteriormente —y de manera oblicua— del control de Harvard. ¿A qué más puede aspirar un maestro que ha desperdigado discípulos por el mundo? Lo que hiciera Freud con él, Jung va a hacerlo con Murray y Christiana.

Si en el primer movimiento musical de la novela había seis personajes en busca de su autor, en el segundo restan sólo dos: Jung y Christiana. En esta segunda parte vemos los trances, raptos o visiones que la paciente dibuja y lleva consuetudinariamente a Jung para analizar. Estos dibujos aparecen dentro de la novela de Jorge, lo que,



Jorge Volpi



Carl Gustav Jung

de paso, otorga veracidad al relato y contrasta las casi inverosímiles (pero documentadas) sesiones entre paciente y doctor.

El tercer movimiento de la obra es mi favorito: la Diada del Amor creada por los dos amantes, sus rituales o anuestras, su torre del amor edificada por Murray para consagrar su pasión y llevar a cabo sus plegarias, surgen al mismo tiempo que contemplamos su demolición. Conforme se crea su amor, éste se va destruyendo y de paso también destruyéndolos. Volpi insinúa así que el amor siempre aniquila al amor. Algo de la teoría del TAT podría aplicarse a la teoría volpiana sobre el comportamiento de sus personajes cuando Murray escribe que “dado que el organismo se enfrenta a cierta presión o la presión encuentra al organismo y lo impulsa en una dirección determinada, surge un comportamiento complejo marcado por la combinación necesidad-presión” (p. 213). Los individuos analizados por Murray para su test son como los personajes de Volpi: su comportamiento surge por oposición o resistencia a las presiones del amor o incluso como mero reflejo de la necesidad psíquica de ese amor absoluto. La *presión* de un personaje sofoca al otro, *determina* al otro, o bien las muertes de los integrantes

del primer movimiento musical *impulsan* y modifican el relato: primero muere Will, el marido de Christiana; luego fallece Mike, el hermano de Murray; después los padres de Christiana; acto seguido, se suicida un amante despechado y, al final, Josephine, la sumisa y aburrida esposa de Murray. Pareciera que Volpi hubiese llevado las teorías de Murray a su propia idea del arte de la novela. Esta “necesidad-presión” es, a fin de cuentas, el dinamismo del relato: el comportamiento de los personajes, su interacción, conforman la novela que leemos, es decir, al organismo.

Finalmente, el cuarto movimiento (último de la novela) da la puntilla a lo que era un paulatino desmoronamiento en el tercero. La narración fluye en un suave y doloroso vaivén poético a través de los recuerdos de ese medio siglo de Christiana al lado de Murray, ambos construyendo su enloquecida Diada del Amor, su profesión de fe, su torre secreta, su ejemplo para la humanidad venidera. En los cuadernos transcritos por Volpi, descubrimos no sólo sus plegarias místicas, su adoración y prostración ante su Amo y Señor, Henry Murray, sino lo que ya se dejaba venir y no se había verbalizado a lo largo del libro: la suya no

era otra que una violenta relación sadomasoquista con ingredientes religiosos rayanos en la psicosis. Lo sorprendente es que, incluso al final, Christiana no se entere de que, para Murray, lo suyo había sido, sobre todo, una especie de laboratorio de la personalidad. Ella titubea y piensa febril: “Veinte años de engañarnos y enredarnos con ficciones. Veinte años de ser sólo fantasmas, figuras de cera, maniqués [...] A veces pienso que nunca confiaste en nosotros, que todo esto fue producto de mi voluntad y tu fatiga, de mi obsesión y tus temores, de mi apremio y tu falta de energía, de mi coerción y tu flaqueza” (p. 246).

En este sentido, el más afamado psicólogo de la personalidad de su tiempo, Henry Murray, jefe de la Clínica de Psicología de Harvard, termina por convertirse en un personaje ya no sólo repugnante sino indescifrable: ¿hasta qué punto estaba loco como lo estuvo ella, hasta qué punto la usaba y se usaba a sí mismo a medias (cuando le convenía) para el experimento, hasta qué punto verdaderamente amó a Christiana y hasta qué grado no dejó de ser el tipo lúcido y taimado que fue? Tal vez todo lo anterior sea cierto y ninguna de las alternativas excluya a las otras. Lo que sí queda corroborado, es que, tal y como dice la protagonista, ambos se convirtieron en “fantasmas, figuras de cera”, en su vejez. Por ello, este último movimiento de la obra es un “adagio”: no podía ser de otra manera. Uno piensa que, de hecho, Christiana había muerto en vida luego de sobrevivir la brutal operación a la que había sido expuesta, la simpatectomía, una severa extirpación del sistema nervioso autónomo, lo que ella calificará luego como “sacrificio y tortura” (p. 232). ¿No habrá sido su vida entera, su experimento, una brutal simpatectomía? ¿No fue su enloquecida apuesta por el amor absoluto, por el amor ideal y eterno, puro sacrificio y tortura? ¿Cómo debemos leer *La tejedora de sombras*? ¿Como himno y apología o como libelo y diatriba al amor impoluto y perfecto? ¿Freud o Jung? ¿La razón o la sinrazón del amor? **U**

Jorge Volpi, *La tejedora de sombras. Sonata para viola y piano en fa sostenido menor*, op. 17, Planeta, Madrid, 2012, 275 pp.

Riesgos de una joven democracia

Adrián Acosta Silva

1. Las coyunturas electorales resultan siempre una buena oportunidad para realizar un balance de los déficits, los logros y las incertidumbres que tenemos como sociedad y como país. Más allá de los *jingles* de las campañas, de las propuestas, ocurrencias e inspiraciones de los partidos y sus candidatos, adornados por toda la parafernalia imaginable de la mercadotecnia y la publicidad de ocasión, los procesos electorales son ventanas adecuadas para tratar de entender lo que piensan o interpretan parte de nuestras élites políticas. En este contexto, mirar más allá, antes y después, de las elecciones federales de este año, es siempre un ejercicio interesante para confirmar que hay vida más allá de los rituales electorales. Por ello, para mirar con cautela y prudencia esos momentos, es pertinente contar con visiones lo más objetivas o precisas posibles de los problemas que enfrenta nuestro país y qué tipo de perspectivas se proyectan hacia un futuro que desde hace tiempo ya no es lo que solía ser. En un momento donde abundan los vendedores de soluciones en busca de problemas, es bueno tener a la mano textos que definan los problemas antes que ofrecer soluciones.

2. Lo primero que deseo resaltar es que el libro *México 2012* arrancó su hechura desde el año pasado, desde el programa Observatorio 2012 producido por TVUNAM y conducido por los coordinadores de este volumen. Veinticinco autores fueron convocados a ofrecer en un formato breve y ágil sus reflexiones en torno a diecinueve temas, los asuntos torales, críticos, del desarrollo nacional. En un contexto electoral y de fin de sexenio donde han sido publicadas ya muchas obras dedicadas a los más diversos

públicos y fines (desde biografías autorizadas y no autorizadas de los candidatos presidenciales, a obras dedicadas a mostrar los brillantes méritos de los mismos personajes, o para mostrar oscuras, tenebrosas relaciones de partidos y candidatos), el libro que hoy presentamos se distingue por ofrecer distintas miradas en torno a un objeto central, explícito, de los autores convocados en el libro: los desafíos de la consolidación democrática. Es, por supuesto, un tema general y ambicioso, no exento de cierta ambigüedad, pero que permite ordenar y colocar en perspectiva los problemas de la estructura política y de políticas de la sociedad mexicana. Es un esfuerzo intelectual que aspira a mirar más allá del primero de julio, desde una ventana que está anclada en un presente problemático, en donde el pesimismo, el escepticismo y los malhumores públicos y privados suelen cancelar o inhibir cualquier empresa de discusión y debate.

3. El texto parte de dos supuestos implícitos de orden general. El primero es que en México tenemos ya una democracia, y la tarea fundamental para hoy y para el futuro es fortalecerla, hacerla más sólida. El otro supuesto es que la democracia no basta para asegurar el desarrollo, es decir, que la democracia no resuelve por sí misma los grandes problemas nacionales. El primer supuesto es que, mal o bien, ya contamos con una democracia, y de lo que se trata es de consolidarla. Es un supuesto siempre discutible, obviamente, pero es un supuesto en el cual estoy básicamente de acuerdo. Y ofrezco tres argumentos principales para fundamentar la afirmación: *a)* tenemos un sistema de partidos competitivo, razonablemente plural y más o menos representativo

(no exhaustivo, como cualquier otro) de los intereses y de las ideologías realmente existentes en la sociedad mexicana; *b)* tenemos un conjunto de reglas político-electorales que garantizan equidad, confianza y legitimidad del expediente electoral, y que van del financiamiento público de las campañas, o el acceso a medios públicos y privados, hasta el correcto conteo y validación de los votos de los ciudadanos; *c)* contamos con rutinas políticas que hacen más confiables y seguros los juegos políticos entre las diversas fuerzas. Baste señalar que estos tres elementos no existían hace veinte años. Hoy forman la base misma de nuestra democracia representativa.

4. El otro supuesto implícito del libro consiste en considerar que la consolidación democrática en México no es sólo un asunto de política y de políticos, de partidos políticos y elecciones, sino que también tiene que ver con las partes no estrictamente políticas sino de políticas públicas de la vida nacional. Es un supuesto que está emparentado con una vieja discusión teórica de enormes consecuencias prácticas: las relaciones entre democracia y desarrollo. La hipótesis general del libro es que no habrá democracia que sea sostenible en México si no atendemos también, como país y como sociedad, otros campos de la acción pública. Como muestra la experiencia internacional y cierto sentido común democrático, la democracia representativa puede ser una buena construcción política si, además de resolver los problemas de liderazgo y conducción del gobierno, también puede convertirse en un instrumento para enfrentar los problemas públicos que habitan la vida de las sociedades.

5. Un rasgo agradecerable de la obra es que se trata de reflexiones breves, puntuales, que en un lenguaje claro caracterizan los problemas, los analizan y perfilan agendas para su abordaje. Es decir, se trata de esfuerzos por examinar qué ocurre hoy en México en cada uno de los diecinueve temas tratados, y ello implica un esfuerzo de diagnóstico pero también de formulación de agendas y perspectivas de cara al futuro. De la educación al medio ambiente, de la seguridad pública y la lucha contra el narcotráfico a la ciencia y la tecnología; de los derechos de la infancia a los problemas del envejecimiento de la población; desde los problemas públicos vistos con un enfoque de género, hasta los problemas de la discriminación, pasando por la revisión de los problemas del modelo económico, la salud o el laicismo, los temas, problemas y agendas configuran una visión desde la cual la joven democracia mexicana enfrenta numerosos riesgos y oportunidades.

6. A estas alturas de la experiencia acumulada del cambio político mexicano, bien podríamos afirmar que autonomía de la política no significa independencia del contexto del cual forma parte. La política posee siempre una suerte de “autonomía enraizada” con la economía, la cultura o la sociedad. Sus procesos, estructuras y actores penetran de cierto modo la vida social, y terminan por representar de alguna forma intereses, valores y prácticas que están más allá de los partidos y de la clase política profesional. De ahí deriva la complejidad de las relaciones entre la sociedad política y la sociedad civil, una complejidad que, en el caso mexicano, ha significado pasar de un régimen político corporativo y clientelar a un régimen de partidos políticos que aspiran a representar a través de los procesos electorales lo más fielmente posible la diversidad de intereses, demandas, reclamos y valores de los ciudadanos. Sin embargo, como hemos observado en las últimas semanas y años, tenemos un déficit de representación política que se ha acumulado poco a poco entre varios sectores de la sociedad. Muy en especial, diversos sectores de las clases medias no se sienten representados por el sistema de partidos, y hay un malestar y malhumor público ex-



tendido que se manifiesta cotidianamente en los medios, en las calles, en los cafés, en las universidades.

7. Este déficit de representación política, me parece, tiene que ver con el hecho de que en la política y la democracia hay límites e imposibilidades. Es decir, los indudables y no menores logros democratizadores del régimen político mexicano no aseguran que los problemas que habitan la agenda del futuro de corto y mediano plazo del país serán resueltos de manera efectiva. Por el contrario, lo que hemos observado es que el desempeño de la democracia mexicana realmente existente ha sido errático y en términos generales muy pobre. La acción pública surgida en el contexto de la democratización política suele ser contradictoria, insuficiente e incierta, tanto a nivel federal como a nivel estatal o municipal. No creemos económicamente, las políticas medioambientales suelen ser poco adecuadas frente a la magnitud de los problemas, la educación sigue siendo una catástrofe silenciosa y ahora escandalosa, nuestras ciudades se han vuelto muestras elocuentes de problemas cotidianos de coordinación y cooperación, derivados de las fallas del mercado o de las fallas del Estado. En esas circunstancias, los desafíos de la consolidación democrática tienen que ver con la posibilidad de que la política produzca resulta-

dos cooperativos y no necesaria ni exclusivamente efectos conflictivos.

8. Los temas y problemas que son abordados en el texto apuntan a una verdadera agenda política y de políticas públicas de carácter nacional. Se trata de cuestiones que, de no ser abordadas de manera adecuada y con una perspectiva estratégica sobre el futuro, pueden actuar como bombas de relojería de las bases materiales, económicas y culturales de la democracia mexicana. La revisión del modelo económico que produce los inaceptables niveles de desigualdad y pobreza que caracterizan a nuestro país, el funcionamiento de la escuela pública, las políticas de seguridad pública, de seguridad alimentaria, del Estado laico, la ciencia y la tecnología, los derechos humanos o la reforma penal, son asuntos cruciales del contexto en que funciona la política y la democracia mexicana. Para decirlo de otro modo: la fortaleza y sustentabilidad de la democracia no pueden sostenerse mucho tiempo en un entorno permanente de pobreza, desigualdad y deterioro de las condiciones materiales, sociales e institucionales de nuestra vida pública.

9. Por ello es oportuna la aparición de este libro, que ojalá sea leído, revisado y examinado por los candidatos o por sus asesores. Pero es también un texto importante para ser leído y discutido por los ciudadanos que estén interesados en conocer con mayor precisión y claridad los grandes problemas nacionales del México del siglo XXI. A lo largo de sus 311 páginas se encuentran afirmaciones, datos, hipótesis, ideas, propuestas, que pueden ayudar a pensar nuestros temas estratégicos más allá de las creencias, las filias, las fobias o los prejuicios que suelen dominar el ánimo público. Al final de cuentas, la formación de un clima intelectual abierto al debate y a la discusión seria e informada de nuestros asuntos públicos también forma parte de los desafíos de la consolidación democrática de nuestro país. **U**

Texto leído en la Universidad de Guadalajara, el 11 de junio de 2012.

Lorenzo Córdova, Ciro Murayama y Pedro Salazar (coordinadores), *México 2012. Desafíos de la consolidación democrática*, Tirant lo Blanch, México, 2012, 311 pp.

Mauricio Molina

La rotura del mundo

Alberto Chimal



1. En los años noventa, cuando Mauricio Molina avanzaba en la escritura de la primera mitad de los cuentos reunidos hoy en *La trama secreta*, su nombre ya circulaba entre nosotros. Éramos sus lectores jóvenes y sus lectores locos: los interesados en lo que entonces se llamaba lo fantástico, y lo teníamos a él como un autor de culto. Sus libros, no siempre fáciles de conseguir, estaban en nuestros estantes lado a lado con Francisco Tario (en fotocopias), con Amparo Dávila (en su edición de Lecturas Mexicanas, que por años y años fue la única) y con los otros, los poquísimos escritores mexicanos que se atrevían a ir más allá del realismo que había imperado en el país durante todo el siglo XX.

Como ese realismo nos rechazaba, todos esos autores no eran menos que héroes para nosotros. Y entre ellos, Molina, además de no tener miedo de los prejuicios de un estamento literario que nos parecía de una estrechez asfixiante, tenía una virtud espectacular: no había, en ese grupo clandestino, ningún estilista como él.

2. No es verdad que los lectores jóvenes o marginales, o ambas cosas, no sean capaces de percibir la grandeza del estilo. Nosotros la veíamos clarísimamente en *Tiempo lunar*, en *Años luz*, en cuentos como “Desnudo rojo” o “Teoría del fantasma”, y en ella encontramos un aspecto distinto de lo que ahora —en un plan ligeramente más conciliador— hemos dado en llamar *literatura de imaginación*. Se tiene la idea de que lo fantástico merece el desdén que suele padecer porque no es sutil: porque habla invariable y burdamente de criaturas extrañas, sucesos imposibles, catástrofes o maravillas descritas siempre como sucesos literales. Pero no es así y nosotros lo supimos leyendo, entre otros, a Mauricio Molina, quien en

su obra breve —sobre todo en su obra breve— ha logrado una forma poderosa y reconocible de descripción de lo subjetivo; de los estados invisibles que sólo se manifiestan en la percepción y, por lo tanto, sólo el arte puede comunicar.

La imaginación fantástica es, en cualquier caso, la expresión de la vida interior y de los símbolos que reflejan esa vida en el lenguaje y, con el tiempo en el mundo. Por lo tanto no necesita el espectáculo de los subgéneros más conocidos para lograr sus fines. Aun cuando no lo use, puede pasar sobre los bordes de nuestra idea de lo real, y en ese paso iluminarlos: revelarlos. Y puede hacerlo porque le basta tocar, simplemente, los estados del alma: la rotura del mundo que propone puede ser la del mundo interior, la de las certidumbres en las que se afianza la vida y que no son, en el fondo, más que construcciones del lenguaje: patrones que sólo existen en nuestra conciencia, que usamos para consolarnos cuando somos débiles y para regodearnos cuando creemos no serlo. Cuando no se somete a afianzar una idea preestablecida de las cosas, la facultad creativa de la conciencia nos lleva también a revelaciones como la del protagonista de “Investigaciones privadas”, el último cuento reunido en *La trama secreta*: “Sabía que el máximo secreto de este mundo es que no había tal secreto. La vida carecía de misterio, no había nada oculto en ella. Todo flotaba en la superficie, en la apariencia pura de los actos, los hechos, las cosas”.

Paradójicamente esto no es, ni en el cuento ni en la gran literatura en la que se encuentra la obra de Molina, una validación de “las cosas como son”. Ni siquiera esta noción, la idea dominante de lo real en el tiempo en el que nos toca vivir, es otra cosa que una construcción del lenguaje. El comprender esto no es tranquili-

zador: por el contrario, inquieta y perturba. Pero tal vez nos hace falta ese otro tipo de perturbaciones.

3. Ha pasado el tiempo. Los lectores secretos que éramos seguimos aquí, en nuestra mayoría, y la obra de los autores que atesorábamos es un poco menos vilipendiada: llega más lejos y a más entre nosotros. Por otra parte, la imaginación sigue siendo escasa en este país golpeado por la violencia y obsesionado por el discurso de la violencia. Y este discurso, examinado a conciencia en un puñado de obras geniales y repetido servilmente en muchas otras que no lo son, propone a muchos jóvenes de ahora la idea de que cualquier sofisticación es falsificación: de que lo ideal para el lenguaje no es ni siquiera la transparencia sino la brusquedad, lo tosco y lo áspero de nuestras impresiones más inmediatas, traspasado a la página sin más. Y esta renuncia a los poderes del lenguaje es peligrosa, porque también reduce nuestra capacidad de percepción del mundo: nuestro poder —si tenemos alguno— sobre las cosas.

Sólo esta razón bastaría para celebrar el proyecto narrativo de Mauricio Molina: veintitrés historias para resumir veinte años de trabajo en el cuento hablan de un autor concentrado, cuidadoso, sin ansiedad por publicar..., pero también un narrador que le ha apostado todo a esa búsqueda del poder del lenguaje: su capacidad transgresora y reveladora a la vez. La contraportada de *La trama secreta* anuncia que es el fin de una etapa: sea cual sea el porvenir de su creador, sus ficciones quedan fijas aquí para recordarnos cada deslumbramiento inicial con sus palabras y para provocar muchos otros. **U**

Mauricio Molina, *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*, FCE, México, 2012, 226 pp.

Lo que sea de cada quien

Carlos Fuentes, oyéndome leer

Vicente Leñero

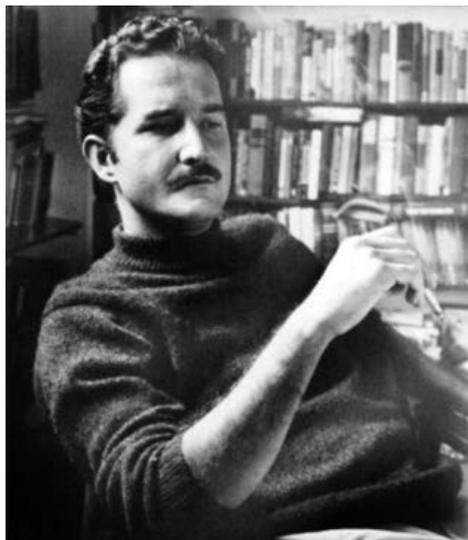
Según Henry James en su novela breve *La figura de la alfombra*, los escritores suelen fecundar sus obras de manera consciente o inconsciente, y al margen de la calidad literaria que consigan, con alguna clave oculta que subyace en las entrañas del texto. James la llama “el tesoro escondido”, que lectores y críticos necesitan desenterrar si quieren de veras acceder al imaginario profundo del autor, al sentido metafórico de una novela o un cuento. A veces tal ardid es un simple juego críptico. Otras —las dignas de búsqueda— una clave política, psicológica, quizá metafísica.

Cuando yo empezaba a escribir —antes de leer a Henry James— me daba por sustituir las gastadas moralejas de la literatura corriente con alguna clave oculta de imprecisa eficacia.

Así escribí uno de mis primeros cuentos que se llamaba *La cartera*. Se trataba de un relato en primera persona en la que el protagonista perdía justamente su cartera y mediante un discurso obsesivo, neurótico, desquiciante, trataba de recordar dónde diablos la perdió o cómo fue que se la robaron: aquí, allá, al salir de su casa, en la miscelánea, al llegar a la oficina. Con la misma voz obsesiva el personaje repasaba el contenido de lo que había perdido: los cuatrocientos pesos en billetes, la credencial aquella, la licencia de manejar con mi foto, me lleva la chingada...

No intentaba yo ilustrar un simple ejercicio de la corriente de la conciencia, sino plantear una metáfora de lo que significaba para el personaje el incidente. La pérdida de la cartera era como una pérdida de identidad, como la pérdida del amor, como la pérdida de la fe. Así de alucinado mi propósito.

Guardé el cuento y lo olvidé hasta 1965 cuando compartía una beca en el Centro



Carlos Fuentes

Mexicano de Escritores. Margaret Shedd, la directora, andaba preocupada. Como Ramón Xirau ya no fungía como tutor, consideraba necesario elevar el nivel analítico de las sesiones para juzgar mejor los trabajos de los becarios. Decidió entonces invitar a exbecarios célebres a que opinaran sobre nuestros textos. Una tarde invitó a Rosario Castellanos para escuchar fragmentos de *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Luego anunció que iría Carlos Fuentes cuando tocara mi turno.

Carlos Fuentes ya era famoso —lo fue siempre—. Lo conocía superficialmente gracias a un par de encuentros y pensé en impresionarlo, no leyendo un fragmento de la novela que escribía entonces sino con un cuento, eso es, con aquel cuento de *La cartera*, lo recordé.

Fuentes era el indicado, muy bien. Él sí que sabía de narrativa, de tretas literarias, de metáforas. Sólo un escritor como él era capaz de desentrañar los contenidos ocultos de un cuento como aquél, de comprender el juego, de captar más allá del incidente pueril su clave metafísica.

Lo leí bien, con voz segura, con pausas bien medidas. Sentía sin embargo que durante mi relación, pese al silencio respetuoso, tanto la señora Shedd como mis compañeros no alcanzaban a apreciar mi sencilla historia. Carlos Fuentes, sí, por supuesto. Él era un señorón de las letras, y para su

fino oído, para su malicia en el manejo de las palabras, mi secreto oculto le resultaría evidente.

No lo fue, por desgracia.

Cuando terminé la lectura, Fuentes tomó la palabra sin que Margaret Shedd se la diera. Empezó diciendo que todos los escritores, sobre la página en blanco y frente a la máquina, cometíamos fallas, equivocaciones, porque escribir significa siempre un riesgo que nos lleva a caer en el error, y el error nos obliga a arrojar nuestras páginas al cesto. Tal era mi caso. El cuento que yo acababa de leer —perdón que te lo diga, dijo— resultaba un simple maquinazo.

Después del descontón, se puso amable:

—Tú eres un buen escritor —me señaló agitando el índice como un maestro de escuela—, lo sé, te he leído, pero el primero que debe darse cuenta eres tú. No vale la pena hablar de esto, Margaret. Sería injusto para ti —me volvió a señalar ahora con la mano extendida—. Olvídalo. Como si no nos hubieras leído nada.

Ninguno de los presentes abrió la boca y pienso que Elizondo al menos, por un gesto afectuoso que me envió —a lo mejor era uno de sus tics— me compadeció del mal trago.

Carlos Fuentes se puso a disertar entonces sobre la técnica de la narrativa breve. Sobre los grandes maestros: Chéjov, Hemingway, Salinger, Cortázar. Ocupó toda la sesión hablando con su acostumbrada brillantez.

Cuando salíamos del Centro de Escritores tuve la tentación de decirle: no entendiste mi cuento, Carlos; y explicarle el secreto oculto de *La cartera*, su clave metafísica: la pérdida de la fe. Me hubiera respondido de seguro: pues no te diste a entender, lo siento. Y tal vez tendría razón. **U**

A veces prosa Savater o vegetar

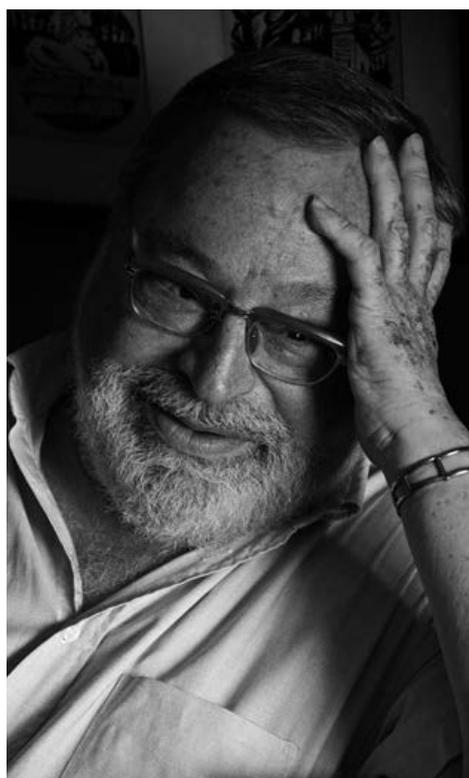
Adolfo Castañón

Como en otras épocas, tampoco es fácil ser intelectual en nuestros días. Cuando no son acallados o reprimidos, proletarizados o burocratizados —sujetos a cheques e informes—, los escritores y filósofos se ven sometidos a otras máquinas: las de la estupidéz gregaria, las de ésta o aquella creencia erigida en doctrina salvadora o sedante de las conciencias, o las de la opinión pública mecanizada que obliga al escritor a producir opiniones en serie y a reciclar discursos para llenar páginas y pantallas. Entre los fiscales y los locutores, no hay mucho lugar para el ensayista y para el escritor que busca en el rastro de tinta el camino de la convivencia. Acecha también otro peligro al escritor laico: el de verse transformado, a la hora del eclipse de las grandes doctrinas y certezas, en el administrador celoso de una verdad parcial, una especie de sacerdote o de comerciante al menudeo que reparte en su barrio sacramentos e indulgencias. A la hora de la aldea global y de la industria pesada de la comunicación, en la edad del trabajador y de su guerra, la figura del escritor sólo puede vivir desviviéndose: por una parte, ha de mirar hacia el mundo y hacia la plaza, echando por así decir la casa (de la inteligencia) por la ventana (de la televisión y de los medios impresos); de otra, ha de abrir los ojos hacia el interior de sí mismo, tomar las sendas perdidas, afirmarse en la lectura y escritura. Son muchos los que renuncian a esta desgarradora y simultánea gramática, ya sea reclusándose en el campus universitario y académico, ya sea entregándose pasiva y casi diría sacrificialmente al altar electrificado de los medios de comunicación. De hecho, quien *no* opta por esta disyunción y elige esta cruz es recibido con admiración pero al mismo tiempo con cautela y aun con suspicacia.

De la cátedra al periódico, del archivo a la televisión, sacando a la literatura o a la filosofía de sus casillas, dignificando con humor y con ideas las polémicas y debates pero sobre todo esquivando escrupulosamente las ortodoxias, la historia de bronce, el libro de texto mercenario, la popularidad fácil.

Este apresurado encarte podría convenir a no pocas inteligencias críticas: ayer a Erasmo, Ortega o Bertrand Russell —aquí entre nosotros a Octavio Paz, Carlos Fuentes, Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis y Mario Vargas Llosa y, en España, a Fernando Savater.

Fernando Savater, nacido en 1947, es un jabalí en el horóscopo chino —como Borges, Calvino y Panabièrre—. Pertenece a esa brillante e inquieta generación española de pensadores, ensayistas y filósofos, for-



Fernando Savater

mada pero no deformada por el franquismo y que hace sus primeras armas en el eclipse de aquella España que está a punto de despertar. De hecho, Savater, junto con algunos otros pensadores y escritores de diversas generaciones, como Javier Muguerza, Victoria Camps, Miguel Morey, Rafael Argullol, Tomás Pollán, Eugenio Trías, compone la escuadra más visible con que se arma la España de la transición y del des-tape, la que trazará los ángulos y puntos de vista que renovarán la vida literaria y cultural de aquella región de América Latina que confina con los Pirineos.

Ya desde hace diez años, cuando en su edad dominaba el polémico Marte (hoy lo gobierna el patriarcal Júpiter), Tomás Pollán hacía notar que Fernando Savater le había ganado la carrera al tiempo pues había publicado entonces más títulos que años contaba. Pollán continuaba haciendo otra ecuación entre la longitud de los cigarros puros con que Savater vaporizaba la atmósfera y su capacidad para salir y entrar de las polémicas sin que el adversario se diese cuenta de que seguía hablando mucho después de que el buen Savater lo hubiese decapitado.

La obra de Savater puede comprenderse en tres fases vertebradoras: una es, desde luego, la vertiente polémica. Es lo que los banqueros llaman el orden del primer piso donde se atiende al público y hay una política de puertas abiertas. En esta fase, Savater pone la razón en práctica a través de la polémica ejerciendo una suerte de ministerio evangelizador. La clave en que están escritas sus sinfonías belicosas es la de la libertad. Concordia en la discordia, Savater el esgrimista, el legendario mosquetero, articula una crítica anarco-liberal desplegando una crítica liberal del universo progresista desde la crítica socialista del orden liberal.

Una tarea riesgosa pues se sitúa precisamente en la línea de flotación del discurso común —así el propio como el ajeno. La entereza polémica de Savater se mide ahí no sólo en la intensidad y brío con que defiende las ideas y posiciones propias sino en la limpieza con que salva las razones del otro sin dejarse vencer por él.

El segundo piso en la anatomía editorial de Savater lo configuran sus obras propiamente filosóficas y de indagación ética como *Ética como amor propio*, *El contenido de la felicidad* o el *Diccionario filosófico* y sus ensayos y retratos literarios más ambiciosos. Cabe decir que las fronteras entre este segundo y el primer piso son flexibles, y nos hacen pensar en un edificio donde se asciende y se cambia de nivel insensiblemente, pues libros como la *Ética* y la *Política para Amador* no hubiesen sido posibles sin la experiencia didáctica conquistada en el ejercicio saludablemente pendenciero del primer plano. Es aquí donde se sitúan libros como *La infancia recuperada*, *La tarea del héroe* o *Apóstatas razonables*, la obra cuya segunda edición ampliada aquí se comenta.¹

El tercer cuerpo del edificio discursivo de Fernando Savater lo constituyen sus obras de creación propiamente dichas, como *El jardín de las delicias*, *La escuela de Platón*, *Diario de Job*, *Criatura del aire*; las novelas, narraciones, piezas de teatro y los ensayos y artículos deportivos, ecuestres en particular, que demuestran que nuestro autor anda siempre a caballo de la filosofía y de la literatura. Si el oficio espectador de Fernando Savater evoca la obra de Ortega y Gasset, su obra de creación imaginativa hace pensar —toda proporción guardada— en la figura de Miguel de Unamuno —otro filósofo y polemista que escribió novelas inclasificables desde un punto de vista editorial pero indispensables para juzgar su pensamiento como un todo—. Desde luego, los puentes entre estos órdenes son flexibles, como en uno de esos museos y edificios modernos donde se sube y se baja sin advertirlo.

Apóstatas razonables se sitúa precisamente en unos de esos puentes. Apostasía, palabra de indudables resonancias religiosas,

¹ Fernando Savater, *Apóstatas razonables*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1997.

deriva del griego *apos* (fuera) e *histeai* (colocarse). Los apóstatas son entonces quienes se han salido voluntariamente, los desterrados a sabiendas de la comunidad o de la familia espiritual a que pertenecen. Pero las figuras marginadas o automarginadas, a veces de grado, a veces por fuerza, que presenta Savater son razonables: es decir, que su intensa cordura los ha llevado a autoexiliarse de la tribu. Pero, ¿cuál puede ser la sensatez que ha llevado a estos personajes a salirse de la cuadrícula para no salirse de sus casillas y seguir siendo razonables? ¿Qué une a personajes tan dispares como Juliano el Apóstata y Boccaccio, Toynbee y Santayana? Diríamos que la virtud, entendida en sentido renacentista, la fidelidad eficaz a la propia voluntad de vivir, la decisión de ser leales —la palabra es de Fernando Savater— a un *destino*. Esta palabra alerta sobre el ángulo desde el cual son reconstruidas estas semblanzas. Por un lado, no es casual que estos retratos literarios hayan sido en su mayoría publicados en una revista de historia. Savater no es un retratista de modelos estáticos. Sus perfiles se dan en la historia y han sido escritos a veces al socaire de las efemérides o del calor de la discusión, y una de las virtudes de *Apóstatas razonables* es justamente su carga noticiosa, su caudal de Memoria. Como el pan, instrumento e indumento, en Fernando Savater la prosa alimenta. Del otro lado, esas figuras, en un sentido u otro, poseen un carácter simbólico: son signos que jalonan con sus obras a veces subterránea, a veces subrepticamente, la historia de la cultura, y que han sido objeto de unas consagraciones equivocadas o de extrañamientos inequívocos —lo cual pone de relieve su carácter emblemático, simbólico. Símbolos, emblemas, destinos personificados, estas cualidades nos hacen pensar que Savater no es un biógrafo o un historiador ordinario. Savater, el lector de Platón, es, como historiador, un hombre que articula sus razonamientos en torno al mito y nutre éste con la sangre de la inquietud cotidiana; en rigor, su historiografía es una mitología, un universo a la vez histórico y fabuloso, intelectual y moral donde se da un diálogo y una experiencia polémica entre el Disidente y la Tribu, de modo que existe en estos textos, casi invariablemente, un ingredien-

te polémico implícito, un soterrado y a veces no tan soterrado cuerpo a cuerpo que lleva al autor no solo a retratar a Jung o a Heidegger sino a interpelar y a guñar el ojo a las diversas familias intelectuales, a los diversos paisajes razonables en que sus apóstatas se inscriben. Desde luego, Savater no hace obra de acopio erudito y su musa no pretende a la mezquina y chismosa Clío, aspira a la Clío que despierta en la aurora —bella durmiente de los hechos— por virtud de un viento presente: en las figuras evocadas por Fernando Savater, mitos heroicos al fin y al cabo, alienta la vida de sus máscaras: las mueve asimismo nuestra propia vida, la edad de nuestra conciencia histórica entreverada en la suya en virtud del magnetismo de este hermano de Apolonio de Triana llamado Fernando Savater. No es fortuita la evocación del taumaturgo: como él, nuestro amigo es un encantador capaz de ir y volver al reino de los muertos trayendo de vuelta a algunos de ellos de la mano. Apóstatas razonables, sensatos autoexiliados que vuelven hacia nosotros para incorporarse a nuestro interior razonado y razonante. Individuos que supieron sacrificarse en el altar de su propia cordura y que ríen y sonríen pero con la risa terrible y prometedora del Dionisio crucificado, ese otro mensajero que desde la juventud confió sus contraseñas a Fernando Savater.

CONCORDANCIA DE TIEMPOS

Consecutio Temporum. En la oración intelectual que compone la obra de Fernando Savater la relación entre los tiempos primarios, entre el plano abierto del orden forense, polémico y periodístico y el plano más severo del universo teórico se da como una concordancia sintáctica, una suerte de *Consecutio Temporum* conceptual, y del mismo modo se da también un juego de concordancias e hipotaxis entre los tiempos secundarios de la teoría y los escritos filosóficos más ambiciosos y el subjuntivo de la ficción, el teatro y la parábola.

De la clave interpretativa aquí propuesta sólo ha de retenerse un rasgo: la unidad profunda que declina en diversos casos y géneros la obra de Fernando Savater, el ápice concordante que vincula a unos y otros.

En ese tablero, las semblanzas y etopeyas desempeñan una función esencial de bisagra y correa de transmisión, un papel axial en esa diplomacia del espíritu —para evocar la voz de Marc Fumaroli— que practica el ensayista mediador, clavado en la cruz de una concordancia no siempre sencilla entre el supino de la comunicación mediática y horizontal y los tiempos primarios del ápice conceptual y filosófico.

A mi juicio las ideas y las teorías son como los espectros del Hades a los que visitó Ulises: necesitan beber sangre humana para adquirir un poco de peso y comunicarnos algo.
 FS, *La escuela de Platón*

De Fernando Savater, crítico sonriente y hombre que ha puesto al pensamiento en diaria militancia, habíamos leído algunos libros y numerosos ensayos y artículos en la prensa que documentan la puntualidad con que el filósofo acude a las citas del foro y de la historia. Pero, por mucho que leyéramos, siempre nos quedábamos con cierta impresión de que no tendríamos oportunidad de leerlo completo o, al menos, de tener al alcance de la mano un retrato de cuerpo entero de su pensamiento; de que nuestra lectura estaría condenada a ser como una de esas conversaciones entre pasillos con alguien que nos simpatiza pero con quien no nos hemos sentado a hablar en largo y tendido *tête à tête* “las tres horas y media como máximo” que él mismo propone en uno de los textos recogidos en el libro que aquí subrayo, “Alone” (por cierto, página donde alienta una de las voces más misteriosas del gozoso). Por estas razones saludo *Misterios gozosos*,² antología practicada por ese “mexicano accidental” que se dice Héctor Subirats para las ediciones especiales de la Colección Austral. *Misterios gozosos* se concentra en cinco capítulos o misterios que recapitulan el itinerario filosófico y literario, ensayista y crítico de veintiséis libros de Fernando Savater en cincuenta y siete ensayos cuyos asuntos transitan por dos co-

² Fernando Savater, *Misterios gozosos*, edición de Héctor Subirats, Espasa Calpe, Madrid, 1995, 355 pp.



© Gonzalo Meirat

lumnas: alegría y conocimiento. Los cinco misterios apuntan a esa mancuerna. Arrancan de “La alegría en libertad” y “El regocijo de la polémica”, se afirman en “El júbilo de la admiración” y “El placer de lo razonable” para culminar en un “Alborozo pesimista”. Paradoja y tragedia, alegría y conocimiento, *Misterios gozosos* es una antología que entre todas las posibles lecturas de Fernando Savater opta por la del pensador consciente de que escribe. Paradoja y tragedia, el pensamiento de Fernando Savater se afirma contra la “tenaz carencia de opiniones válidamente fundadas ante los conflictos específicos de la sociedad actual” que caracteriza al decapitado intelectual de hoy, particularmente en nuestra lengua. Pensamiento de la alegría de pensar, el de Savater se afirma como Ilustración que no desdeña la opinión ni el sentido común y que devuelve al espacio público temas y problemas secuestrados por los especialistas y sectarios del más diverso género y color —desde los blancos clínicos hasta los pardos policíacos pasando por los rojos profesionales y los azules que se caen de bien pensantes. Heredero de la Ilustración, español, Savater es —y él lo sabe— heredero de una carencia de crítica de que tan ayuna está la cultura hispánica. La conciencia de haber heredado junto con la casa la hipoteca presta a algunos de sus ensayos un cierto temblor, un sentido de urgencia: la

tragedia, la alegría de escribir en español, la lengua de Sancho, ese hombre saludable y sensato tentado por el diabólico Caballero de la Triste Figura (ver Franz Kafka, *Journal Intime*, traducción e introducción de Pierre Klossowski, Grasset, 1945).

Enciclopedista andante, Fernando Savater anda por caminos y encrucijadas haciendo ver que tales o cuales cruzadas, por ejemplo “La cruzada de las drogas”, no son más que molinos de viento y superstición:

Cuarta tesis. —El problema de la droga es el problema de la persecución de las drogas. El uso de drogas no es sencillo y expeditivamente un *peligro* a erradicar (el peligro estriba en su prohibición, su adulteración, la falta de información sobre ellas y de preparación para manejarlas, las actitudes anómalas que suscita frente al conformismo, el gangsterismo que las rodea, la obsesión de curar que las prescribe o las proscribire, etc.), sino que son también un *derecho* a defender (*Misterios gozosos*, p. 294).

Viajero curioso, el enciclopedista andante no es un coleccionista nómada, parece más uno de esos médicos heterodoxos a los que la ciudad consulta cuando tiene problemas de salud pública. Pero, ¿cuál es esa farmacia?, ¿cuál es ese pensamiento?, ¿de quién es esta filosofía?, ¿de los filósofos, de los escritores, del público congre-

gado en el foro impreso, de los guardianes del mercado?, ¿qué relación hay entre los perfiles de esta sintaxis, la fisonomía de estas argumentaciones y la figura risueña de ese señor de barba (el doble de Fernando Savater) que empuña a un King Kong en miniatura que a su vez empuña (otra miniatura) a una bella dama secuestrada cuyas manos parecen acariciar las uñas del titánico primate miniaturizado con la misma delicadeza pantagruélica con que el filósofo toma y mira al gorila, inaudito *ecce homo*? El nieto de las luces, a la vez escritor y filósofo, artista y guerrero solitario de la razón, es un convicto de esa causa en extinción, el humanismo cívico (cf. Hans Baron, *En busca del humanismo cívico*, FCE, 1993). Político, sí, pues la alegría del pensamiento es muchas veces inspirada por la euforia del debate, pero a la larga conciliador, pues el arte y la ciencia jubilosas no consienten demasiado tiempo las cristalizaciones del resentimiento. Al leerlo se va configurando al margen del texto —y que me perdonen los rosacruces— la imagen del buen Erasmo que ayer afirmó trashumante el cristianismo como alegre locura igual que, toda proporción guardada, hoy Savater ameniza la inteligencia crítica a través de una agenda que incluye un cuestionario tan amplio como vivo: los derechos humanos, el control burocrático de la locura, la despenalización de las drogas, el desarrollo de un Estado clínico, la crítica de la revolución y el retrato crítico de los revolucionarios, las variedades de la convivencia, las cuarenta y nueve preguntas de la ética en el mundo moderno, la soledad, el amor, la amistad, el elogio de la embriaguez, el Estado como obra de arte, el arte de montar a caballo, los caballos de Troya de la muerte, la bioética, la tragedia del pensamiento, los libros para niños, las tareas de ese héroe desconocido que es en el mundo moderno el ciudadano, la soledad de Santayana, la risa de Cioran, la felicidad de Stevenson, la amnesia de Sancho Panza, la militarización de la sociedad y del mercado, la tolerancia, el día forense de Voltaire y la aurora despintada de Rousseau, el estilo y el gusto, entre otros temas.

Si la ética piensa el bien, el ensayista que escribe sobre ella y que quiere escribir bien no puede dejar de preguntarse a pro-

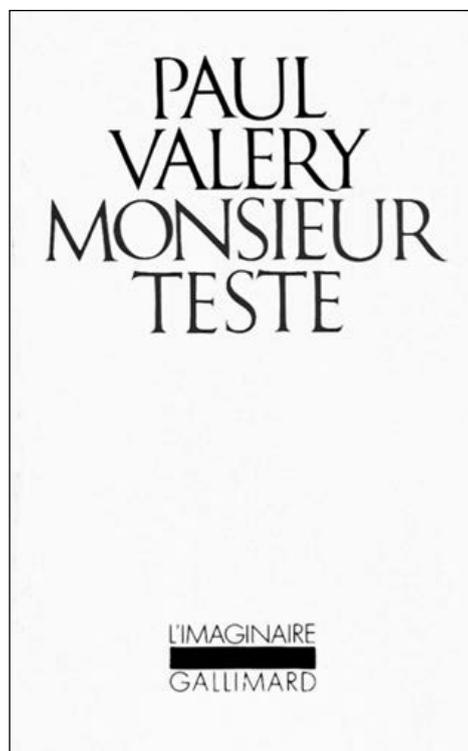
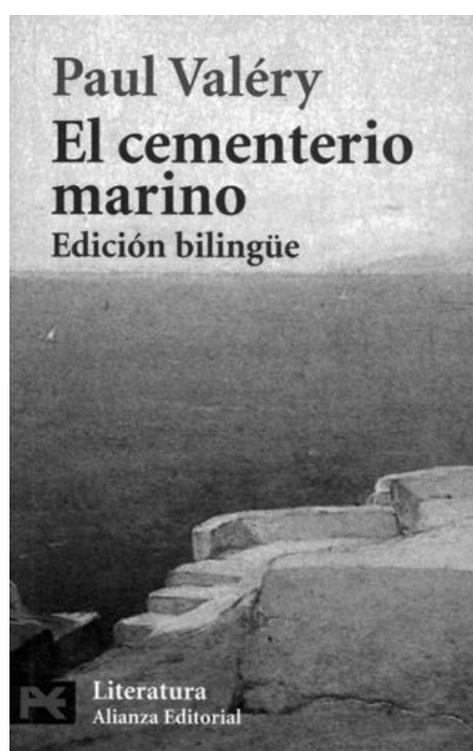


pósito de su escritura. Escritura de la ética, escritura personal; Fernando Savater —hay que insistir en ello— tiene presente, se preocupa por el estilo. El estilo, ese punzón con que el escriba rasguñaba las tablas, se da en Savater como un arma blanca de diversos usos y tamaños, desde el mandoble con que embiste en las polémicas para hacer del drama del lugar común hilarante comedia del arte donde Fernando furioso acomete contra el Dragón Burocrático que ha secuestrado a la Doncella Crítica hasta el verdugillo o estilete con que desangra en corto al adversario al que deja aproximarse sólo para desangrarlo mejor (“Apología del sofista”), sin olvidar las agujas que entierra mientras acaricia a los lectores hipócritas de *El Quijote* (“Instrucciones para olvidar el *Quijote*”). Sable, florete, espada, mачete, navaja suiza de trece hojas y sacacorchos, punzón, el estilo es en Savater algo más que el instrumento airoso de un esgrimista versátil y valiente. Es también espátula para tallar la escultura interior, motivo entonces de reflexión y autoobservación sobre sí se piensa —como cree la voz aquí leída por usted, caro lector— que ha sido en virtud de la fidelidad a sí mismo y a su estilo que Fernando Savater ha desarrollado su pensamiento y no ha caído en la tentación quijotesca metafísica de Sancho de la que habla Pierre Klossowski en su introducción al *Diario íntimo* de Kafka. “En el

estilo —dice Fernando Savater— transparente la vacilación del sujeto en identificación realmente con su papel, la resistencia a olvidar el carácter heterónimo de su condición, la escisión que la funda y la constituye. El estilo posibilita la expresión y justamente exaspera la dificultad de hablar” (p. 129). Por eso “el irreductible conflicto que traspasa el sentido y la autonomía perpetuamente hurtada que niega ese sentido y lo hace otro” (p. 115). Con todo, el problema va más allá, traspasa ese orden; el sofista, el retórico, el escritor filósofo, el que se ha empeñado en escribir bien y sobre el bien “se empeña en abrir ese hueco, cerrado habitualmente por los discursos pretendidamente absolutos o ‘plenos’ por donde puede incorporarse al texto, encarnar en él y asumir el verbo como carne; no se trata tanto de incluir el cuerpo con el texto sino más bien de hacer del texto mismo parte de nuestro cuerpo, por medio de esa operación llamada estilo” (p. 151). Entonces el estilo no está al margen de la ilustración y sus preocupaciones; es el eje, la válvula que le permitirá al ilustrado ser él mismo luminoso, el practicante de la gaya ciencia ser él mismo alegre y transmitir adecuadamente la alegría del pensamiento. El estilo es el bisturí que permitirá la cirugía, la prótesis, el injerto incesante, la jeringa que resuelve el metabolismo de los más diversos discursos en el cuerpo del texto. El estilo o el instrumento a través del cual se da ese placer llamado filosofía. Un placer, irreductible y tenso, fundado en el juego de su pensamiento que se arriesga en la literatura para volver a la filosofía y de una literatura abierta a la expresión de la comedia de las ideas y la tragedia de la inteligencia. Trágica, la inteligencia sólo puede aspirar a dar fundamento a la ciudad a condición de no perder nunca la herida crítica de la proscripción y de la marginalidad por más apremiante o redituable que sea la construcción de los lugares comunes, la transfiguración del caos en ritual. “¿Cuál es la única rebelión posible contra este Soberano de pesadilla? —dice Fernando Savater en su brillante antiteodicea—. Hacer el bien a sabiendas, el ejercicio más improbable y difícil” (p. 119). ¿Cómo entonces escribir bien? Con brío —diría el lector de ese libro—, con alegría, con caridad y claridad. **U**

La epopeya de la clausura Valéry para mi molino

Christopher Domínguez Michael



Con buen apetito me le quedo mirando al tomo de 1,400 páginas que compone la nueva biografía de Paul Valéry (Fayard, 2008), de Michel Jarrety. Paso al prólogo y me encuentro con la paradoja, casi enunciada a la manera de una disculpa, con que el biógrafo presenta su hazaña: ¿cómo es posible que Valéry, el poeta-crítico que quiso desaparecer en el infinito de las cosas mentales, haya tenido tanta y tan larga vida?

Es irónico, subraya Jarrety, el caso de Valéry (1871-1945), quien al cumplir los cincuenta años era desconocido fuera de los círculos poéticos parisinos y era tenido, por sus contemporáneos, como un cartucho quemado del simbolismo. Pero a partir de 1919-1920 —aparición sucesiva de *La Jeune Parque*, *Monsieur Teste*, *El cementerio marino*— hubo un furor internacio-

nal por Valéry, quien, difundido como el trofeo de la *Nouvelle Revue Française* (NRF), no sólo fue traducido al inglés sino se convirtió en el intelectual representativo de la III República, en un (casi oficial, aunque el casi importe mucho) clásico vivo durante los años de entreguerras, en una figura mundana cotizadísima en los salones, un puente entre la vieja *grandeur* y la nueva vanguardia. A Valéry lo podían admirar y disfrutar lo mismo el joven Samuel Beckett que la condesa de Noailles. Fue, a la vez, el filósofo de una literatura que aparentaba darle al lector un portazo en las narices y un autor escolar con el que podían ejemplificarse las virtudes cartesianas a las que se aferraba Francia: rigor geométrico, demostraciones impecables, claridad en la prosa, música —además— en la poesía.

Sin decidirme del todo a leer el *Paul Valéry* de Jarrety releo a Valéry en búsqueda, no de su poética, no de su método, conocidos de sobra por los lectores que siguieron, al menos en México, las exégesis de Salvador Elizondo, sino de su idea de posteridad literaria para ver qué tanta razón tiene su biógrafo en disculparse por hurgar en la vida de quien, al parecer, hubiera preferido no tenerla. En *Variété* (1924-1944), la colección de ensayos y discursos críticos (que parcialmente tradujeron al español, para Losada, Jorge Zalamea y Aurora Bernárdez hace medio siglo) me encuentro, al menos, con tres piezas útiles para mi propósito: la comparación entre François Villon y Paul Verlaine, las meditaciones sobre Stendhal y el elogio de Victor Hugo.

Contra la idea de un Valéry demasiado ligado a Mallarmé o al Pierre Menard de Borges, resulta ser poco o nada “menardista” Valéry al trazar el paralelo entre los dos grandes poetas ebrios, criminales y perdularios de Francia. No encuentra Valéry mejor manera de explicar la poesía de Villon que contándole su vida a los lectores, glosando la biografía que escribiese su amigo Marcel Schwob (reeditada por Allia en 2008). A su manera, en los tempranos setenta del siglo pasado, cuando la teoría literaria dominaba el mundo, lo advirtió Ralph Freedman: Valéry necesita de la vida de los poetas para ilustrar, desarmar, “deconstruir”, la suprema exaltación poética, esa crisis en que el estado de gracia se desdobra en el poema y, entonces sí, el poeta nos abandona, amenazándonos con la más severa de las incomunicaciones entre el lector y la obra. Pero lo que le importaba a Valéry al comparar a Villon con Verlaine era su impresión, insólita al provenir de un apóstol de

la poesía pura, de que la riqueza poética, la variedad métrica y musical del estro de ambos “transgresores”, estaban en su profunda y cruel experiencia, en la verdadera “danza macabra” que habían sido sus vidas. No hay, creía Valéry, verdaderos poetas que sean ignorantes ni de la existencia ni de la poesía. Lo que hay son “primitivos” sofisticados, como lo fueron Villon y Verlaine. En Villon, el poeta medieval, ese momento llega con su testamento, mientras que con Verlaine, a quien Valéry conoció y cuyos malos modos de mendigo padeció, el crítico se previene de incurrir en lo periodístico. Es decir: la mala fama de Verlaine era notoria y Valéry no consideraba necesaria recordarla detalladamente.

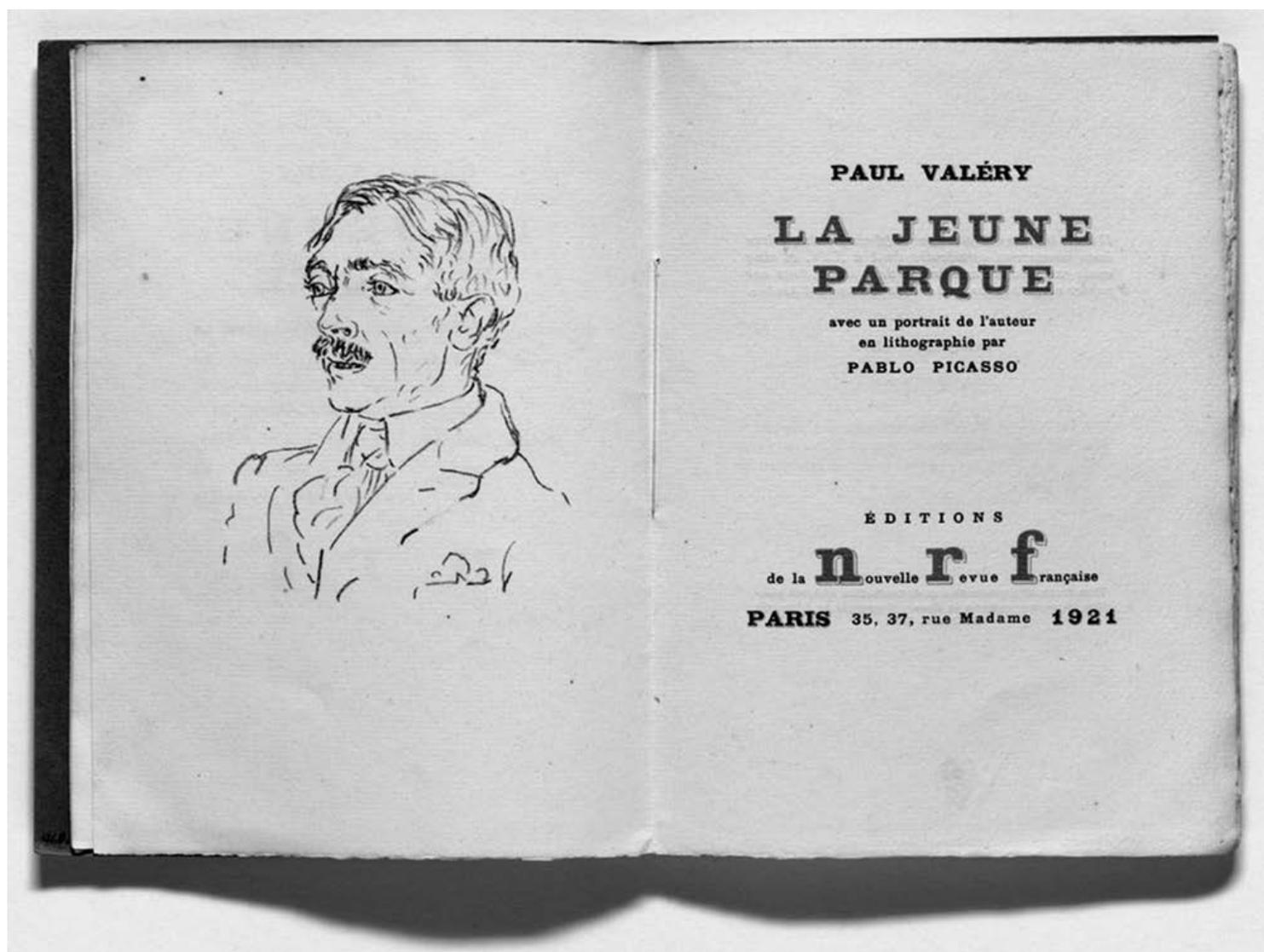
A su vez, las páginas sobre Stendhal no sólo son la fuente de buena parte de la moderna sabiduría stendhaliana, sino otra declaración de simpatía entre contrarios (la historia contra la literatura) que uno cree-

ría irreconciliables para Valéry. A un egoísta como Stendhal lo formaron las mudanzas políticas de la historia francesa, esos diez regímenes sucesivos entre 1789 y 1842, una escuela civil de virtudes y vicios que esculpió su idea del carácter social (y moral) que lo convertirían en uno de los fundadores de la novela. Los melindres que lo novelesco provoca en Valéry (más bien dirigidos, creo, contra el naturalismo) tienen una importancia menor si se les compara con su elogio del mundo moral, de la geografía de la cual surge la novela.

El héroe de Valéry, menos que su maestro Mallarmé o que Baudelaire, fue Victor Hugo. En *Variación*, otra vez, Valéry ratifica su admiración ante la manera en que Hugo, como creador de una forma, se adueña de su posteridad. La suya es la verdadera gloria por ser periódica, asume Valéry, gloria que va y viene, alimentada por los ataques, las burlas, el veneno, por la exhibición

inclemente de sus propias debilidades que el poeta se permite. Lo nuevo se vuelve viejo, lo extranjero se imita, la pasión escoge maneras sorprendidas de expresarse, se modifican las costumbres, las ideas varían de signo y Hugo, reconoce Valéry, se engrandece justamente porque lo exhibió todo y nada se guardó ni en la vida ni en la política, a través de la oda, el drama escénico, la novela, la leyenda.

Valéry, dice Jarrety al disculparse por escribir una biografía de esas dimensiones de un poeta que parecía querer ser sólo humo, no quiso que nada, absolutamente nada de lo suyo fuera destruido, aun las cartas más íntimas y comprometedoras (como suele ocurrirle a los discretos y a los gatos, Valéry tuvo más de una vida). Valéry quiso ser comprendido y que a través de él se entendiera a una época que osó representar. Deseó, como pocos, una posteridad. Ése es su enigma. **U**



El año musical 2013

Pablo Espinosa

El año musical 2013 será de Wagner. El bicentenario del compositor alemán atraerá la atención del mundo en los meses por venir. Los reflectores serán para Wagner mientras la mayor actividad en las casas de ópera será, resulta obvio, para Giuseppe Verdi, de quien también se cumple su bicentenario en el nuevo año.

Las dificultades técnicas para escenificar y sobre todo cantar las óperas wagnerianas declinarán frente a la popularidad, arraigo y reciedumbre de las óperas verdianas, más cercanas a los caballitos de batalla que los enanos, dioses, semidioses y nibelungos wagneritas. Caballito de batalla mata caballo de Troya.

Sin embargo, los ríos de tinta correrán en el Walhalla: Richard Wagner funge como el revolucionario artístico por antonomasia, el gran polemista, el insuperable provocador.

Un asunto en extremo delicado permea el imaginario colectivo: el supuesto sesgo de antisemitismo en su música. Supuesto porque la música es abstracta: no hay música fascista o comunista o religiosa o nacionalista, ni siquiera la programática. Lo que otorga sesgos o inclinaciones ideológicos a la música es la utilización de textos que la dotan de tema y dinamizan su actitud.

La intencionalidad de la *Cabalgata de las Valquirias*, incluida en la segunda de las óperas que integran la tetralogía de Wagner, es ciertamente dinamogénica, con un poder de imantación e impulso que la hacen casi mágica. No en balde Francis Ford Coppola echa mano de ella en la escena de su filme *Apocalypse Now* cuando helicópteros estadounidenses riegan napalm sobre Vietnam mientras suena la *Cabalgata de las Valquirias* en bocinas gigantescas ins-

taladas en esas naves a manera de armas de alto poder.

El asunto del supuesto antisemitismo y del anhelo totalitario en la obra de Wagner se desvanece entonces en cuanto nos atenemos a la partitura sola, a la música en sí misma y dejamos de lado las consideraciones extramusicales, por lo regular cargadas, ésas sí, de una intencionalidad que tiene que ver con las ideologías, los nacionalismos y a final de cuentas los intereses.

Es un tema, sin embargo, que merece estar sobre la mesa de análisis, sometido a una sana discusión.

En abono de ese examen, están las palabras mismas de Wagner, quien además de escribir los libretos de sus óperas, dedicó muchas horas a redactar tratados de apologética, hermenéutica y otras urdimbres teorizantes, innecesarias frente al inmenso poder, entramado en su contenido estrictamente musical, abstracto, que por sí sola tiene la música que escribió. Ése es el primer gran distractor de su obra.

Frente a eso, grandes musicólogos, pensadores de mente abierta como Theodor W. Adorno, un judío perseguido por los nazis, rescataron a Wagner de la ignominia a la que estaba sometido luego de la derrota nazi. Entre sus muchos escritos, producidos en medio de la vorágine, Adorno lanzó la convocatoria clara para poder entender a Wagner: su desideologización.

Llamó la atención Adorno, en pleno 1936, que “el mejor Wagner es el que está haciendo Fürtwaengler”: transparente, desideologizado, atento a lo que después formularía el filósofo alemán como una de sus improntas: “lo esencial de las obras es su contenido espiritual”.

Wilhelm Fürtwaengler, reconocido a la fecha como el mejor director de orquesta en

la historia, resultó a la postre víctima también del estigma. De ello da cuenta la obra de teatro *Taking Sides*, de Ronald Harwood, hecha película por István Szabó.

Si viviera, Richard Wagner se sentiría orgulloso de su propio oprobio. Muchos de sus escritos dieron la materia prima suficiente como para que Goebbels se adueñara de esos textos con el fin de inducirlos como parte de su doctrina totalitaria.

En su objetividad de análisis, Theodor W. Adorno reivindicó a Wagner sin ocultar nada. Escribió, por ejemplo: “hay un determinado aspecto de la obra de Wagner que no se puede negar, el del nacionalismo agresivo y una teoría elitista de tintes racistas. Tras lo inconcebible en que estos momentos espirituales se desplegaron en la realidad más alejada del espíritu, esos aspectos resultan ya absolutamente intolerables. En cuanto uno se pone a discutir sobre ello, se entra en una zona más allá de lo estético, y con su estetización se comete un ultraje. En sentido más serio, hay una prelación de la realidad sobre el arte”.

Puestas así las cosas, es predecible la continuidad de la polémica.

En lo estrictamente musical, como todo revolucionario verdadero, Wagner se construyó sus propias herramientas para el desarrollo de su trabajo.

Si Conlon Nancarrow creó su propia orquesta sin músicos, sus pianolas sin pianista, Richard Wagner creó su propio prototipo de cantantes, su orquesta ideal, incluso algunos instrumentos (como la tuba tenor, desde entonces llamada tuba wagneriana) y todos los elementos para conseguir algo tan ambicioso como ideal: el Gesamtkunstwerk, el Arte Total, para que en una ópera de Wagner se encuentren todas las artes convertidas en una sola. No reduci-

das a una sola, sino expandidas en su gloriosa potestad.

El concepto del color en la música debe a Wagner su consolidación, articulación e impulso para conseguir expresividades insólitas. Como nadie, el relato con música es de tal manera en Wagner un arte contundente.

Cuando creó su propio teatro, que aún funciona en Bayreuth, no solamente construyó una meca, sino que modeló y determinó una serie de reglas que todavía rigen, entre ellas la disposición de los instrumentos en la orquesta, su desaparición de la escena para confinarla en un foso, de manera que la atención se concentrara en la acción escénica, la disposición del público, en hemiciclo en asientos muy juntito uno del otro, de madera ruidosa que obliga a una quietud estoica durante las cuatro o cinco horas que dura la ópera en cuestión. Toda una poética, en lugar de manual de usuario.

La creación del concepto de “melodía infinita” también ha trasvasado los tiempos al punto tal que todos los modernos minimalistas quedan como alumnos, involuntarios o no, de un maestro que ya había descubierto el océano entero, el mar que siempre recomienza.

El concepto del *leit motiv* o tema motivico que Theodor W. Adorno formula majestuosamente como una “taquigrafía rúnica” y que hace aparecer de manera inmediata en la mente del espectador al personaje que identifica tal tema motivico, sin que esté presente físicamente en el escenario.

Se trata de un recurso tan poderoso que hilvana, ata, vertebra y dinamiza no solamente las cuatro óperas que constituyen *El anillo del nibelungo*, sino que se extiende a *Tristán e Isolda* y al corpus completo wagneriano. Prodigio: es común que en determinadas circunstancias aparezcan en la mente del melómano, sin que se encuentre en el teatro de ópera ni escuchando un disco: simplemente aparece, por mor del poderío infinito del creador de la melodía infinita.

Es precisamente *Tristán e Isolda* la piedra de toque, el bloque fundacional de prácticamente toda la música que se ha escrito después de Wagner.

Todo sucede en *Tristán e Isolda*, más allá de su trama y de su estructura narrativa. Se eleva a la condición de lo metafísico y muestra su hondura filosófica, así no sea comprendido siempre (el ejemplo más reciente es el filme *Melancolía*, de Lars von Triers, quien en realidad hizo una ópera, no una

película y para eso tomó como modelo precisamente a *Tristán e Isolda*).

En el tercer acto de esta ópera, hace notar Theodor W. Adorno, “hay un despertar del reino del inconsciente”.

El valor del individuo, la conciencia de la individualidad, el despertar del inconsciente, sucede en *Tristán e Isolda* merced a uno de los máximos logros de Richard Wagner: la emancipación de los sonidos, anhelo que perseguirán más tarde Edgar Varese, Conlon Nancarrow, György Ligety, Karlheinz Stockhausen y toda la pléyade.

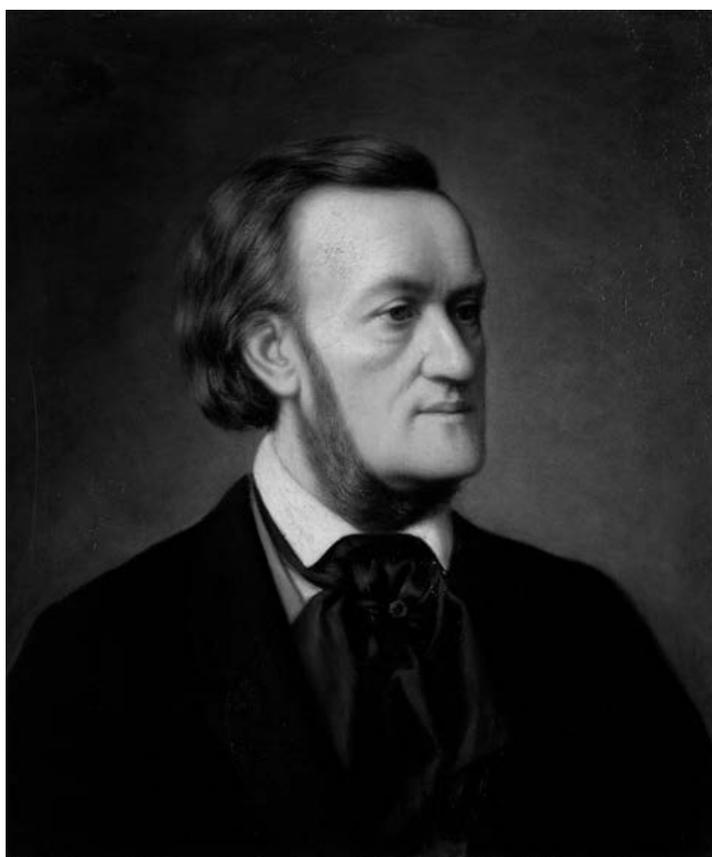
Así como sucede en la obra de Edgar Allan Poe, en la de Baudelaire y otros valientes que se asomaron a las profundidades y extrajeron oro puro molido en sangre, así en Wagner, subraya Adorno, lo nuevo se asemeja al espanto de lo abierto al abismo.

Tan nació de Wagner la casi totalidad de la música moderna y contemporánea, que aseveraciones por él formuladas quedaron rebasadas (entre ellas sus desvaríos que dieron pie a las manipulaciones gobbelianas), como la siguiente: “Es imposible escribir música sin melodía, del mismo modo que es imposible hablar sin pensamientos”.

La contradicción la tornó en hechos Arnold Schönberg, quien partió precisamente del lenguaje wagneriano, específi-



Arcangelo Corelli



Richard Wagner

camente del de *Tristán e Isolda*, para crear la gran revolución musical de la que casi nadie se sustrajo durante muchas décadas: el serialismo, el dodecafonismo, la escritura de música ¡sin melodía!

Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, entre otros hacedores de lenguajes nuevos, se nutrieron a su vez de las ideas, las actitudes y los vislumbres de Wagner. En uno de sus deliciosos textos, por ejemplo, Gustave Flaubert confronta al “wagneriano” Bouvard con su compañero Pécuchet en los pros y contras del wagnerismo. Mucho después que Friedrich Nietzsche confrontara de manera fenomenal, en medio de sus disquisiciones sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, las ideas de Richard Wagner, su contraparte.

El fuerte contenido erótico de las óperas de Wagner no escapa a ningún melómano: aparece en el sonido sin necesidad de representación física, de la cual por cierto existen logros monumentales que son considerados como referentes: el anhelo de todo director de ópera, sea escénico o musical, es montar la Tetralogía de Wagner y ese referente también aparece como uno de los motores de su reivindicación: la dupla que conformaron el compositor y director de orquesta Pierre Boulez (otro beneficiario del pensamiento musical wagneriano) y el director de escena Patrice Chéreau, responsables de uno de los montajes de la Tetralogía que son un referente.

Recientes logros los registrados por el colectivo catalán La Fura dels Baus, con su parafernalia desbordada de imaginación aérea y actualización tecnológica y el montaje más reciente, también registrado ya en DVD: la del director canadiense Robert Lepage, en mancuerna con James Levine y con Fabio Luisi en la batuta, en una producción deslumbrante para el Metropolitan Opera House (que se transmitió en vivo en su momento en el Auditorio Nacional de México, en alta definición), antes de convertirse en una caja fabulosa de devedés con casi veinte horas de música.

Presenciar la Tetralogía, ya sea en vivo o en esos documentos filmados, es una experiencia abrumadora, fascinante, que transforma a las personas y las sumerge en reflexiones hondas y altas. En esas dieciséis horas de arte total hay dioses, enanos, homúnculos, bestias temerarias y, como un distintivo

a resaltar, un conglomerado atroz de emociones negativas: odio, violencia, venganza, ambición, sobre todo ambición y otras linduras de tal ralea.

Wagner tiró al caño todo o casi todo lo que se había hecho en ópera hasta su momento, para crear un nuevo orden de las cosas. Sustituyó los líos amorosos por uniones incestuosas entre dioses, semidioses y otros habitantes del Walhalla, ese correspondiente del Olimpo en la mitología nórdica, que es la fuente nutricia de todos los relatos wagnerianos.

Es común, porque Wagner así lo quiso, ver en las representaciones wagnerianas cantantes de tamaños físicos descomunales y fenotipos peculiares, ya que se requieren cajas torácicas amplísimas y particularidades físicas rotundas para alcanzar la potencia que exige la interpretación de una música furiosa, atroz, relampagueante al mismo tiempo que descomunal.

Una música/hoguera/volcán/pira que sonará con mayor insistencia los próximos doce meses, en cierta desventaja con el facilismo de los programadores de las salas de ópera y de conciertos, que se rendirán ante los encantos maravillosos de otro de los gigantes de la renovación del lenguaje operístico: Giuseppe Verdi, de quien también se cumple bicentenario y a quien habrá que regresar en otra ocasión para su análisis dedicado.

Por lo pronto, vale la pena mencionar otras efemérides importantes que ocurrirán este año: el bicentenario luctuoso de Arcangelo Corelli (1653- 8 de enero, 1713) y el centenario de Benjamin Britten, quien ha sido recientemente redescubierto en México merced al montaje de su ópera *Otra vuelta de tuerca*, luego de una exitosa versión escénico-musical de *Muerte en Venecia*.

También será el centenario del compositor polaco Witold Lutosławski (25 de enero, 1913-1994), pionero de un movimiento musical de grandes relieves que despertó en su país, donde esplenden autores importantes como el recientemente fallecido Henryk Mikolaj Górecki (1933-2010) y el por fortuna aún en activo maestro Krzysztof Penderecki, quien festejará sus ochenta años el próximo 23 de noviembre.

Otros centenarios para 2013: el compositor estadounidense Morton Gould (1913-

1996), el gran clarinetista y director de bandas de jazz Woody Herman (1913-1987) y el popular Frank Pourcel (1913-2000).

Mención aparte merece uno de los patriarcas del blues: McKinley Morganfield (1913-1983), que el mundo conoce como Muddy Waters, autor de una ruta (el estilo Chicago blues) y de una mística que ha fructificado en legiones de músicos de blues y sus consecuencias: el rock entre ellas, así como el jazz.

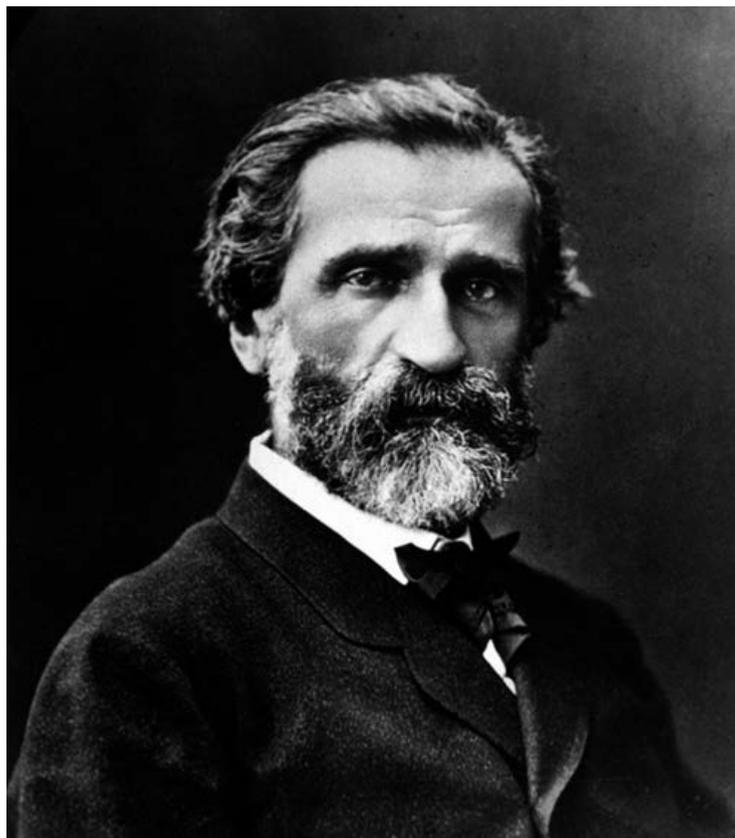
Muddy Waters escribió, entre una producción abundante y mítica, *Rollin' Stone*, pieza que dio nombre a los Rolling Stones y el título a una canción de Bob Dylan.

Que lluevan las ediciones especiales en conmemoración del gran Aguas Lodosas (Muddy Waters), los conciertos de blues en su homenaje, las nuevas lecturas de su obra.

Y por último, pero no a lo último, este 2013 se cumple el centenario de uno de los más grandes músicos de Brasil, aunque valorado solamente por poetas, pues escribió poemarios recios y exquisitos: el maestro Vinícius de Moraes, un autor de alcances fascinantes que recordaremos por lo pronto hoy, a reserva de regresar a un análisis de su obra, por una pieza, *La chica de Ipanema* (*Garota de Ipanema*, en el original), que hizo inmortal a su amigo Antônio Carlos Jobim, con quien estaba sentado en la playa de Ipanema cuando pasó frente a ellos la belleza representada en una muchacha sencilla y ocurrió la siguiente epifanía:

Garota es una brisa que revienta entre las sienas en forma de sonido y flota, un suave machaqueo que entibia el tímpano merced a su amortiguado andar de hama-ca, un fluido de mercurio que busca la parte alta del termómetro para convertirse en canto; y cuando su andar adquiere forma de metrónomo/violonchelo/péndulo, cuando ha tomado su forma de mujer, es una frase musical escrita por Vinícius de Moraes y firmada por Antônio Carlos Jobim.

Garota es una melodía que nació de una leyenda tejida por bohemios y cuya turbulencia carnal la ha vuelto verdadera: una buena tarde degustaban los poetas la brisa revuelta con cerveza, ambos brebajes envasados, cuando vieron pasar una aparición. En fracciones de segundo el mundo les empezó a correr frente a sus ojos en cámara



Giuseppe Verdi



Benjamin Britten

lenta, inexorable, cadenciosa. El sonido de los muslos de esa aparición entre la bruma que formaba tanto sol quedó atrapado en un latir de orquesta, el inicio de una pieza musical que el mundo conoce con el nombre de *Garota* y apellido tomado de la playa donde ocurrió visión tan alelante.

Garota es esa misma epifanía contada derridanamente como una deconstrucción a la manera del maestro Akira Kurosawa: estaba Rashomon sentado con otros poetas a la vera de la playa cuando el mar tomó forma de camino: una sirena acababa de dejar su sitio en un cuadro de Botticelli, *El nacimiento de Venus*, e hizo cimbrar vibrante su dorada cabellera frente a los ojos atónitos de los guerreros floridos, samuráis verde amarela sentados a la vera de ese ras de marea. Había nacido Venus y pasó caminando enfrente de ellos, moviendo el Hades y el Olimpo al mismo tiempo con cantilación de hamaca y el flotar de su cabellera depositaba, al caminar sedosamente la doncella, un aroma hipnótico en los tabiques nasales de los mortales expectantes mientras su pelo de trigo tornábase negrísimo y el fulgor dorado de su pubis volvíase infinitesimales nudos oscuros que poblaban el universo entero, volcada su epidermis vuelta cosmos: oscuro sobre oscuro.

Garota es el sax tenor que Charlie Parker dejó olvidado bajo un asiento de un vagón en el metro de París y que apareció dentro de una botella y en forma de mujer en una playa de Bahía.

Es una muchacha de cabellos de lino que dibujó sobre una partitura en Montmartre Debussy pero que se volvió mulata y se fue a vivir al Amazonas.

Es el par de perlas negras que recogieron los cantores en una ópera, *Los pescadores de perlas*, de Bizet, y que quedaron prendidas, mínimas, hirsutas, soberanas, coronando los pechos de amazona que va atravesando la tarde y cuyos pies diminutos que va dejando hundidos en la arena —sendero que incita al minotauro— huelen a jazmín con vino escanciado entre sus dedos.

Garota es ese zumbido que se mueve haciendo un hueco en el aire a su izquierda y luego a su derecha por encima del ambulante nivel de sus caderas, y a esa altura flotan sonidos transparentes —la trompeta de Miles Davis con sordina— en volutas temblorosas, que es en lo que se han convertido sus nalgas luego de pasar enfrente de un grupo de poetas que liban mientras la tarde tiende sus dedos color de rosa sobre el manto plúmbago de la marea que se retira a su aposento.

Garota no es el nombre de una canción que tiene apellido de playa brasileña. No es tampoco el Santo Grial desparramado sobre el pergamino añejo hallado entre una roca y una ola y donde está garabateado un relato laico de cuaresma.

Garota es chava, soberanía, belleza, muchacha en portugués; mejor: en brasileño.

Garota es la más profunda piel de los sonidos, encarnados por gracia divina en aquello que lubrica los pliegues más profundos del corazón y de todos los demás sentidos, porque el poeta Vinícius de Moraes convirtió al corazón en un sentido y así le dio sentido, luego de mirar pasar a una muchacha frente a su ensueño de una tarde de Ipanema.

Garota es un poema que los mortales conocemos como música gracias al compadrazgo de Vinícius de Moraes con Antônio Carlos Jobim.

Garota es el saludo predilecto de Vinícius de Moraes que se escucha en sus discos: al terminar de cantar y tocar con su guitarra varias estrofas de sus poemas, hace una pausa, dice otro poema y grita así, en llamado y respuesta:

¡*Saravá!* **U**

La página viva

La vertiginosa montaña paterna

José de la Colina

El niño empezó a treparse por el corpachón de su padre, que estaba amodorrado en la butaca en medio del gran patio. Al sentirlo, el padre, sin abrir los ojos y sotorriéndose, se puso todo duro para ofrecer al juego del hijo una solidez de montaña. Y el niño lo fue escalando: se apoyaba en las estribaciones de las piernas, en el talud del pecho, en los brazos, en los hombros, inmóviles como rocas. Cuando llegó a la cima nevada de la cabeza, el niño no vio a nadie.

—¡Papá, papá! —llamó a punto de llorar.

Un viento frío soplaba allá en lo alto y el niño, hundido en la nieve, quería caminar y no podía.

—¡Papá, papá!

El niño se echó a llorar, solo sobre el desolado pico de la montaña.

Enrique Anderson Imbert,
El gato de Cheshire (cuentos)

Profesor académico, ensayista, crítico literario en periódicos y revistas y (hasta donde sé) autor de una cincuentena de libros, el argentino Enrique Anderson Imbert (Córdoba, Argentina, 12 de febrero de 1910-Buenos Aires, 6 de diciembre de 2000), es un hoy casi olvidado precursor del moderno género narrativo, el del cuento brevísimo o la *short-short story*, que diversos críticos y antólogos de habla española (entre ellos los acuciosos y perspicaces Javier Perucho, Lauro Zavala y Fernando Valls) formalmente llaman minicuentos o microcuentos o minificciones.

Acerca de tal género, frecuentemente considerado por los eruditos como menor y “curioso”, como un tipo de divertimen-

to intrascendente que se les ocurre a los autores serios cuando quieren aliviar el aburrimiento de las horas dedicadas a trabajos supuestamente más importantes, el extraordinario minificcionador Jacques Sternberg escribió en el prólogo a sus doscientos setenta *Contes glacés* (Ediciones Marabout, Bélgica, 1975):

“Escribir una novela de más de doscientas cincuenta páginas es trabajo fácil para cualquier escritor más o menos talentoso. Puede hacerse en veinticinco días a razón de diez páginas diarias, lo cual no es excesivo para un novelista capaz de teclear a la velocidad de una mecanógrafa medianamente eficaz. Pero escribir doscientos setenta cuentos, generalmente breves, es muy otra historia. Ya no es asunto de la cadencia de la tarea, sino de inspiración, pues exige doscientas setenta ideas, que no fácilmente se hallan en un año o en cien”.

Bajo los títulos *El mentir de las estrellas*, *Las pruebas del caos*, *El grimorio*, *El gato de Cheshire*, *La locura juega al ajedrez*, *La botella de Klein*, *El anillo de Mozart*, *Cuentos en miniatura*, etcétera, Anderson Imbert recopiló innumerables minificciones que como *noctuelles* (según llaman los franceses a ciertas efímeras mariposas nocturnas) revolotean sobre sus dizque más serias tareas académicas o periodísticas y sus libros de análisis literario y alrededores. Entre esos cuentos hay muchos que, como este de “La montaña”, deben su magia a la sabia progresión de actos y detalles físicos hacia la sugerencia del vértigo. Rara vez se habrá evocado con tal sobria y precisa narratividad el mito de la figura del Padre a la vez particular y universal y tan mortal como inmorible en el Hijo. Quizá la anécdota originadora del cuento interese a los psicólogos y a otros acuciosos buscadores de significados, símbolos y “temáticas”, pero acaso lo que fascina en esta breve pieza de ficción es su final en abismo y vértigo. Bastan unas sencillas líneas sólo enunciativas para que sintamos el viento frío que ulula en el pico de la montaña y la soledad del huérfano que seremos o somos todos.

Aunque no suele ser considerado en ninguno de los prestigiados libros antológicos, por ejemplo: la *Antología de la literatura fantástica* y los *Cuentos breves y extraordinarios*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (que incautamente afirman en el prólogo del segundo: “Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal”), Enrique Anderson Imbert debe ser reivindicado como un gran maestro de la minificción y un autor de páginas vivas. **U**



Enrique Anderson Imbert

El genio de Pamuk

Edgar Esquivel

“Mi deseo secreto siempre ha sido ser un artista libre. Mi estilo al escribir y mi modo de composición requieren un inmenso espíritu infantil. Y la responsabilidad de la escritura para mí se limita en el fondo a un juego demoníaco y mágico con las reglas del mundo”.

Confesiones aparte, resulta más interesante esta otra del mismo Orhan Pamuk: “Creo que he contado lo mismo en todas mis novelas”.

Supongo que si alguien tiene arraigo en vastedades como Turquía o urbes como Estambul podemos consentir, comprender, el hecho de que se diga (escriba) *lo mismo* en cualquier circunstancia o trayectoria. Me parece que más que un despropósito, hay un acto cínico que se valida a través de un encantamiento que altera la percepción de lo ineludible: ¿qué otros asuntos se pueden narrar que no sean los que competen exclusivamente a la vida corriente de los hombres y su proceder, sin descontar el desafío que supone batirse con la existencia mediante la invención y la mentira? Ahí están esos ámbitos que, como la historia, ciudad y tierra de Pamuk (elementos contradictorios, sugerentes), deleitan a los rapsodas y escribas de nuestro tiempo para rehacer literatura, una y otra vez, con los lamentos que desde siempre han moldeado civilizaciones.

Vida y genio del autor de *El castillo blanco* se traducen entonces en una fórmula que es todo excepto originalidad, pero permite descifrar algunos signos del conjunto de sus tramas: obstinación y figuración, donde origen, paisaje, pertenencia e imaginación son al tiempo una y la misma palabra. O si se prefiere alguna escena más compleja tenemos que nuestra proximidad con la realidad deambula en el ensayo escrito de lo cotidiano, además de en ficciones cuya

naturaleza alberga dos formas de asimilar y exponer las condiciones para habitar el mundo: candor y descripción desapasionada. Rumiamos los hechos simulando que palpamos soluciones, aunque el hombre, aduce A. Herzen, carezca habitualmente de ellas.

La reciente publicación de *El novelista ingenuo y el sentimental* no es por tanto la gran teoría de Orhan Pamuk para la composición literaria, sino un ejercicio de introspección que busca dilucidar sus viajes literarios a través de una multiplicidad de pasajes de textos clásicos donde el santo y seña es la distinción que hiciera Friedrich Schiller entre los autores reflexivos y los que son ingenuos. Los novelistas gustan del juego a dos manos: gozan o sufren sus momentos de creación, pueden ser meticulosos en la construcción y el resultado de sus narraciones, pero al final los buenos trabajos conservan un punto de equilibrio entre lo emotivo y lo procesal (un centro), ponderando no *una verdad* sino las sutilezas y otros efectos personales (racionales o no) que guían la elaboración de historias. Pero es además el sino de los tiempos: las categorías con las que pretendemos explicarnos los hechos ya no corresponden, una vez más, con lo que nunca ha podido ser de otra forma: la imaginación nace de lo monótono, el margen de lo auténtico es estrecho y de acceso restringido.

Es cierto que la compostura de tipos ideales permite ordenar un tanto la dispersión de ideas y actos, pero no es menos vez que los absolutos llegan a ser también abstracciones de la estupidez humana. Los ensayos de Pamuk tratan de ver los opuestos de una misma realidad que ocurre en dos etapas: entre el narrador y su obra, primero, y después entre lectura y lector. “Ser



un novelista es el arte de ser ingenuo y reflexivo al mismo tiempo”.

A Jünger le intrigaba que las paralelas se cortaran en el infinito: “voy por dos carriles, a veces por las curvas de mi sueño febril, a veces por la realidad”. Y si lo primero triunfa tenemos una obra de arte. ¿Qué nos queda si fuera lo contrario, lo real por encima del sueño? No hay forma de no seguir admirados por la cuna del *canon occidental* o de zanjar dilemas como el de la lámpara maravillosa de Aladino: vérnoslas en serio con los poderes y sus peligros.

Hazaña es no pedir un deseo que sí podría conceder el genio aquel —*djinn*— según nos plazca. Sin duda, Orhan Pamuk lo ha invocado cuando reitera que un relato con profusas extensiones emotivas y sensoriales posee la estructura que le garantizaría ser un modelo de escritura y, eventualmente, una novela de época si cumple los dictados de un artista libre. Ésa es la regla de oro cuya pregunta inamovible es: ¿de verdad lo que leemos sucede? Quizás, en la medida en que estamos dispuestos a ofrecer una lámpara nueva a cambio de una lámpara vieja, trueque “demoníaco y mágico” que abre *la puerta de las ambigüedades* del museo de la inocencia.

No es una maravilla que la lámpara de Aladino haga maravillas —pensó René Khawam—, ya que un hombre ha merecido su destino: sus propias aventuras lo convierten en un iniciado. **U**

Río subterráneo

Destino incierto

Claudia Guillén

La narrativa mexicana contemporánea ha puesto su acento temático sobre diversos puntos: gracias a ello los lectores transitamos a través de voces y estructuras que se distinguen por sus diferencias. Es decir, si bien todos son autores que se valen de un mismo género para escribir sus relatos, también es cierto que cada uno tiene una voz que enuncia lo que sus obsesiones temáticas les exigen: a partir de su contexto, de sus lecturas, de la generación en la que nacieron o del conjunto de estas premisas.

Las nuevas voces van surgiendo y apuntalan lo dicho líneas arriba. Me refiero a los escritores nacidos en la década de los ochenta. Si bien, todavía, no existe una muestra representativa de sus publicaciones, es importante ir registrando lo que están escribiendo nuestros jóvenes autores.

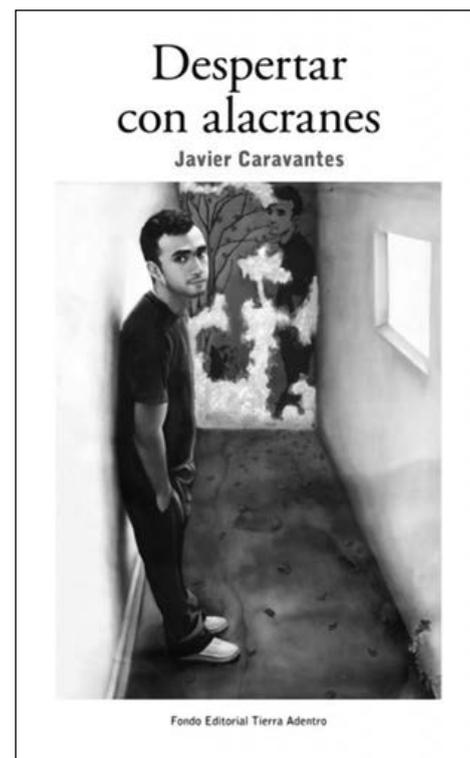
Despertar con alacranes, editado por el Fondo Editorial Tierra Adentro, es el primer libro de cuentos de Javier Caravantes (Puebla, 1985), quien, a través de sus relatos, nos muestra las circunstancias de sus personajes que están en ese difícil proceso de metamorfosis para entrar en la primera etapa de la edad adulta. De esta forma, Javier Caravantes toma como eje temático los conflictos de sus protagonistas y desarrolla cómo estos conflictos suelen ser tan grandes que consiguen difuminarse, casi de forma espontánea. Así, pues, con cada relato el lector se adentra en una época juvenil, donde la frustración está a la vuelta de la esquina porque las acciones de los personajes se dibujan como esos primeros intentos por entrar a una siguiente etapa que todavía no les corresponde.

Este volumen abre con “San Cristóbal”, relato que integra como escenario el sur de nuestro país y el paso tortuoso de una familia hondureña que decide tomar esta

ruta para dirigirse con nuestros vecinos del norte. En “No supimos buscar”, dos muchachos asisten a un retiro espiritual con la esperanza de tener un romance sin imaginar que se darán un encontronazo con su propia vida. En “Las armas”, el narrador recuerda un encuentro, por demás violento, en donde un hombre pierde la vida a manos de su pandilla, lo que lo motiva a cambiarse de su escuela en Atlixco a una en Puebla. Llega con una nueva actitud a la capital del estado; sin embargo, no logra su cometido pues en donde estudia, también, es una escuela para los rechazados. En “Un lugar propio”, el protagonista no tiene una buena computadora y de ahí se derivan sus problemas.

Son doce los cuentos que integran *Despertar con alacranes* y el hilo conductor de éstos es, sin duda, el desengaño que habita en sus personajes como una suerte de segunda piel. Por ejemplo, en “La oportunidad”, quizá mi preferido de este volumen, Caravantes integra varios conflictos unidos por uno mismo: la falta de dinero en casa. A través de la historia de una familia en donde el padre está desempleado y busca afanosamente un empleo que los saque de esa situación. La madre de Santiago piensa que lograrán tener un sustento si consigue que su hijo haga comerciales. Aunque Santiago lo único que quiere es jugar fútbol con sus amigos en la calle, la cita para el *casting* se lo impide. Sin embargo, el niño toma una decisión drástica que repercutirá en la economía de toda la familia.

Todos los relatos cuentan con finales abiertos, tal vez con la intención de dotar a los personajes de esa ambigüedad que los lleva a cambiar de opinión de un momento a otro. La prosa fluye sin problema y el punto de vista de sus protagonistas es un acier-



to más de este libro. Estas historias se internan en las preocupaciones de los jóvenes, que van desde lograr buenas calificaciones, sin importar el costo. O ligarse a una chica, sin importar el espacio. O ver cómo mueren los padres y continuar adelante. O los noviazgos que se pierden, aunque luego renazcan. O la familia desintegrada, como una forma natural de vida.

La soledad, el fastidio y la frustración son temas recurrentes en cada una de las historias. Temas vigentes en estos días, en donde las nuevas tecnologías han transplantado todo un entorno social y emocional para quienes nacieron en este hábitat. Por ello la importancia de *Despertar con alacranes* pues, si bien es un ejercicio de ficción, a través de él Caravantes da voz a ese “vacío” que permea a los jóvenes en la actualidad y muestra cómo este “vacío” repercute en sus acciones más inmediatas para forjar un destino incierto. **U**

Javier Caravantes, *Despertar con alacranes*. Conaculta, México, 2012. 97pp. Fondo Editorial Tierra Adentro.

Ensayos sobre Daniel Sada

Heliogábalo lingüístico

Guillermo Vega Zaragoza

El prestigio literario de la obra de Daniel Sada (1953-2011) no apareció de manera súbita, sino que se fue construyendo pacientemente con el paso de los años, conforme aparecían libros como *Albedrío* (1989), *Una de dos* (1994) y, sobre todo, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), además de *Luces artificiales* (2002), *Ritmo Delta* (2005), *Casi nunca* (2008), *Ese modo que colma* (2010) y *A la vista* (2011), con los cuales los lectores y la crítica se fueron enterando de la presencia de una voz sólida y singular en las letras mexicanas. Lamentablemente, debido a su fatal enfermedad, Sada ya no pudo gozar los frutos recientes de esa reputación ganada a pulso. Su última novela, *El lenguaje del juego*, apareció unos días después de su deceso, al igual que *La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada*, en el que nueve jóvenes escritores asedian la obra del mexicalense y le rinden tributo a través de un puñado de bien sustentados escritos críticos.

El volumen abre con el texto introductorio de Héctor Iván González (1980) —quien además es compilador del libro—, titulado “El heliogábalo lingüístico”, donde sin ambages sitúa la vida y la obra de Sada, a quien define como un satírico cuyo rasgo característico fue la búsqueda y la concreción de sus propia voz, su íntima sintaxis y la introducción de un “paisaje interior”, es decir, “la capacidad de plasmar en la literatura un toque personal donde no haya necesidad de adoptar temas o posturas ajenas derivadas de un vacío artístico, u originadas por la despersonalización”.

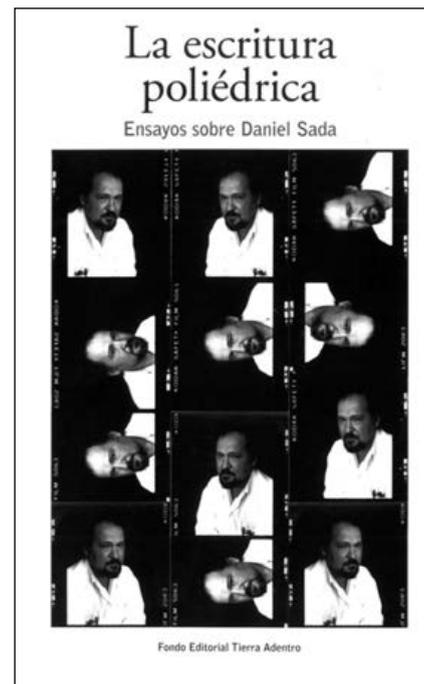
Para González, “Sada se caracterizó por la negativa a acomodarse en un tema determinado como consecuencia de la falta de imaginación, la imposición del mercado editorial o la ausencia de vivencias personales;

siempre se rehusó a ser un intelectual cuya experiencia solamente surgiese de la cultura libresca”, y afirma, contundente: “Sólo en pocas ocasiones en la literatura mexicana hay una correspondencia tan estrecha entre vida y obra”.

Los textos están divididos en dos secciones: “El paisaje interior” y “La amplitud del lenguaje”. En la primera, Ana Sabau (1984), Alfonso Nava (1981), Nicolás Cabral (1975) y Antonio Ramos Revillas (1977) abordan desde diversas perspectivas los rasgos de ese “toque personal” de la obra de Sada: el desierto como fondo y presencia, los personajes errantes y desencantados, el humor paródico, su implacable autocritica. Escribe Nava: “Sada es evidentemente un esteta, pero su música y la belleza de tales desplazamientos es meramente colateral. Su verdadero procedimiento es ético: una idea de conducta y de temperatura que se expresa como trasunto de las palabras”.

En la segunda porción, Antonio Nájera Irigoyen (1989), Alfredo Lèal (1985), Luis Jorge Boone (1977) y Luis Felipe Pérez Sánchez (1982) se adentran en la prosa de Sada, en busca de desentrañar los vericuetos de su terso e inconfundible barroquismo verbal, que lo puso en el mismo pedestal que otros autores pantagruélicos como José Lezama Lima o Fernando del Paso. “El estilo de Sada no es ni el decimonónico ni el de la amanerada cotidianidad, tan recientemente ensayada en el siglo xx. Es su *violencia*: nada más y nada menos”, señala Nájera Irigoyen.

Entre sus muchas aportaciones, Sada quiso devolverle a la prosa moderna el rigor y la musicalidad de la poesía clásica. Por eso resulta de especial recomendación la lectura del ensayo de Luis Jorge Boone —poeta y narrador él mismo, como Sada—, donde



analiza a conciencia esta apuesta del autor de *El amor es cobrizo* (2005), para lograr “este cambio en la disposición de la página, desbordar el verso a la caja de la prosa”, para “acoplar la narración a los requerimientos de la versificación: máxima expresividad en el corto aliento, desechar el adorno y ponderar la sustentación, periodos que se encadenan en un ritmo mayor para evitar el sonsonete y encabalgarse hasta formar frases”.

La obra de Daniel Sada aún espera mucha atención por parte de la crítica literaria, para desmenuzarla y destriparla, explorar sus posibilidades, aprender de sus audacias y atrevimientos, para tratar de arrancarle —sabemos que infructuosamente— sus secretos. Este libro es un buen comienzo, fresco y amoroso, escrito desde la admiración, la amistad y el agradecimiento. Pocos coetáneos suyos pueden presumir de haber logrado tal unanimidad en escritores de generaciones posteriores. En un medio como el mexicano, infestado por la soberbia, la envidia, el ninguneo y el parricidio, no es cosa menor. **U**

Varios autores (introducción y compilación: Héctor Iván González), *La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada*, Conaculta, México, 2012, 147 pp. Fondo Editorial Tierra Adentro.

Carlos Reygadas y lo siniestro

Leda Rendón

El cineasta mexicano Carlos Reygadas ha explorado lo más abyecto y sublime del hombre y su entorno en sus hasta ahora cuatro filmes: *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2008) y *Post Tenebras Lux* (2012). La predilección por trabajar con actores sin experiencia le ha hecho ganar en fuerza narrativa porque de ellos sólo le interesa “fotografiar su energía”. Heredero de Robert Bresson, Reygadas se inclina por las sensaciones más que por la creación de personajes. Sus héroes parecen árboles mecidiéndose al compás del viento, que, sin darse cuenta, están relacionados con todo; son seres rotos, sin estructuras que los contengan. Lo siniestro está presente en cada diálogo, mirada, sonido y fotografía del paisaje. Las cintas le proponen al espectador el desnudamiento absoluto del yo. La suya es una cinematografía trágica y apocalíptica: la muerte de sus héroes es el presagio del fin del mundo conocido.

En la filmografía del cineasta multipremiado en Cannes los elementos fantásticos aparecen de forma natural como en la tradición del realismo mágico latinoamericano. En su narrativa los sueños forman parte de la cotidianidad; el tiempo y el espacio se mezclan para intentar develar los abismos insondables del alma. En *Japón* una mujer hermosa besa en la boca a una anciana. En *Batalla en el cielo* una prostituta fresa le hace sexo oral a su chofer. En *Luz silenciosa* la amante le regresa la vida a la esposa con un beso y en *Post Tenebras Lux* un hombre se arranca la cabeza y el demonio aparece en forma de dibujo animado. Estos guiños le dicen cosas diferentes a cada persona. Es como si el cuerpo del cineasta “estuviera conectado a una máquina” que tradujera la infinidad de matices y contradicciones que lo habitan.

Reygadas tiene un romance con lo cotidiano y fotografía la perversión y la violencia a través de largos planos-secuencia y música clásica como pocos. La luz es su búsqueda esencial. Los sonidos de los animales, los árboles con el viento, el caminar y la respiración construyen un espacio íntimo que redundando en una melancolía contagiosa. El pecado es un néctar que disfruta como un creador sádico. Él es dios al construir y modelar los universos de sus cuatro películas a partir del Yo. A diferencia de, por ejemplo, Philip K. Dick, Reygadas no busca a ningún ser supremo porque sabe que en el alma humana reside el infierno y el paraíso. Quizá, como los judeocristianos, piensa que sólo después del sufrimiento llega la paz.

Creer significa desarrollar patologías y Carlos Reygadas lo sabe muy bien, por eso en sus historias no existe la cura sólo la expiación. En su discurso hay una idealización de la infancia: momento de pureza y conexión con el cosmos. Monet, Hopper, Modigliani, Vermeer se ven todo el tiempo en su fotografía preciosista. Sus películas son un sueño perverso de culpa y muerte. Explora lo humano junto con grandes maestros del cine: Tarkovsky, Skolimowski, Buñuel o Ingmar Bergman. Para él la naturaleza es el origen del mal. Sorprende su relación con la servidumbre y los animales. Maneja el discurso del doble de forma virtuosa. Sus cintas son habitáculo de deseos inconexos que nos regalan hermosos momentos de pesadilla. La manera de armar el discurso es absolutamente moderna: mezcla de citas del arte en general, además de deseos y obsesiones. Reygadas superpone diversas realidades para construir universos evanescentes. Por eso en su poesía visual el azar juega un lugar preponderante. Así na-

rra las estructuras internas de la conciencia: “habla del presente, el pasado, hace planes a futuro y sueña”; todo en un mismo plano.

Ver las piezas de Reygadas es comprender la lógica del pensamiento y la emoción en su estado puro. En sus cuatro filmes destacan los rompimientos al estilo Bertolt Brecht que hacen que el espectador se pregunte: ¿qué de todo lo que estoy viendo es mi realidad y qué no? Con una técnica surrealista casi de escritura automática logra penetrar el mundo oscuro y cruel que nos rodea. Reygadas es una especie de Marcel Duchamp que elabora a partir de lo ya existente —*objet trouvé*— historias que tienen cierta correspondencia con la lógica narrativa convencional y que terminan de construirse sólo por la partitura emotiva del otro: el espectador. Todo esto sumado a una excelente fotografía, banda sonora y *casting* dan como resultado desconcierto y desasosiego.

Nuestro país —marcado por la diferencia entre clases sociales, la violencia y la ignorancia— permite una confusión natural que Reygadas utiliza como prótesis para traducir su mundo interior. Por eso se entiende cuando habla de sus películas como absolutamente realistas: son su verdad profunda, por tanto, realidad objetiva. Lo cierto es que al pasar por el lente de una cámara se vuelve atisbo de paraísos artificiales. El suyo es un cine de reflexión filosófica y, quizá sin proponérselo, pleno de significados incompletos. Reygadas parece decir: si lo siento debe existir; si existe puedo representarlo y reflexionar sobre ello. **U**

Serendipia, el accidente feliz

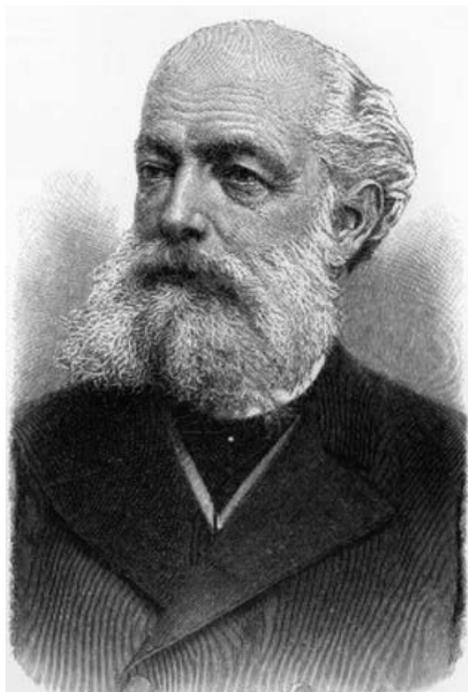
José Gordon

El accidente feliz ocurrió en un sueño. El químico alemán Friedrich August Kekulé dormitaba cerca del fuego de una chimenea. El científico tuvo la visión de un uróboro, una serpiente mítica que se muerde la cola. Kekulé veía átomos que comenzaban a brincar ante su mirada en duermevela. Describe así lo que le pasó:

“Mi ojo mental, entrenado por las repetidas visiones de este tipo, ahora podía distinguir estructuras más grandes; largas filas se entrelazaban y mezclaban en un movimiento como de serpientes. ¡Pero miral! ¿Qué fue eso? Una de las serpientes había mordido su propia cola, y la forma giró burlescamente ante mis ojos. Como iluminado por un relámpago, me desperté”.

La imagen de la serpiente fue clave en la búsqueda de Kekulé en torno a la estructura molecular del benceno que tanto lo eludía. Se trataba de anillos hexagonales. Steven Johnson en el libro *¿De dónde vienen las buenas ideas? La historia natural de la innovación*, habla de este hallazgo: “Kekulé se dio cuenta de que la molécula de benceno era un anillo perfecto de carbono, con átomos de hidrógeno rodeando sus límites externos [...] La visión de Kekulé realmente constituyó un partearguas de proporciones épicas: la estructura de anillo de la molécula del benceno se volvió la base de una revolución en la química orgánica”.

La serendipia, el accidente feliz —en este caso dentro de un sueño—, había abierto nuevas vistas en el territorio de la ciencia cuando aún no existían instrumentos para visualizar esas estructuras. El razonamiento no siguió precisamente un camino ortodoxo; sin embargo, el físico Jorge Wagensberg defiende la imaginación impura: “Que las ideas vengan de donde sea, como sea. Muchos hallazgos científicos surgen así, de interrela-



Friedrich August Kekulé



Uróboro

ciones, de chispazos”. O de chiripazos. La serendipia se conecta ciertamente con lo que en México se conoce como chiripada. Sin embargo, lo importante es el reconocimiento de que ese chispazo es relevante en lo que estamos investigando.

Kekulé reconoce el valor del accidente feliz, pero lo matiza. En una conferencia de la Sociedad Química Alemana, en 1890, dice: “Si aprendiéramos a soñar, señores, entonces quizás encontraríamos la verdad. Pero debemos tener cuidado de no publicar

nuestros sueños antes de someterlos a prueba con la mente despierta”. Pasteur rondaría la misma idea: “En el campo de la investigación el azar no favorece más que a los espíritus preparados”.

Dado que la serendipia aparece en varios de los hallazgos científicos (en los rayos x, la penicilina o en el Viagra, por dar unos ejemplos), hay quienes buscan, en un plan con maña, formas de favorecer la aparición de lo inesperado. Esto es caricaturizado en la magnífica serie de comedia televisiva *The Big Bang Theory*. El personaje, un físico llamado Sheldon Cooper, está angustiado: intenta averiguar por qué los electrones se comportan como si no tuvieran masa al atravesar una lámina de grafeno. Busca métodos para convocar la serendipia. Les dice a sus amigos que cuando Albert Einstein elaboró su teoría de la relatividad especial, trabajaba en una modesta oficina de patentes. “¿Vas a hacer lo mismo?”, le preguntan. Sheldon responde: “No. Voy a encontrar un trabajo nimio similar, donde mi ganglio basal esté ocupado con actividades rutinarias friendo mi corteza prefrontal para trabajar tranquilamente, por detrás, en mi problema”.

La epifanía de Sheldon ocurre cuando trabaja de mesero. Le ocurre un accidente feliz. Se le caen los platos y lo ve todo claramente: “¡Dios mío! El patrón de interferencia en la fractura... el movimiento de la ola a través de la estructura molecular. Lo he estado mirando mal. No puedo considerar a los electrones como partículas. Se mueven por el grafeno como una ola. ¡Es una onda!”.

Si el momento del eureka ocurre de manera inesperada, hay quienes buscan a propósito la tina de la chiripa, la relajación que precede al hallazgo. **U**