

REVISTA DE LA
Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 116 | OCTUBRE 2013 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330

Álvaro Mutis, in memoriam
Adolfo Castañón
Ignacio Solares

Elena Poniatowska
Entrevista con Julio Cortázar

Juan Ramón de la Fuente
Guillermo Tovar de Teresa

**Bernardo Esquinca
y Vicente Quirarte**
Prólogo a Ciudad fantasma

José Pascual Buxó
Dignidad y destino de las
investigaciones bibliográficas

Jaime Labastida
Filosofía y libertad

Eduardo R. Huchim
Sobre Carlos Payán

Roger Bartra
Entrevista de Guadalupe Alonso

Francisco Hernández
Poema

Sara Sefchovich
Sobre Ruth Praver Jhabvala

**Mario Bellatin
Ramón Córdoba**
Narrativa

Reportaje gráfico
Cuántica de Sebastian

Textos

Salvador Gallardo Cabrera
Francisco Prieto
Paulina Rivero Weber



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

Roger Bartra
Rosa Beltrán
Carlos Fuentes †
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute
Ruy Pérez Tamayo

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 116 | OCTUBRE 2013

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Coordinación general: Carmen Uriarte y Francisco Noriega
Diseño gráfico: Rafael Olvera Albavera
Redacción: Edgar Esquivel, Rafael Luna
Corrección: Helena Díaz Page y Ricardo Muñoz
Relaciones públicas: Silvia Mora

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: EDAMSA Impresiones

Portada: Sebastian, *Cuántica VI (versión I)*, 2013, detalle

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón,
01030, México, D.F.

La responsabilidad de los artículos publicados en la **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO** recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto. Certificado de licitud de título núm. 2801 y certificado de licitud de contenido núm. 1797. La **REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO** es nombre registrado en la Dirección General de Derechos de Autor con el número de reserva 112-86.

EDITORIAL	3
ÁLVARO MUTIS. EL APRENDIZAJE DEL MORIR Adolfo Castañón	5
LA NOSTALGIA RELIGIOSA Ignacio Solares	8
JULIO CORTÁZAR. CHARLAS CON EL GRAN CRONOPIO Elena Poniatowska	11
GUILLERMO TOVAR DE TERESA. RECONSTRUCTOR DE LA MEMORIA Juan Ramón de la Fuente	19
POÉTICA DE LA CIUDAD FANTASMA Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte	22
LAS INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS EN MÉXICO. DIGNIDAD Y DESTINO José Pascual Buxó	28
ESCUELA DE LA LIBERTAD Jaime Labastida	33
CARLOS PAYÁN VELVER. EN LOS TIEMPOS DEL UNOMÁSUNO Eduardo R. Huchim	37
ENTRE PLATÓN Y LAOZI. SOBREVOLANDO ABISMOS Paulina Rivero Weber	44
ENTREVISTA CON ROGER BARTRA. LÍMITES DE LA LIBERTAD Guadalupe Alonso	48
SEBASTIAN. GEOMETRÍA DEL ESPACIO Y FORMA DEL TIEMPO Emely Baché	53
REPORTAJE GRÁFICO Sebastian	57
A PINA BAUSCH Francisco Hernández	65
LA POESÍA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ. UNA POTENCIA SOMBRÍA Armando González Torres	67
LA PRESENCIA INCÓGNITA Héctor Iván González	69
RUTH PRAWER JHABVALA. NUEVE VIDAS DE UNA EXTRANJERA Sara Sefchovich	73
A 200 AÑOS DE SÖREN KIERKEGAARD. LENGUAJE Y SIGNIFICADO Francisco Prieto	78
DE NERVO A GOROSTIZA. LAS MUTACIONES DEL AGUA Salvador Gallardo Cabrera	82
EL TRAJE QUE MÁS DETESTA Mario Bellatin	85
FRAGMENTO DE NOVELA. CADA PERRO TIENE SU DÍA Ramón Córdoba	89
RESEÑAS Y NOTAS	91
LA VERDAD SOBRE LA ESCRITURA DE NOVELAS Jorge Alberto Gudiño	92
LOS NUEVOS PACTOS DE LO REAL Rosa Beltrán	93
EN EL EXCÉLSIOR DE RODRIGO DE LLANO Vicente Leñero	95
PARA SEGUIR LEYENDO A ELIOT David Huerta	96
BREVE PRÓLOGO A DAUMIER I Hugo Hiriart	98
HONOR AL ABOGADO DE LA LITERATURA Christopher Domínguez Michael	99
KEITH JARRETT: EL ARTE DE LA TRANSFIGURACIÓN Pablo Espinosa	101
HISTORIA DE UN BESO COMO UN VUELO José de la Colina	104
ESPEJOS MUNDANOS Claudia Guillén	105
STYRON: A LA VUELTA DEL CAMINO Edgar Esquivel	106
ESTERILIDAD CREATIVA Leda Rendón	107
MATRIOSKA DE GILDA MANSO. LA MIRADA NIÑA Guillermo Vega Zaragoza	108
DE FANTOMAS A LOS SIMPSON José Gordon	109



Homenaje a
Federico Fellini

20 AÑOS SIN FELLINI

Centro Cultural Universitario
OCTUBRE 2013

Sala Carlos Monsiváis // 2 al 24
Sala José Revueltas // 30 y 31



unam
donde se construye el
futuro

VOICES of Mexico

Issue 95 Winter 2012-2013

Descubre México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales. La revista *Voices of Mexico*, editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología y relaciones internacionales.

Informes y suscripciones:
Tels. (011 5255) 5623 0308 y 5623 0281

Suscripción anual:
México: \$140 pesos
EU y Canadá: U.S. \$30 dls
Canadá: Can \$40 dls.
Otros países: U.S. \$55 dls.

Benjamin Serrano,
The Revolution in High Heels,
detail, ca. 1969, 110 x 160 cm
(oil on canvas).

voicesmx@unam.mx
www.revistascisan.unam.mx/Voices/

EL ARTE EN TUS MANOS

PRIVILEGIO PUMA:
estudiante+un invitado sin costo

¡Inscríbete! www.encontactocontigo.unam.mx

¡en contacto contigo!
Cultura UNAM

[encontactocontigoUNAM](https://www.facebook.com/encontactocontigoUNAM)

[@contigoUNAM](https://twitter.com/contigoUNAM)

unam
donde se construye el
futuro

El poeta y narrador colombiano Álvaro Mutis, una de las

voces fundamentales de la literatura hispanoamericana, falleció el 22 de septiembre pasado a los noventa años de edad. Como un homenaje a su inigualable obra —en la que destacan *Tribulaciones de Maqroll el Gaviero* y *La muerte del estratega*—, ofrecemos a nuestros lectores una entrevista realizada por Ignacio Solares y un texto de Adolfo Castañón, leído en la semana de homenaje al autor.

Julio Cortázar reaparece en nuestra revista esta vez merced a la pluma de Elena Poniatowska que nos revela al escritor, aún nuestro contemporáneo, al cronopio que confiesa algunos secretos de su persona. Juan Ramón de la Fuente por su parte nos ofrece un retrato escrito del gran historiador Guillermo Tovar de Teresa.

La aparición del segundo volumen de *Ciudad fantasma*, una antología del cuento fantástico de la Ciudad de México, compilada por Vicente Quirarte y Bernardo Esquinca, y de la que ofrecemos el prólogo, completa una obra destinada a establecer un canon de este género cuya permanencia es innegable para la narrativa mexicana.

En nuestra era digital la custodia, el estudio y la protección del libro se han convertido en una necesidad radical. José Pascual Buxó reflexiona acerca de la importancia de las investigaciones bibliográficas.

Eduardo R. Huchim rememora uno de los momentos heroicos del periodismo en México con la creación del *unomásuno* a través de la figura seductora de Carlos Payán.

La arquitectura cerebral, las conexiones entre las redes neuronales y las redes culturales son algunos de los temas centrales en las investigaciones más recientes de Roger Bartra, cuyos libros *Antropología del cerebro* y *Cerebro y libertad* constituyen un hito en la reflexión sobre las relaciones entre la libertad y el libre albedrío, y su contraparte, el determinismo.

Nuestro reportaje gráfico está dedicado al gran artista chihuahuense Sebastian y va precedido de un estudio de Emely Baché.

Francisco Hernández es una de las figuras centrales de la poesía mexicana actual. Ahora nos regala una composición sobre la espléndida bailarina alemana Pina Bausch, seguida de dos ensayos de Armando González Torres y Héctor Iván González sobre el gran poeta veracruzano.

Sara Sefchovich escribe sobre el libro *Mis nueve vidas, capítulos de un pasado posible* de Ruth Praver Jhabvala, que aborda la hipótesis del pasado como ficción.

A doscientos años del nacimiento de Sören Kierkegaard, Francisco Prieto elucubra, a partir de la perspectiva melancólica del gran pensador danés, acerca de los tiempos que vivimos. Paulina Rivero Weber, en un ensayo muy original, establece los vasos comunicantes entre Platón y Laozi, los grandes filósofos de la antigüedad que pensaron acerca de la felicidad, el griego como algo que se da en momentos y el chino como un estado que hay que trascender para encontrar la plenitud.

Salvador Gallardo Cabrera establece un diálogo entre la poesía de Amado Nervo y la de José Gorostiza a través de los poemas “La hermana agua” y *Muerte sin fin*, donde el elemento acuático, nutriente reflexivo, es un asunto central.

En el ámbito de la narrativa ofrecemos a nuestros lectores una muestra del talento de Mario Bellatin y un adelanto de una novela de Ramón Córdoba.

**EL ARTE ES
MUY BONITO
PERO CUESTA
MUCHO
TRABAJO.**

Karl Valentin

Herder * Editorial - Librería

Tehuantepec 50, colonia Roma Sur
C.P. 06760, México, D.F.

Horario:

Lunes a viernes
de 9:00 a 18:00 h
Primer sábado de cada mes
de 10:00 a 18:00 h

Tels. (55) 55-23-01-05

(55) 56-69-23-87

ventas@herder.com.mx

www.herder.com.mx



@EditorialHerder



Editorial Herder México



XI

Conferencia Internacional
sobre Bibliotecas Universitarias

6 al 8 de noviembre de 2013
Museo de las Ciencias Teatro de UNIVERSUM

**Estado actual
y Tendencias**

Objetivo

- Conocer la situación actual de las bibliotecas universitarias, académicas y especializadas y el impacto de un entorno globalizado

Conferencias Magistrales

- Situación actual y el estado del arte de las bibliotecas universitarias
- Nuevas estrategias de las bibliotecas en una época de transición
- Tendencias en la relación o interacción entre los usuarios y los profesionales de la información

Temas

- La conceptualización del estado del arte de la biblioteca
- Organización y sistematización de la información
- Herramientas tecnológicas
- Conservación y preservación
- Necesidades y expectativas de los usuarios
- Formación y profesionalización del recurso humano

Informes: Tel. (55) 5622 3952 / 70 / 71,
correo electrónico: difusiondgb@yahoo.com.mx



VENIDAD NACIONAL
BIBLIOTECA DE
MEXICO

Dirección
General de
Bibliotecas



A LA VANGUARDIA DEL CONOCIMIENTO

Álvaro Mutis

El aprendizaje del morir

Adolfo Castañón

Al escritor colombiano Álvaro Mutis (1923-2013) le debemos una obra lírica que nació clásica y que hunde sus raíces tanto en el Siglo de Oro como en los grandes poetas de la primera mitad del siglo XX. Con sus títulos de ficción, como Ilona llega con la lluvia, se reveló como un narrador de aliento conradiano. Presentamos un ensayo de Adolfo Castañón y una entrevista que concediera Mutis a Ignacio Solares en 1974.

La partida de Álvaro Mutis de esta doliente tierra alta se dio en un momento en el cual México y Bogotá se parecían mucho —según él mismo me dijo la lluviosa tarde del 9 de septiembre en que lo fui a visitar con su esposa Carmen para llevarle noticias frescas del Homenaje que se le había tributado en una Colombia que parecía tan flagelada como este Altiplano por la meteorología física tanto como social... Con la partida de Álvaro Mutis viene la marea alta, el ras de marea, la marea que viene de regreso. Su obra poderosa y relampagueante hecha de palabras vividas en la experiencia y en el sueño como la de su hermano de humor Gabriel García Márquez, es para nosotros, de nuevo, como una boya que deslinda las corrientes en el mar de la historia y nos señala la tierra firme. Brisa de laurel para el Poeta Laureado.

Reseña de los hospitales de Ultramar consta de catorce textos de variable extensión. Es una sucesión o teoría de poe-

mas en prosa, letanías, fragmentos, versos de arte mayor, exvotos, viñetas, estampas, cuadros, parábolas e imágenes, cartas y comentarios trazados en torno a una arquitectura imaginaria como en una tapicería. El libro fue publicado originalmente en las prensas de la editorial de la Universidad Veracruzana vecinada en Xalapa —una ciudad, por cierto, con atmósferas de región cafetalera—, y en una editorial que por entonces dirigía el escritor Sergio Galindo, por los mismos años en que publicaría *La hojarasca*, *Los funerales de la Mamá Grande* de Gabriel García Márquez, *Ese puerto existe* de Blanca Varela, *El sueño creador* de María Zambrano y *Magia de la risa* de Octavio Paz.

Álvaro Mutis había publicado en la revista *Mito* cuatro poemas del libro en 1955, a los treinta y tres años y veintiún años después de la muerte de su padre Santiago Mutis Dávila. Cuando da a la estampa *Reseña de los hospitales de Ultramar*, Mutis tiene treinta y siete, vive en México, y ya ha pasado por la experiencia que lo llevó a la cárcel de Lecumberri —una experiencia acaso



Álvaro Mutis

providencial, dictada por una misteriosa justicia poética—: podrían trazarse paralelos y correspondencias entre la experiencia carcelaria mexicana y los espacios de esa desolada arquitectura de los Hospitales de Ultramar que, por momentos, parecen inspirados en la inquietante arquitectura imaginaria de las cárceles de Giovanni Battista Piranesi.

El mundo de Mutis aparece aquí ya completo e integrado, de hecho ya anunciaba su profunda e inquebrantable unidad desde su primer libro *Los elementos del desastre* (1953), en el que aparece la “Oración de Maqroll” y con ella la mitología y el orbe imaginario que Mutis galvanizaría en *Reseña de los hospitales de Ultramar*.

El primer poema es un “Pregón”, un género que no le sería ajeno. Está enunciado con la entonación de un director de circo que invita al auditorio a contemplar el espectáculo de las diversas enfermedades y enfermos que ahí se alojan. Dato ineludible: para el narrador de Mutis, el sujeto elocuente que va creando y tomando posesión de su territorio a medida que lo enuncia y describe, el dolor es una representación, la enfermedad habitualmente secreta y sigilosa, un espectáculo cuyo heraldo es esa voz que invita el voyeurismo “de esta gran casa de los enfermos”. El lema central de este pabellón de catorce galerías se teje en un infatigable ir y venir, un ir y volver del dolor a su representación, del sufrimiento al espectáculo, de la imagen a la agonía, y de ésta a la clasificación. *Reseña de los hospitales de Ultramar* organiza

y brinda una clasificación de agonías y de posibilidades o actitudes del morir bajo la forma amable de un relato poético y legendario.

Una atmósfera castrense recorre con solemne paso marcial, compás médico y mirada de naturalista esos espacios desolados. La escenografía recuerda el castillo amurallado de *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati o el fuerte de *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq. Estos espacios huelen a *El castillo* de Franz Kafka, pero sobre todo huele a ese rancio aroma inconfundible de la piedra vieja y gastada, impregnada de orines y herrumbre, salitre y sargazo reseco como las rancias exudaciones que impregnan, por ejemplo, la iglesia de los negros de San Pedro Claver en Cartagena o las celdas y mazmorras de San Juan de Ulúa en Veracruz o los sótanos y guarniciones de El Castillo del Morro en Puerto Rico.

Los epígrafes del libro extraídos de antiguos libros de historia de la medicina como la *Historia de la medicina en las Indias orientales* de Van der Hoyster (1735) los *Comentarios médicos de las Indias* de Juan de Málaga (1726) o la *Historiae Institutionibus Beneficientiae* de Pietro Martinoli (1789) dan una clave: cabe leer la serie de los catorce poemas a la luz de una historia de la locura, por ejemplo, la de la *Historia de la locura* y *El nacimiento de la clínica* de Michel Foucault. Las enfermedades que están en juego o sobre la mesa del quirófano poético son sobre todo y ante todo enfermedades mentales que tienen una raíz y una huella social y política.

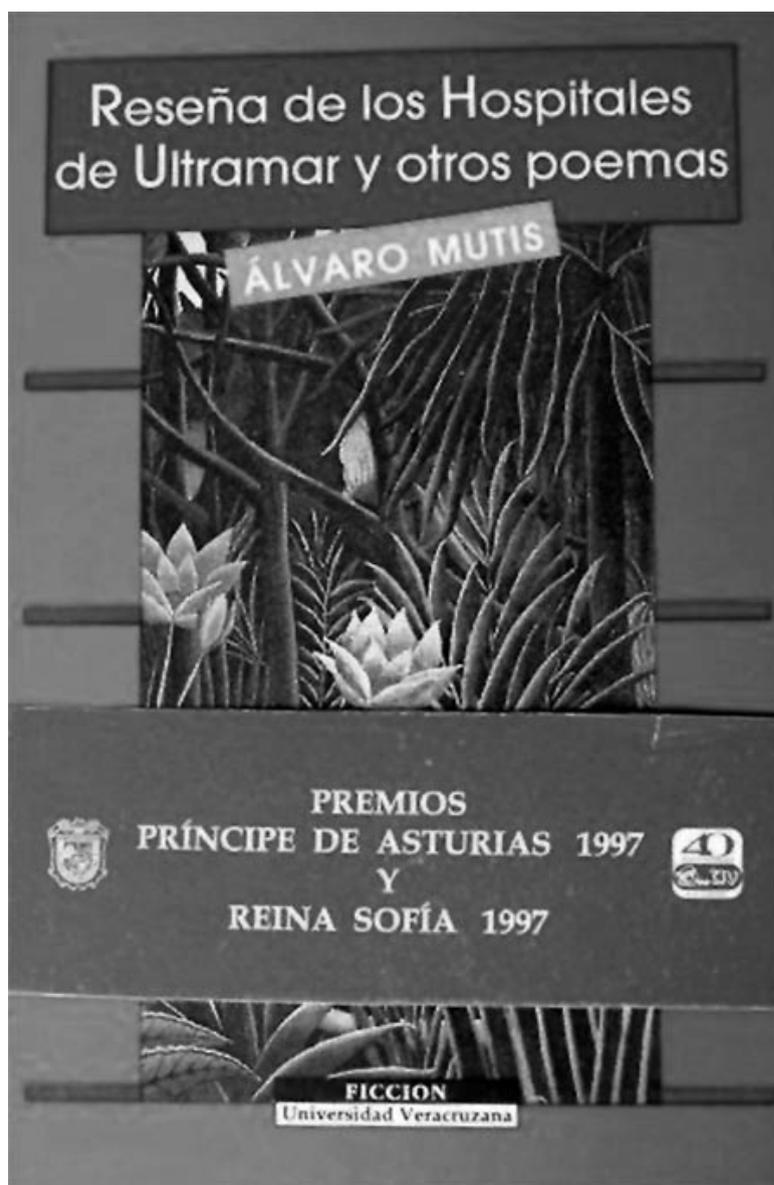
Esto lo confirmaría el hecho de que el único hospital cuyo nombre se da a conocer es el “Hospital de los soberbios”. ¿Quiénes son los soberbios? En un libro colectivo armado por el filósofo español José Gaos titulado *Filosofía y vocación* con las colaboraciones de sus alumnos Luis Villoro, Emilio Uranga, Ricardo Guerra y Alejandro Rossi, el maestro español recuerda que el rasgo psicológico dominante, el vicio si se quiere del filósofo es la soberbia que le dice al oído el secreto de su superioridad por el hecho de intentar medir el absoluto o medirse con él. Vamos haciendo la luz: ¿será que en el “Hospital de los soberbios” se alojan los filósofos y los intelectuales, aquellos que se creen superiores a los demás, los “listos”? Esta pista nos lleva a concluir que lo que se trata en el sentido médico, clínico y literario de la palabra en *Reseña de los hospitales de Ultramar* son esas enfermedades espirituales y mentales que corroen la espiritualidad y el corazón. El “Hospital de los soberbios” es un pabellón de los cancerosos ubicado en la selva tropical. La mirada del poeta, la mirada del poema, es la de un naturalista desinteresado dispuesto a distinguir en un tumor no sólo su virulencia sino su belleza y simetría. De las heridas lo que le interesa a Mutis, como diría Octavio Paz, es su forma, el dibujo que componen con su tatuaje tornasolado las llagas de los cuerpos dolientes. Esos dibujos componen un alfabeto. Con él, esmalta Álvaro Mutis sus retablos poéticos. Hay en Mutis mucho de filósofo griego tardío, mucha madera bizantina, alejandrina. La carga de un pagano que conoció el cristianismo y volvió al paganismo con la sabiduría que destila en su seno el ambiguo vino de la cristiandad. ¿No es como un soldado cristiano, discípulo y sobreviviente de Adriano o Constantino?

En algunos casos, como en el fragmento “El Hospital de la bahía”, el relato corre a cargo de uno de los inquilinos o internos del hospital. La reseña de los hospitales es una crónica y una escenografía: la narración progresa morosamente reconociendo el paisaje, es decir, con el tono del que vuelve a contar. Los paisajes reseñados ya han sido vistos antes por el narrador y parte de su técnica —de su saber hacer— estriba en ese simulacro del que vuelve a contar, reseña lo ya señalado. Pone en presente lo que ya pasó. El presente eterno del pasado imperfecto. Los hospitales alojan huéspedes, pacientes que están de paso y de viaje por el país de la enfermedad hacia la muerte, hacia el mar del morir.

Los hospitales pueden estar cerca de una bahía o a la orilla de un río, cerca de un aserradero; están o deben estar cerca del agua. Están en la orilla del tiempo, a la orilla de una historia en apariencia estancada, casi petrificada. Su dimensión parece situarse fuera del tiempo en un “Ultramar” fuera de la historia. No hay en apariencia acción: sólo las palabras que se filtran, la gotera del enunciado que se ofrece con una monotonía y te-

naz variación musical sobre los mismos motivos. Los hospitales de Ultramar pueden estar en cualquier sitio, en la selva o a orillas del mar. En realidad de lo que se curan sus pacientes ahí es de la falta de experiencia, de las heridas y llagas de una voluntad rota, deshecha. La reseña culmina con un canto mortuario, un lamento o treno titulado “Moirologhia”. El texto parecería un canto arcaico, una urdimbre de versículos entresacados de la epigrafía funeraria. Con este canto la *Reseña* revuela su verdadera condición de libro de los muertos en cuyas páginas el juego que se desarrolla es el aprendizaje del morir, una pedagogía que se cumple como una gimnasia cuyas reglas de correlación y simetría son ante todo estéticas y las rige la plumada de la majestad. *Reseña de los hospitales de Ultramar* puede considerarse por ello un monumento funerario.

Palabras leídas el 27 de agosto de 2013 en la Sala Germán Arciniegas de la Biblioteca Nacional con motivo de la semana organizada por la Universidad Nacional para conmemorar los noventa años de Álvaro Mutis y de la publicación de *Reseña de los hospitales de Ultramar* en la colección Viernes de Poesía, en la ciudad de Bogotá, Colombia.



La nostalgia religiosa

Ignacio Solares

Álvaro Mutis (1923-2013) —“poeta entre los verdaderos y grandes de nuestra lengua”, lo llamó Ramón Xirau— en años recientes había reunido su poesía de 1948 a 1970 en un pequeño volumen —Summa de Maqroll el Gaviero— de apenas 160 páginas. Al igual que para Huang Po, para Mutis “cada poema es un grave riesgo y una grave responsabilidad”. Cada poema lo contiene todo. La vastedad está lograda, precisamente, gracias a la rigurosa concentración. Cada poema es muchos poemas: ahí están, de alguna manera, todos los que el autor ha desechado para llegar a ese que por fin lo ha satisfecho plenamente. La intensidad surge, en cada verso, de esa depuración, de ese salvarse a pesar de que la actitud del autor era devastadora ante su propia obra.

En un libro de relatos —también publicado hace algunos años—, aparece La mansión de Araucaíma. Esa concentración de su poesía se traslada, deslumbrante, a la prosa. Esta novela corta da título al volumen —y que no dudáramos en calificar como una de las obras más logradas de la reciente literatura latinoamericana— es la historia de una vieja casona de la tierra caliente colombiana, en donde, otra vez, como en la poesía del autor, sucede todo (Todo). Su extensión —en el espacio, no en el tiempo— son 80 páginas: al terminar de leerla uno siente que pudo haber tenido 300 o 500 o quién sabe cuántas más. Sin embargo sólo tiene 80 y, por una misteriosa razón, eso es lo que la vuelve perfecta.

Pero si el exterior de su obra es perfecto como una figura geométrica de ángulos iguales, en el interior de ese mundo clausurado y autónomo, con leyes propias, impera la lógica de un sueño: en cualquier detalle aparentemente nimio puede estar la única clave: “Tal vez en esa cancioncilla se jugó el destino de todos. Quién iba a saberlo”. “En cada hoja que se mueve estaba previsto mi tránsito”. Porque, para el poeta, “La noche que respira / nuestro pausado aliento de vencidos / nos preserva y protege / para más altos destinos”. Y por eso “Cada poema nace de un ciego centinela / que grita al hondo hueco de la noche / el santo y seña de su desventura”.

Toda mi poesía es la evocación de un lugar, una hacienda de mis abuelos y de mi madre, en la tierra ca-

liente colombiana, en donde viví de niño. Creo que mi poesía surge de ahí, de ese deseo de volver perdurable, permanente, los momentos en que uno se ve a sí mismo por primera vez, en que se descubre a través del paisaje, de la atmósfera, del olor de la tierra, de la piel de las mujeres que lo rodean. De esos momentos, creo, van a nacer las fuerzas a las que habrá que acudir conforme vayamos madurando, que es decir conforme vayamos muriendo. Recuerdo que un día me comentaba García Márquez: “A mí, desde el momento en que dejé la casa de mis abuelos no me ha interesado nunca nada más”. Por eso pienso que la literatura —por lo menos la literatura que a mí me interesa— es como la magdalena de Proust. La infancia sería nuestra única y verdadera patria. El mismo Proust llama a esa vida, al recuerdo de esa vida, de esos momentos luminosos de la niñez, la vida, la verdadera vida, la vida verdaderamente vivida. Creo que no hay mejor manera de explicarlo. Aquel tiempo en que por única vez fuimos nosotros mismos, porque después la contaminación, la perturbación a que nos somete el medio, las circunstancias, es brutal.

Recientemente, regresé a ese lugar donde transcurrió mi infancia; experiencia que, por cierto, no es muy aconsejable para un poeta que se alimenta de sus recuerdos. La casa, los alrededores, la carretera, estaban totalmente destruidos. Pero me interné por los cafetales y me sucedió algo de veras perturbador: a los dos minutos de camino, nada había cambiado de como lo recordaba: las mismas flores, los mismos árboles. Hay ahí un río donde nos bañábamos mi hermano y yo colgándonos de una liana hasta el centro mismo de la corriente, sintiendo en el cuerpo toda la fuerza del agua. Pues ahí estaba la misma liana, colgando del mismo árbol, como si el tiempo se hubiera detenido, hubiera esperado mi regreso. La experiencia fue inquietante. Todo tenía la misma carga de misterio, de silencio, de aquellos años. Ahí estaba esa angustia de la adolescencia, ese pudor, esos deseos que nunca se vuelven a sentir con la misma

intensidad. Ahí estaban mis primeras lecturas desordenadas —la *Biblia*, Verne, Thomas Mann, novelas policíacas, biografías, Conrad, Melville... Ahí estaba todo, concentrado en el paisaje y en la temperatura. Lo extraño fue esto: que con esa visita, y no con la publicación de la *Summa de Maqroll*, se cerró un ciclo de mi poesía, y seguramente de mi vida. Mis trabajos actuales no son más la evocación de aquel sitio, sino la invención de un nuevo mundo.

Por supuesto, simplemente he cambiado de escenario: uno estaba afuera y el otro estaba en mi interior.

¿Por qué la brevedad de sus trabajos, por qué esa actitud devastadora ante la propia obra?

Pereza aparte —elemento fundamental en la obra de algunos escritores—, creo que, primero, por una rigurosa —quizás excesiva— autocrítica que me impide dejar pasar cualquier palabra que no refleje exactamente lo que quiero decir. Y luego, tal vez la razón fundamental, por un gran escepticismo. Escepticismo sobre la necesidad o posible función de la poesía. El destino de la palabra escrita, sobre todo en forma de poema, me parece terriblemente precario. Viéndolo así y exigiéndose un gran rigor en el trabajo, es difícil sentarse a escribir.

¿Cuál sería esa precaria función de la poesía?

Mutis mira hacia lo alto y aprieta los labios, como si con ese gesto mismo contestara: “ninguna, la poesía no tiene ninguna función”. Pero explica como haciendo una concesión a sus ideas:

Puede ser la comunicación entre muy pocas personas, generalmente amigas del poeta... y a las cuales les puede llegar esa carga que uno ha puesto en las palabras. Pero, de veras, no creo que tenga ninguna trascendencia escribir poesía, sobre todo en el mundo actual. La poesía, como la religión, nos refieren a nosotros mismos, a nuestra individualidad, ¿y quién quiere en el mundo actual que lo refieran a sí mismo? Nuestros sistemas sociales luchan las veinticuatro horas diarias para que vivamos siempre fuera de nosotros mismos, al grado de que podremos nacer, crecer, reproducirnos y morir sin habernos conocido. Por eso, qué sospechoso, qué delictivo y qué absurdo es —y será cada día más— escribir poesía. Seguramente el poeta es un espécimen que tiende a desaparecer.

En ese caso, ¿qué sucederá con la poesía?

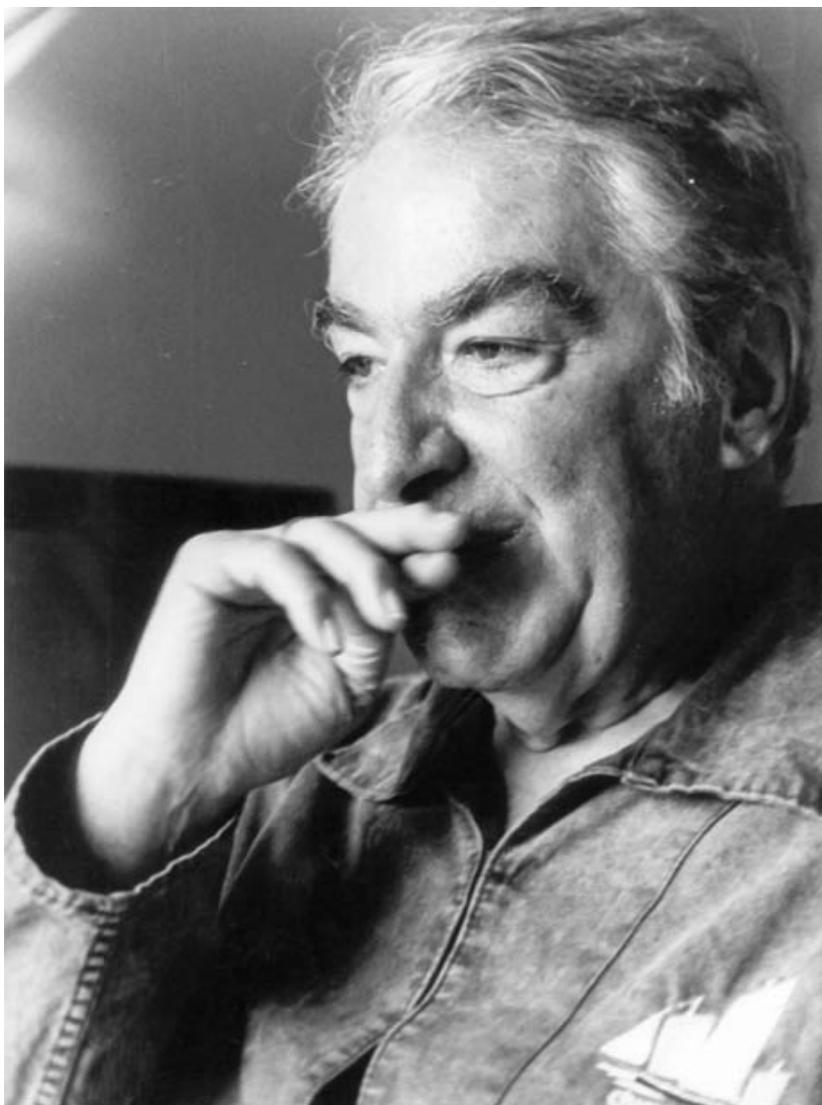
Yo tengo una teoría: creo que se va a refugiar, subrepticamente, en medios como la publicidad. Recuerdo un anuncio en cine de una marca de autos, que empezaba con una bella imagen, silenciosa y misteriosa, del desierto de Arizona. Luego se veía venir al auto por una carretera y ahí se echaba todo a perder, claro, pero es innegable que en la primera imagen hubo poesía. Qui-

zá cuando vivamos en el mundo feliz —todos perfectamente programados y condicionados— alguien sepa descubrir en esos detalles rastros de un mundo ya desaparecido. La poesía sabrá por dónde colarse.

¿Por qué sería tan peligrosa la poesía para ese mundo futuro?

Porque, creo, nuestros sistemas sociales ya han empezado a dictar la orden principal en que basarán su poder: la felicidad. Nadie tendrá derecho a *no* ser feliz. Y, es obvio, si algo transmite el arte —y la religión— es infelicidad. El hombre del futuro no podrá darse el lujo de ser poeta o místico o romántico o, sobre todo, escéptico, porque rompería las reglas del juego. Cualquiera de esas actividades conlleva el dolor y la angustia; casi podría decirse que en ellos basa su “satisfacción”. Los místicos de la Edad Media, por ejemplo, sabían que Todo se despierta y se consigue si somos capaces de renunciar a Todo. Esto, ya desde ahora, en un mundo que busca el placer a como dé lugar, suena a estupidez.

En su literatura parece haber, por momentos, una tendencia al misticismo. Pero un misticismo que finalmente se transforma en una irremediable caída al vacío. “No podemos hacer nada. No tiene ningún sentido hacer algo. Es-



Álvaro Mutis

tamos en una trampa”, dice Alar, el personaje de La muerte del estratega.

Puede ser que haya en mí una nostalgia por una fe religiosa, lo que no deja de ser curioso: desde los ocho años —a pesar de haber estudiado en una escuela de jesuitas— me mostré escéptico ante la religión. Sin embargo, ya adulto empecé a interesarme en lo que de religioso pudieran tener figuras como Carlos V o Felipe II, o situaciones como la batalla de Lepanto o la caída de Constantinopla en manos de los infieles —que me parece una catástrofe terrible, irreparable, para el mundo—. Creo que en esa preocupación hay una constante religiosa, una especie de nostalgia de un catolicismo aventurero y místico a la vez, de cruzada y de sacrificio. Pero siempre como nostalgia.

Quizás un poco a la manera de Buñuel, que dice que ante un mundo tecnológico como el nuestro siente deseos de convertirse al catolicismo, pero se encuentra ante el problema insoluble de no creer en Dios.

Sí, más o menos ése es mi problema. Por lo demás, Buñuel es un artista con el que siempre me he identificado. Recuerdo que por el tiempo en que vi *Viridiana* dio la casualidad de que empezaban los viajes a la luna; entonces le escribí una carta a Buñuel diciéndole que me parecía maravilloso poder crear una evocación del pecado y de la destrucción de los valores morales en un momento en que el mundo sólo se preocupa porque dentro de un cacharrito estúpido un puñado de hombres vuelan a la Luna.

Si pudiera elegir, ¿en qué tiempo le gustaría vivir?

Me gustaría vivir en la Edad Media, en Siena de preferencia, y ser súbdito de la corona romano-germánica. Cuando aún tenía sentido entregar la vida a algo: a Dios o al rey. ¿Actualmente a quién se la va a entregar uno? Esto suena profundamente reaccionario, pero mi problema es que no creo en ningún sistema político. Como dice Borges: espero que el tiempo nos libere de los gobiernos actuales. No creo que un gobierno —aun el mejor que podamos concebir— nos pueda salvar. En realidad, creo que el hombre es incapaz de hacer algo por el hombre. Estamos condenados a un eterno “fracaso político”. La historia no es sino la constatación continua de esos fracasos.

Ese escepticismo en su obra, del que hablábamos antes, parece ser una constante en la literatura latinoamericana. ¿A qué se puede deber?

Yo creo que la causa se remonta a los años en que recibimos de España, en el peor momento de su historia, un bagaje cultural de quinta clase. Nosotros nos vemos como nacidos de la Conquista, y eso es absolutamente falso. Somos producto de toda la burocracia

que vino después. Una burocracia enmarcada en una naturaleza agobiante. Hay que adentrarse en los Andes diez minutos para descubrir la exacta proporción de lo que es vivir en América. ¿Qué ha sucedido entonces con nuestros escritores? Que se han alimentado en dos culturas, una opuesta a la otra, y eso ha producido una especie de corto circuito. Me imagino, por ejemplo, la desproporción que hay —o que hubo— para un Vargas Llosa entre leer a Flaubert, que es la flor de la civilización, y vivir en Arequipa. Y es indudable la influencia de Flaubert en la literatura de Vargas Llosa. En él se formó, de él aprendió sus instrumentos de trabajo. Así como me imagino que a un escritor mexicano le *dice*, le enseña más, un Kafka, un Dostoievski o un Tolstoi, que un Martín Luis Guzmán, aunque aquéllos estén más lejos —en el tiempo y en el espacio— que éste. ¿Pero qué sucede cuando enfrentamos un bagaje cultural europeo a nuestra realidad latinoamericana? Seguramente algo que crea una gran frustración y despierta, a la vez, una aguda capacidad de análisis. Es como si nos hubieran dado un equipo de buzo para andar por los Andes. Por muy buenos modelos europeos o norteamericanos que tenga, el escritor de América Latina necesita inventarse su propia tradición para sobrevivir en este sitio tan especial, tan diferente al resto del mundo, en donde le ha tocado en suerte nacer. En esas circunstancias —en pueblos de miseria, de analfabetas, sin ninguna tradición cultural que lo sostenga— ser escritor encierra un gran contrasentido y, por supuesto, despierta un profundo escepticismo.

¿Será igual esta situación para los escritores latinoamericanos de las siguientes generaciones?

Pienso que no. De alguna manera va a transformar su visión del mundo el testimonio que han dejado los escritores actuales. Un joven escritor colombiano, por ejemplo, a partir de *Cien años de soledad* ya cuenta con un tratado propio, nacional, de sus miserias. Ya no necesita recurrir sólo a las que describen Dostoievski o Kafka. Ya hay un espejo en su espacio y en su tiempo. Eso, creo, debe de permitirle ubicarse mejor en su realidad. Otro ejemplo: ¿qué significa para un joven peruano leer *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa? No sabría explicarlo bien, pero creo que algo parecido a someterse al más radical e intenso de los psicoanálisis. Algo va a romperse en su estructura interior y, también, algo va a realizar con ese conocimiento, no me cabe la menor duda. Lo mismo sucederá en México a partir de Carlos Fuentes, en Cuba a partir de Lezama Lima o en Argentina a partir de Cortázar. La literatura no cambia la realidad, pero sí puede transformar la conciencia, el sentido de identidad. **U**

Entrevista realizada el 14 de julio de 1974, publicada en el “Diorama de la Cultura” de *Excélsior* y luego en *Palabras reencontradas*, Conaculta, México, 2010.

Julio Cortázar

Charlas con el gran cronopio

Elena Poniatowska

Sobre la infancia y la imaginación, sobre los diccionarios y la pobreza, sobre la traducción y la soledad, sobre la Revolución cubana y el caso Heberto Padilla. Los asuntos tratados en las entrevistas que Julio Cortázar concedió a la escritora y periodista Elena Poniatowska, de los que sólo conocíamos un fragmento, son tan variados e interesantes como la escritura de ficción del autor de Todos los fuegos el fuego.

—¿Qué noticias me da de Luis Sandrini?

Julio Cortázar se inclina —siempre se inclina— sobre su interlocutor, un señor calvo.

—No sé nada de él. Es un cómico que murió hace tiempo, ¿no?

En la casa de la editorial Siglo XXI, detrás de las puertas vidriadas, otro calvito de anteojos con una pila de libros bajo el brazo aguarda un autógrafo. Cuando Julio se dispone a firmar, el calvo murmura algo acerca de Luis Sandrini.

Le pregunto a Julio:

—¿Qué tienes tú que ver con Luis Sandrini?

—Nada. Por lo visto, México está lleno de cronopios —ríe.

—O de piantados.

—Siempre me suceden cosas extrañas. Recuerdo a una señora sudorosa y efusiva que me persiguió para felicitarme: “¡Me encantan sus cuentos, me fascinan y a mi hijo también. ¿No quiere escribir un cuento en el que el personaje principal se llame Harry El Aceitoso?!”. Supongo que quería complacer a su hijo. Y te voy a confesar una cosa, Elena, estuve tentado de escribir un cuento sobre Harry El Aceitoso.

—¿Y en qué otras tentaciones caes?

—En muchas.

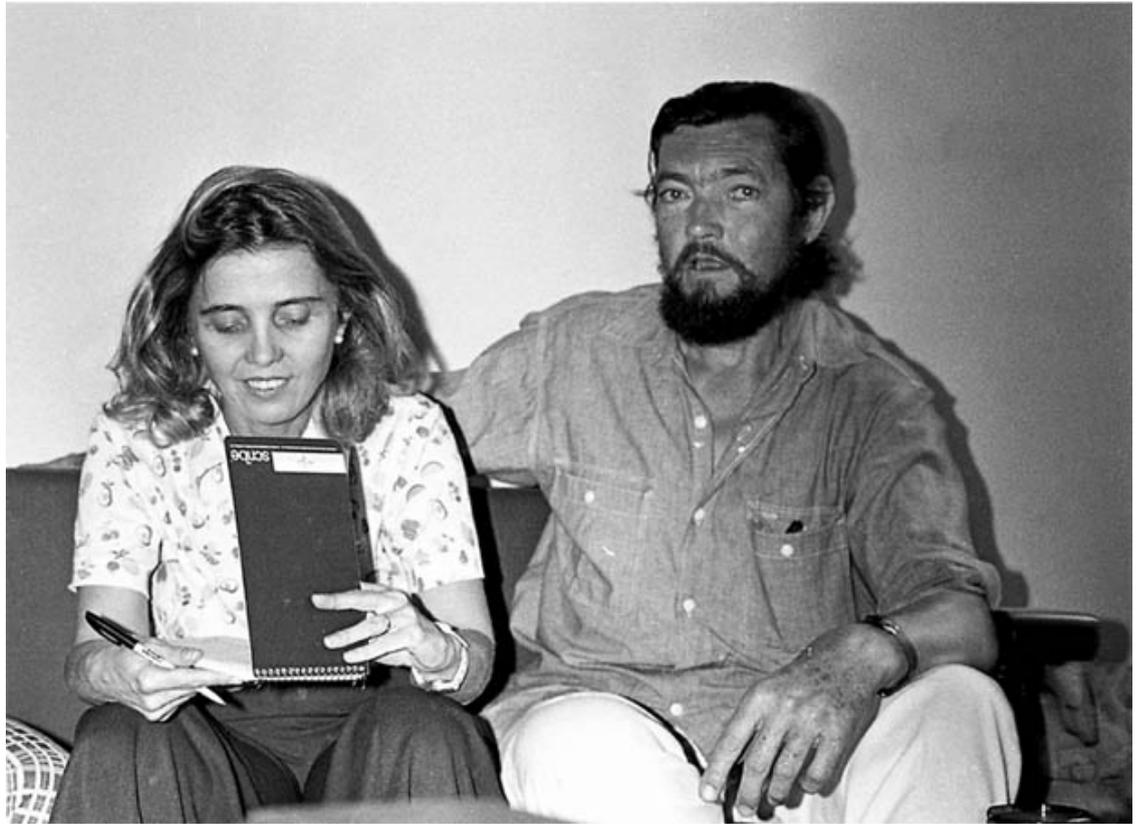
Ríe y sus dientes (los dos de enfrente separados) son de niño. Si no estuvieran manchados de nicotina, diría que son de leche como eran los de Diego Rivera. Si lo pienso bien, todo Julio es de leche, es alimenticio, es bueno, calienta el alma y se deja beber por cuantos se le acercan. No guarda una sola distancia, nada hay en él de vedette, jamás se burla de sus interlocutores ni siquiera del que insiste en Luis Sandrini. Asume nuestra ignorancia, nuestra debilidad. Abraza. Imposible sentirse mal con él. Con razón las mujeres lo inundan de cartas.

—¿En qué tentaciones caíste de niño? ¡Ésas interesan muchísimo a tus enamoradas que en México son legiones!

—Los recuerdos de infancia y adolescencia son engañosos. Me sentí mal de niño.

—¿Por qué? ¿La realidad te agobiaba?

—Sí, yo creo que fui un animalito metafísico desde los seis o siete años. Recuerdo muy bien que mi madre y mis tías —mi padre nos dejó muy pequeños a mi hermana y a mí—, en fin, la gente que me veía crecer, se



Elena Poniatowska y Julio Cortázar en una fotografía de Héctor García

inquietaba por mi distracción o ensoñación. Yo estaba perpetuamente en las nubes. La realidad que me rodeaba no tenía interés para mí. Yo veía los huecos, digamos, el espacio que hay entre dos sillas y no las sillas, si puedo usar esa imagen. Y por eso, desde muy niño, me atrajo la literatura fantástica. En un capítulo que se llama “El sentimiento de lo fantástico”, conté que uno de mis dolores más grandes fue darle a un amigo mío la historia del hombre invisible que Welles tomó de Julio Verne, y que éste me lo aventara.

—¿Te rechazó?

—Fui enfermizo y tímido, con una vocación para lo mágico y lo excepcional que me convertía en la víctima natural de mis compañeros más realistas que yo. Pasé mi infancia en una bruma de duendes, elfos, con un sentido del espacio y del tiempo distinto al de los demás. Lo cuento en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Entusiasmado le enseñé mi escrito a mi mejor amigo, y me lo tiró a la cara: “No, esto es demasiado fantástico”.

—¿Y tú nunca tuviste deseos de ser científico, descubrir el por qué de las cosas?

—No. Tuve deseos de ser marino. Leí a Julio Verne como loco y lo que quería era repetir las aventuras de sus personajes: embarcarme, llegar al Polo Norte, chocar contra los glaciares. Pero, ya ves —deja caer las manos—, no fui marino, fui maestro.

—Entonces, ¿tu infancia fue cruel?

—No, cruel no. Fui un niño muy querido e incluso esos mismos compañeros, que no aceptaban mi visión del mundo, sentían admiración ante alguien que podía leer libros que a ellos se les caían de las manos. Lo

que pasa es que estaba yo desollado, no me sentía cómodo dentro de mi piel. Antes de los doce años vino la pubertad y empecé a crecer mucho.

—¿No te dio seguridad ser alto?

—No, porque se burlan de los altos.

—Yo creía que ser alto da mucha seguridad.

—Pues estás equivocada —se anima—. Hay un cuento que me proyecta mucho: “Los venenos”. Tuve unos amores infantiles terribles, muy apasionados, llenos de llantos y deseos de morir; tuve el sentido de la muerte muy, muy temprano, cuando se murió mi gato preferido; este cuento, “Los venenos”, gira en torno a la niña del jardín de al lado, de quien me enamoré, y de una máquina para matar hormigas que teníamos cuando era niño. Asimismo, es la historia de una traición, porque una de mis primeras angustias fue el descubrimiento de la traición. Yo tenía fe en los que me rodeaban y por eso el descubrimiento de los aspectos negativos de la vida fue terrible. Esto me sucedió a los nueve años.

(Tuve el gran privilegio de entrevistar a Julio Cortázar con mi amiga Margarita García Flores, en una oficina de Siglo XXI, gracias a don Arnaldo Orfila Reynal, que una vez asomó su cara de perro bueno porque otros esperaban al gigantesco autor de *Rayuela*).

—Julio, tú siempre describes niños, adolescentes entrañables y sobre todo sufrientes.

—De niño no fui feliz, y esto me marcó muchísimo. De ahí mi interés en los niños, en su mundo. Es una fijación. Soy un hombre que ama mucho a los niños aunque no he tenido hijos. Creo que soy muy infantil

en el sentido de que no acepto la realidad. A los niños les cuento cosas fantásticas e inmediatamente establezco una buena relación con ellos. Los que sí no me gustan nada son los bebés; no me acerco a ellos hasta que no se vuelven seres humanos.

—Creo que los niños de tus cuentos conmueven, Julio, por su autenticidad.

—Sí, porque hay niños muy artificiales en la literatura. Un cuento que yo quiero mucho es el de “La señorita Cora”; la situación de ese adolescente enfermo yo la viví, y como te lo dije, tuve una gran experiencia en amores sin esperanza a los dieciséis años, cuando consideraba que muchachas de dieciocho o veinte años eran unas mujeres muy adultas. Entonces me parecían un ideal inaccesible, y por eso se creaba una situación de realización imposible. “La señorita Cora” es un cuento con el que sufrí mucho. Tú sabes que uno de los fantasmas de los niños es imaginarse a punto de morir. Entonces el ser amado aparece arrepentido, abraza y ama, llora su culpabilidad, jura amor hasta la eternidad, en fin, una situación arquetípica.

—¿No crees que en todo esto hay mucha autocompasión?

—Creo más bien que hay una aptitud definitiva para regresar a la visión del mundo de un niño; yo siento un gran placer en escribir ese retorno; me siento bien cuando regreso a mi infancia.

“TENGO UN AMOR INFINITO POR LOS DICCIONARIOS”

—De esa fijación tuya en la infancia, ¿han surgido los libros-objeto, los *collages*, los recortes?

—Sí, me gustan mucho los juguetes, pero los que son ingeniosos, los que se mueven y actúan; me gustan tanto como las papelerías, los cuadernos, la punta de los lápices, las gomas de migajón, la tinta china. Al *Larousse Illustrado* lo olía: tenía un olor perfumado que todavía me llega. Tengo, Elena, un amor infinito por los diccionarios. Pasé largas convalecencias con un diccionario sobre las rodillas buscando la definición de la goleta, del porrón, del tifus. Mi madre se asomaba a la recámara a preguntarme: “¿Qué le encuentras a un diccionario?”.

—Tu madre, Julio, ¿tenía imaginación?

—Mi madre tenía una peculiar visión del mundo. No era una gente muy culta, pero era incurablemente romántica y me inició en las novelas de viajes. Con ella leí a Julio Verne. Es extraño, porque las mujeres no leen a Julio Verne. Mi madre leía mala literatura, pero su enorme imaginación me abría otras puertas. Teníamos unos juegos: mirar el cielo y buscar la forma de las nubes e inventar grandes historias. Esto sucedía en Banfield. Mis amigos no tenían esa suerte. No tenían madres que

mirasen las nubes. En mi casa había una biblioteca y una cultura.

—¿Medianita?

—Si tú quieres, mediana. Mis amigos eran hijos de obreros, gente muy pobre.

—¿Tú crees que el hecho de haber vivido entre hijos de obreros y pobres influyó en que ahora te preocupes por la miseria y la injusticia en América Latina, y formes parte del tribunal que juzga los crímenes de guerra de la Junta Militar en Chile, por ejemplo?

—No creo que haya influido de manera directa, pero sí creo que fue una fortuna subliminal vivir una infancia pobre con niños pobres porque después entré a una clase pequeñoburguesa muy definida.

—¿Por qué dices que fue una fortuna subliminal vivir entre pobres?

—Porque esto me marcó para bien.

—¿Como escritor?

—También, porque ¿cuál es el problema que se refleja en muchos escritores latinoamericanos? No me gusta citar nombres y no lo acostumbro, pero Eduardo Mallea, por ejemplo, no tuvo contacto directo con su propio pueblo y cuando hace hablar a sus personajes populares, su visión es artificial y demuestra que ignora totalmente la manera de vivir de esa gente. Es un ejemplo parcial, pero así como Mallea hay muchos escritores latinoamericanos cuya primera educación no les ayudó a entender mejor cosas que más tarde se les escapan definitivamente.

—¿La realidad de su país?

—Sí. Creo que mucho de mi conocimiento de la realidad de América Latina, su rebelión y su desamparo, se la debo a mis amigos hijos de obreros.

—Julio, ¿y tu afán por Europa, cuándo se manifestó? ¿Cuándo decidiste instalarte en Francia? ¿Eras euro-peizante como todos los argentinos? ¿Y cultísimo como suelen ser los intelectuales?

—Creo que fui un esteta.

—Eres...

—Soy. Me encerré durante años a leer, no hablaba con nadie; durante mi juventud fui un misántropo, me metí en el mundo de la cultura y de la estética. Eso duró muchos, muchos años. Leía, sólo leía. Y escribía, sin publicar, por orgullo, porque sabía que lo mío era bueno.

—¿Tan bueno como lo de Borges?

—Distinto. Borges es admirable.

—¿Hiciste cuentos por seguir a Borges, gracias a su influencia?

—Más bien los escribí por Poe.

—¿Por eso lo tradujiste?

—Eso fue casi una fatalidad, porque de niño desperté a la literatura moderna cuando leí los cuentos de Poe, que me hicieron mucho bien y mucho mal al mis-

mo tiempo. Los leí a los nueve años, y por él viví en el espanto, sujeto a terrores nocturnos hasta la adolescencia. Pero me enseñó lo que es una gran literatura y lo que es el cuento. Ya adulto, me preocupé por completar mis lecturas de Poe, es decir, leer los ensayos que son poco leídos en general, salvo los dos o tres famosos (el de la filosofía de la composición), y Francisco Ayala, en la Universidad de Puerto Rico, muy amigo mío en Argentina, se acordó de nuestras conversaciones y me escribió preguntándome si yo quería hacer la traducción. Hice la primera traducción total de la obra de Poe (cuentos y ensayos) que tampoco estaban traducidos. Fue un trabajo enorme, duró mucho tiempo, pero fue magnífico porque ¡hay que ver todo lo que yo aprendí de inglés, traduciendo a Poe!

—¿Esto lo hiciste en Argentina?

—No, ya en París. Dejé la Argentina en 1951, y me instalé definitivamente en París. Tenía treinta y siete años; gran parte de mi vida había transcurrido en Buenos Aires y me llevé mi casa a cuestas: Argentina. Justamente en el año en que me fui de allá, hice la traducción de Marguerite Yourcenar que tanto te interesa, Elena. Yo me iba a Europa a la aventura, sin dinero y, naturalmente, necesitaba conseguir todos los recursos de vida posibles. Tenía bastante experiencia como traductor; hice muy buenas cosas, muy buenas. Traduje a Chesterton, a André Gide, la vida y las cartas de Keats, en fin, tenía un buen *background* como traductor. Siempre me gustó traducir. Por eso busqué traducciones para hacer en Europa y mandar a Buenos Aires. Como la Editorial Sudamericana ya había publicado mi librito *Bestiario*, justamente en el momento en el que me fui de Argentina, me dieron a elegir entre unos cuatro libros; vi las *Memorias de Adriano* que había leído en francés y me había fascinado, y le pedí y exigí a la editorial un plazo largo para hacerlo, porque sabía que ese libro había que hacerlo bien. Incluso empecé a trabajarlo en el barco que me llevó de Buenos Aires a Marsella, releí el libro, intenté distintos enfoques de la traducción, la fui trabajando. La traducción de *Memorias de Adriano* la hice en París, se publicó y la crítica siempre ha dicho que se trata de una buena traducción. A Marguerite Yourcenar nunca la he visto, salvo en una pantalla de televisión.

—¡A mí me parece extraordinaria! Me llama más la atención que Simone de Beauvoir.

—¡Son dos mundos distintos! El de Simone de Beauvoir es el mundo problemático contemporáneo y el de Marguerite Yourcenar es una reflexión sobre la humanidad en su conjunto a través de figuras como Adriano o el personaje principal de *Opus nigrum (L'Oeuvre au Noir)*.

—¿Y cuando traducías, Julio, no tuviste la sensación de estarle quitando tiempo a tu obra personal?

—No, nunca tuve esa sensación, porque en esa época yo tenía mucho tiempo y siempre he tenido una gran

capacidad de trabajo cuando tengo ganas de hacer algo. En esa época yo era absolutamente desconocido, de manera que ni tú ni nadie venía a entrevistarme, a tomarme fotos, a pedirme autógrafos, y no me llegaba correo de un metro cúbico semanal. Es decir, que yo era verdaderamente una persona que vivía la vida que siempre me gustó vivir, la de un solitario, en la que dedicaba medio día a ganarme la vida traduciendo para la UNESCO y me sobraba el resto del día para leer y escribir.

—Un poeta mexicano, Alejandro Aura, escribió en contra de los solitarios: “La soledad de los solitarios es una porquería”. Y también dijo: “De pronto sonrías—sin motivo aparente— y su mirada de borrego suena como una campana de leproso que aleja a los demás”.

—Pues a pesar de tu amigo, yo seguiré siendo solitario.

—Si te dejan.

—Si me dejan. Ahora me resulta difícil, aunque cuando quiero aislarme tomo un tren a Londres y allá vivo completamente solo (allá no me conocen) durante el tiempo que lo necesito. A mí me gusta hablar con la gente, Elena, y descubrí ese placer muy tarde. Pasé cinco años como profesor de secundaria en un pueblo, en el campo; luego me fui a Mendoza, a la Universidad de Cuyo, a impartir cátedras a nivel universitario.

—¿Pero qué estudiaste?

—Te lo dije, soy maestro, me recibí en la Escuela Normal Mariano Acosta de Buenos Aires; estudié el profesorado en letras, ingresé en la Facultad de Filosofía y Letras, al año lo dejé para irme al pueblo de provincia del que te hablé. Fueron mis años de mayor soledad; fui un erudito; toda mi información libresca es de esos años; mis experiencias fueron siempre literarias. Vivía lo que leía, no viví la vida. Leí millares de libros, encerrado en la pensión; estudié, traduje. Descubrí a los demás sólo muy tarde.

—¿Y ahora por qué le dedicas tanto tiempo a la gente?

—Porque no puedo evitarlo. Yo no sé hasta qué punto uno se conoce a sí mismo, muy poco probablemente. Pero de lo que estoy convencido es que si yo me hubiera quedado en Argentina y hubiera hecho una carrera equivalente a la que hice en Europa, después habría sido el mismo. Desde niño he tenido un sentimiento muy profundo de mi prójimo como persona. Lo que no tenía era el sentimiento de mi prójimo como colectividad, como historia; eso lo aprendí con los cubanos; pero en el plan individual, la tristeza de alguien que está cerca de mí es como la tristeza de un animal; hago cualquier cosa por aliviar su pena. No puedo ver sufrir a un gato, a un perro, no lo acepto. Por lo tanto, un hombre, una mujer...

—¿Y no tienes la sensación de pérdida de tiempo? Perdona, Julio, que insista en el tiempo, pero últimamente me obsesiona.

—Mira, yo he perdido tanto en mi vida que sería una hipocresía considerar que una acción, en el sentido de aliviar una situación de pena o enfermedad, pueda considerarla una pérdida de tiempo. De ninguna manera. No, no, no. Yo sé que hay cosas que me lo hacen perder. En París, por ejemplo, en este momento están los problemas cotidianos de los chilenos, los argentinos, los uruguayos que llegan expulsados, sin dinero, desconcertados, muchas veces sin conocer el idioma en un país que les parece hostil porque todavía no tienen los contactos necesarios; entonces yo hago lo imposible por darles amigos, aclarar su situación, acompañarlos. Para mí eso no es una pérdida de tiempo. Es igual que si estuviera escribiendo un libro.

—¿Sí?

—¡Claro! Es un libro que no se publicará pero eso no tiene ninguna importancia.

—¡Ya estás como Arturo de Córdova!

—¿Quién?

—Es un actor yucateco, muy cursi, que concluía todos los diálogos de sus 28,970 películas con una frase: “No tiene la menor importancia”.

—Mira, Elena, yo carezco del reflejo del escritor profesional que, en general, es egoísta, aunque reconozco que hay que serlo en algunos casos. Cuando me encuentro trabajando en un cuento y estoy posesionado por la historia y por la forma en la que la voy resolviendo, en ese momento cierro con doble llave mi puerta y no atiendo a nadie. No contesto el teléfono. Pero antes y después, estoy lo más abierto posible.

—El lema de Guillermo Haro es: “Perezcan los débiles y los fracasados y ayudémosles a desaparecer, y que éste sea nuestro primer principio de amor al prójimo”.

—Oye, yo ya estoy lo bastante viejo para saber al cabo de diez minutos de conversación con una persona, si es un fracasado o un parásito y estas especies las detecto rápidamente, desde la niña a quien le gustaría acostarse con el escritor famoso simplemente porque cree que esto la va a ayudar, o porque le gusta. Tengo suficientes antenas para comprenderlo y con gente así no pierdo el tiempo, aunque soy lo bastante cortés como para detectarlo en cinco minutos y no volver a verlos. En cuanto a los débiles no puedo responderte lo mismo, porque no tienen la culpa de serlo. Se puede ser débil por muchos motivos. Imagínate que un chileno mecánico ha salido de su país, ha llegado a París. Ese hombre, con respecto a la sociedad francesa a la que entra, es débil, aunque esté lleno de fuerza. Lo es porque se encuentra completamente desarmado: no conoce el francés, nadie le dará trabajo, va a tener problemas con los sindicatos. A esa persona yo la ayudo, porque no es un verdadero débil. Si tú le das una oportunidad, lo conectas con un *garage*, si entra de mecánico y empieza a demostrar que sabe hacer el trabajo, en quince



Julio Cortázar por Sara Facio

días ese señor dejará de ser débil; es un hombre con sueldo, habitación y que empieza a vivir. ¿Cómo no hacer algo por él?

—Julio, ¿tu capacidad de trabajo sigue siendo tan fenomenal?

—No, a medida que va pasando el tiempo es cada vez menos. Cuando empiezo un libro —hablemos de una novela que es un trabajo más continuado— y tengo una necesidad imperiosa de escribirlo, tardo muchísimo en decidirme a empezarlo, doy vueltas como un perro alrededor de un tronco de árbol, a veces semanas y meses hasta que, finalmente, la cosa empieza; es evidente, lo sé por experiencia, porque siempre me sucede lo mismo. El primer tercio del libro avanza a empujones, entro en una etapa de trabajo continuo y finalmente me olvido de comer y de dormir. Me acuerdo muy bien cuando escribí *Rayuela*; lo hice en un estado tal de posesión, que no lograba alejarme de la mesa de trabajo.

—Y ¿conservas esa misma capacidad de enloquecimiento?

—Sí, sí, fijate, del *Libro de Manuel*: escribí las últimas cincuenta o sesenta páginas de un tirón hasta el final; así, las escribí tomando mucho alcohol, completamente solo. De una sentada.



Elena Pomiatowska y Julio Cortázar con el hijo de Héctor García

—¿Y para ti, tomar mucho alcohol significa tomar una botella de whisky diaria?

—No, de ninguna manera, significa tomar (bueno, si quieres una precisión) seis whiskys, pero en mí no es una costumbre sistemática, ni mucho menos.

—Según lo declaraste en alguna ocasión, *Los premios* empezó siendo un cuento. ¿Hiciste la novela a partir del cuento? ¿Te ha pasado lo mismo con alguna otra obra, construirla de una manera azarosa?

—¡Jamás he hecho esta declaración! Es absolutamente falsa. Si hay un libro que empezó como una novela, es *Los premios*, aunque de alguna manera está dicho en una pequeña nota que hay al principio o al final del libro. Hacía yo un viaje en barco desde Marsella hasta Buenos Aires; veintidós días en tercera clase, lo cual no era muy cómodo; de todas maneras, mi mujer y yo teníamos una pequeña cabina y la gente que viajaba no era nada simpática. Tú sabes, es una cuestión de azar; en algunos viajes uno es muy feliz porque encuentra cuatro o cinco personas con las que se entiende, pero ahí no había realmente nadie. Entonces mi mujer se dedicaba a leer y a tomar el sol en el puente, y yo tuve ganas de escribir esa novela que venía rondando y el momento era perfecto, porque era una cabina solitaria, tenía una máquina de escribir portátil y empecé, y creo que al llegar a Buenos Aires había yo escrito algo así como cien páginas.

“HAY QUE ACABAR CON LOS ENEMIGOS INTERNOS”

—Tu idea de la revolución, Julio, es singular, porque tú siempre te has manifestado por una revolución indi-

vidual, la que empieza por uno mismo y obviamente estás personalizando, lo cual resulta inaceptable para los partidos comunistas tradicionales. Has declarado en varias ocasiones que el hombre debe nacer nuevamente y que la revolución debe dar a luz a un nuevo hombre, ¿o no?

—¡Claro! Lo que yo creo y busqué decir en *Libro de Manueles* que mi sentimiento de una revolución socialista, como la entiendo para América Latina, comporta un doble proceso, no consecutivo, sino simultáneo. Hay quienes piensan que por lo pronto hay que hacer la revolución, es decir, acabar con el imperialismo yanqui, los gorilas, los militares, tomar el poder e implantar el socialismo en el país, y ya después habrá tiempo para iniciar los planes de cultura, el perfeccionamiento humano. Desconfío. Creo que si en el ánimo de esos revolucionarios no existe el deseo de que simultáneamente se le pida a cada individuo que dé lo mejor de sí mismo, que se busque a sí mismo, se explore, haga su autocrítica, que no vaya a la revolución lleno de prejuicios, sino que ésta sea una manera de despojarse de sus ropas viejas, esta revolución fracasará. En el fondo, esta visión del hombre nuevo era una idea del Che. No es una idea abstracta o teórica para un futuro lejano, sino que tiene que darse simultáneamente. Para decirlo con una imagen: siempre he sostenido que hay que hacer la revolución de afuera hacia adentro, y de adentro hacia fuera en todos los planos —cuando a Cortázar le interesa subrayar algo levanta la voz y separa cada una de las sílabas, recordando sin duda sus tiempos de maestro—. Hay que acabar con nuestros enemigos pero también con los enemigos internos. Fíjate lo que sucede con una revolución socialista. Después de una tarea infini-

ta, del sufrimiento monstruoso de gente heroica que se ha hecho matar, se llega al poder y simplemente porque cuatro o cinco o seis dirigentes no han hecho su autocrítica, se instala en el poder, por ejemplo un puritanismo de las costumbres (digamos desde el punto de vista sexual) casi victoriano. Eso no lo acepto, porque me parece una revolución fracasada. El hombre va a seguir siendo prisionero de sus tabúes, sus inhibiciones, sus imposibilidades. ¿Para qué diablos le sirve el socialismo? Para nada.

—Pero, Julio, ¿acaso en Rusia no hay puritanismo?

—Rusia no, Unión Soviética.

—No sé por qué he seguido diciendo Rusia y San Petersburgo.

—Elena, claro que hay puritanismo, por eso estoy lleno de crítica respecto de la situación actual de la Unión Soviética. Estoy muy lejos de aprobarla en su conjunto. Si esta pregunta me la hubieras hecho en 1930 (cosa históricamente imposible) te hubiera respondido: “Rusia (ahora sí, Rusia) sale de sus tinieblas medievales, de ese zarismo donde el *mujik* era un especie de animal mandado a latigazos, un analfabeta total con todos los prejuicios concebibles”. En diez años no se puede pedir milagros. De la misma manera que tampoco a los cubanos se les podría pedir que a los tres o cinco o siete años de revolución, Cuba fuese el paraíso. No lo es, y ellos son los primeros en saberlo y saben que hay mucho que combatir. Pienso que el trabajo del intelectual es estar en primera fila en ese combate, es decir, no dejar que se duerma esa especie de sentimiento de que todos los días hay que dar la batalla, que todos los días, al levantarse un individuo que se cree revolucionario, debe preguntarse: “Bueno” (para citarte un ejemplo), “¿pero es que yo tengo derecho a proceder así con mi mujer? ¿Tengo derecho a hacer esta discriminación? ¿Tengo derecho a aplicar ideas que ya están muertas, contra las cuales he luchado, por las cuales he sufrido? ¿Para qué sirve el triunfo de la revolución?”. ¡Así no sirve, no sé si me explico!

—¡La Revolución mexicana nada hizo por las mujeres sino preñarlas como escopetas de retrocarga, lo cual en cierta forma ayudó ya que murieron un millón de mexicanos y había que reponerlos! Pero nada cambió. Incluso ahora. En las reuniones del PC los hombres ordenan: “Compañeras, háganse un cafecito”. “Compañeras, agénciense unas tortas”, o sea que devuelven a la mujer a su papel inicial. En Cuba, por una película posrevolucionaria, *Lucía*, vi que también es la mujer la que le sirve la cena al marido.

—Lo sé, y el primero en darse cuenta ha sido el propio Fidel Castro. Él y todos sus compañeros de insurgencia vieron que la mujer que había luchado heroicamente en la Sierra Maestra (y Fidel conoce bien sus nombres) en el momento de ocupar los puestos impor-

tales y dirigir al país quedaron marginadas y en el plano privado: en cada casa volvieron a la cocina. Éste es un problema de educación y creo que Cuba está luchando en ese sentido y en pocos años el problema quedará liquidado, porque tú sabes bien cómo son inteligentes los cubanos y cómo están politizados. En la actualidad la mujer cubana es perfectamente capaz de discutir mano a mano con cualquier hombre. Si tú viste *Lucía*, destinada a los guajiros y que se exhibió en los pueblecitos y en los campamentos donde la gente ha sido alfabetizada hace muy pocos años, el grado de maduración es lento. La película lucha contra el machismo, una de las plagas de América Latina. Aquí en México, en Cuba, en Argentina, en Perú, en todos lados, somos los grandes machos y las mujeres están cosificadas implícita o explícitamente y dejadas a un lado en el sentido que tú lo señalas, Elena: “Haz un café”. La mujer hace el café, prepara los frijoles mientras el señor fuma su tabaco y practica de política con sus amigos. Bueno, pues esto no puede ser. ¡Está bien que las mujeres hagan los frijoles, porque ustedes los hacen mejor que nosotros, pero eso no impide que los hombres los hagan también y laven después los platos en que los han comido! No sólo pueden, sino que deben. En una sociedad socialista hombre y mujer tienen que ser realmente la pareja, no la dispareja. *Lucía* provocó en Cuba (lo supe por amigos cubanos) reacciones muy curiosas porque este episodio del marido celoso que encierra a su mujer y no la deja hacer nada fue bien comprendido en la ciudad y todo mundo tomó partido por la chica; pero sé que en algunas regiones del campo, el público tomaba partido por el marido e incluso las mujeres alegaron: “Sí, sí, él tiene razón, la mujer debe quedarse en casa. ¿Para qué va a aprender a escribir?”. ¡Así es que fíjate el trabajo que queda por delante!

—En alguna ocasión, Elena Garro exclamó indignada: “¡Antes, un hombre le regalaba diamantes a su amante. Ahora, le busca empleo en alguna oficina de gobierno!”. Julio, para cerrar el capítulo de Cuba quisiera que nos dijeras por qué firmaste con una serie de intelectuales una protesta en el caso del poeta Heberto Padilla, para escribir después una carta de amor en la que llamas a Cuba “lagartijita” y le rascas la nuca.

—Caimancito, no lagartijita. En dos palabras, es una historia muy vieja que ya no tiene ningún interés porque se solucionó perfectamente, a pesar de la opinión de los reaccionarios que se imaginaban que a Padilla lo iban a fusilar de un día para otro, cuando él está viviendo como uno de nosotros; pero lo que no hay que olvidar es que hubo dos episodios vinculados con Padilla. Antes hubo un problema con la publicación de un libro suyo que suscitó nuestras críticas y que a mí me tocó aclarar con mis compañeros cubanos: el derecho del artista a decir su palabra dentro del contexto de la Revolu-



Cortázar en París fotografiado por Sara Facio

ción cubana. Después se produjo el episodio definitivo (hay que dejarlo bien asentado): lo que yo firmé fue una carta muy breve en donde le pedíamos al comandante Fidel Castro que tuviera la gentileza de darnos información acerca de lo que estaba sucediendo con Padilla en Cuba, porque en Europa sólo sabíamos que estaba preso, y eso nos inquietaba y nos parecía excesivo ante lo que no pasaba de ser un problema intelectual. Ésta fue nuestra primera carta. La segunda carta que yo no firmé (y esto, Elena, quiero que lo subrayes) fue insolente, malévol y paternalista, en la que los europeos, y muchos latinoamericanos, pretendían darle lecciones a Fidel Castro, decirle: “Usted tiene que hacer esto y no tiene que hacer lo otro”, como si fuera un niño. Esta carta explicó muy bien la reacción tan violenta del gobierno cubano, y aquel famoso discurso de Fidel en que hubo una ruptura con todos los intelectuales europeos y latinoamericanos que habían estado viajando constantemente a Cuba. En lo personal sigo defendiendo de A a Z la posición que tuve en ese momento. Sé que esta declaración no agrada a muchos compañeros cubanos que preferirían una mayor flexibilidad, pero sigo creyendo que la única manera de ayudar a Cuba es haciéndolo críticamente, fraternalmente, pero sin caer en maniqueísmos o en posiciones extremas. Yo no lamento lo que sucedió, me creó problemas sentimentales, vi alejarse a muchos amigos cubanos y no cubanos, asistí a una oleada de pequeñas venganzas de resentidos que aprovecharon la oportunidad para declarar su fidelidad incondicional al régimen cubano, como si mis amigos y yo, al tener una actitud crítica, fuésemos traidores; y, finalmente, me consta que los dirigentes cubanos terminaron por ver la situación con mucha claridad. La mejor

prueba de ello es ese texto, al que tú aludes, un poema escrito en un ataque de desesperación y de amor a Cuba que se llama “Policrítica a la hora de los chacales”, que se publicó en la revista de la *Casa de las Américas*, en La Habana. Además no hay que personalizar; no se trata de mí sino de mi actitud intelectual que apoya a Cuba, pero no incondicionalmente. Yo no apoyo nada de esta forma porque las revoluciones están hechas por hombres y sujetas a críticas, equivocaciones, titubeos. Yo no soy nadie para dar soluciones y nunca las he dado, pero sí puedo señalar disconformismos y posiciones... Oye, me haces hablar demasiado.

Fueron cuatro las entrevistas con Julio a través del tiempo y mi agradecimiento se acrecentó con cada una y ahora es infinito; una en el departamento de su amigo David Waskman en la avenida Amsterdam, otra pequeña en el restaurante Bellinghausen con Octavio Paz, una tercera en un encuentro en Coyoacán con Bárbara Jacobs, Tito Monterroso y Guillermo Schavelzon (su editor), cuando Beatriz Ballina le tendió su *Rayuela* y él comentó: “Da gusto firmar un libro tan leído”. Eran los tiempos de la Revolución cubana a la que seguiría la centroamericana. Él fue miembro activo de Amnesty International y juez del Tribunal Russell. Ahora sé que el compromiso político y el arte de Julio Cortázar eran parte de su generosidad así como los dos metros de altura y la sonrisa amorosa conformaban su aspecto humano. Nunca se mostró distante, nunca hubo una barrera entre él y sus lectores y sus no lectores; al contrario, su entrega no tuvo límites. Respondió todas las cartas y repartió todos los abrazos que todavía hoy sentimos como una dádiva sorpresiva e inmerecida. **U**

Guillermo Tovar de Teresa

Reconstructor de la memoria

Juan Ramón de la Fuente

Con motivo de la reciente presentación del Bosquejo biobibliográfico preparado por Xavier Guzmán Urbiola en torno a los trabajos de Guillermo Tovar de Teresa, Juan Ramón de la Fuente traza una semblanza del historiador mexicano que ha dedicado gran parte de sus empeños y su investigación al arte colonial y a la defensa activa del patrimonio cultural.

Asocio a Guillermo Tovar de Teresa, de manera inmediata, con cuatro ideas que lo definen: alcurnia de sangre, erudición histórica, espíritu crítico y libertad intelectual.

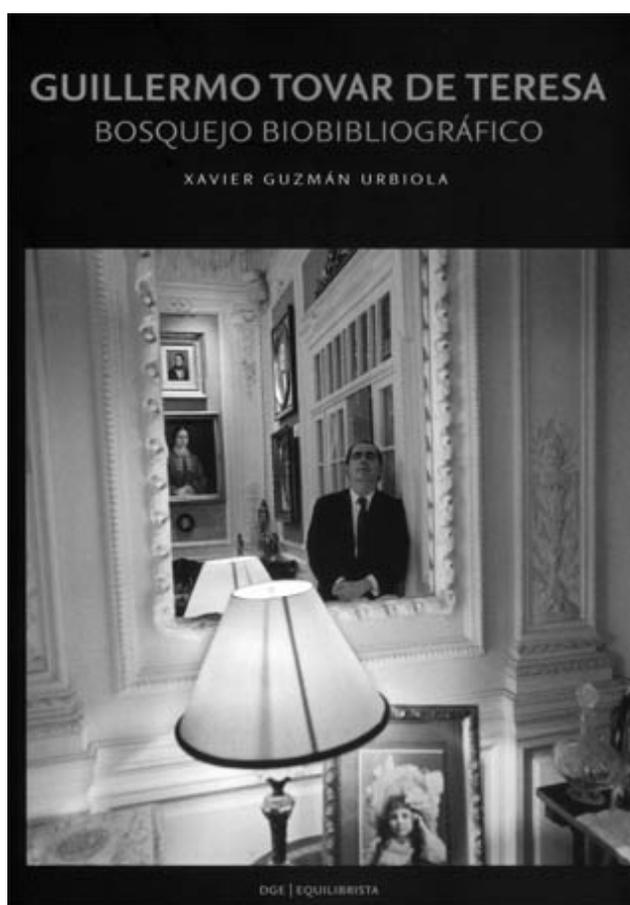
Decía George Kubler —a quien conocí a través de mi madre— con entusiasmo y asombro, que nunca en más de cuatro décadas dedicadas a la docencia le había impresionado tanto un estudioso tan precoz y con tan extraordinario talento. Así se refirió en 1979 el reconocido profesor de la Universidad de Yale a aquel joven de 23 años, rodeado siempre de manuscritos, fotografías y documentos que hablaban de su fervor por el arte colonial y su conocimiento sobre el barroco en la Nueva España.

Lo que Kubler seguramente ignoraba es que ya para entonces Guillermo era un veterano lector, que lo mismo había leído a Gustave Flaubert que a Joseph Roth y Walter Benjamin; con una cultura que le permitía silbar con pericia y de memoria las sonatas de Bach y los conciertos de Mozart; que frecuentaba como par a Francisco de la Maza y a Salvador Moreno; que había sorprendido a los investigadores del INAH por su defensa del Archivo Fotográfico de Monumentos Históricos y a los legendarios libreros del centro, con quienes rápi-

damente hizo amistad, sobre todo con Felipe Teixidor; y que, por si fuera poco lo anterior, ya conocía además de cerca al Príncipe, pues había sido consejero de la Presidencia y asesor del jefe del Departamento del Distrito Federal.

Precoz, rebelde, atrevido, Guillermo también había perdido ya entonces y para siempre a la figura señera de su padre y al ángel tutelar que fue su abuelo.

Lo cierto es que Tovar de Teresa (sin la y) creció en un entorno propicio que, en muchos sentidos, estimuló su genio natural y su espíritu curioso, aquel que desde temprana edad se mostró sorprendido frente a los hallazgos que encontraba a su paso. Era apenas un niño cuando descubrió en casa del abuelo aquella magnífica biblioteca que incluía una espléndida colección de arte. “He viajado en mi juventud, he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos”, escribe el personaje de “La biblioteca de Babel”, ese relato de Jorge Luis Borges (o Borgués) que es una metáfora del universo y que de alguna manera se convirtió en el propio desiderátum de Guillermo, desde que leyó la biblioteca de su abuelo, y cuando se preguntó también por qué muchos libros tenían como destino perderse o desinte-



grarse. ¿No era acaso más natural recuperarlos para que, al ser leídos o releídos, pudieran recobrar su dignidad?

La formación de Tovar de Teresa fue totalmente heterodoxa, casi herética: lo mismo se entregó al discernimiento de las pinturas de Gustav Klimt, que a las sinfonías de Mahler. Era pues razonable que proviniendo de un ambiente en el que el goce estético se daba de manera tan espontánea, Guillermo edificara un temperamento libre y autodidacta que se resistió deliberadamente a la rigidez convencional del orden académico. Ese ámbito entraba en conflicto con su naturaleza, pues su erudición temprana junto con el viaje iniciático que constituyó su vagabundeo por las calles de la ciudad, explorando lo mismo conventos que iglesias, museos o librerías, lo llevaron a descubrir su marcada independencia intelectual en aquel campo que él ya había elegido por vocación: la historia del arte.

El hecho de que en su infancia hubiera recibido de manos del presidente López Mateos un reconocimiento por su dedicación a la historia de México no tuvo nada que ver con el azar, pero sí con la manera en la que una inteligencia sensible como la suya se sintiera impresionada desde que leyó *Los bandidos de Río Frío*: ¿adónde había ido a parar aquel México al que se refería la novela? fue una interrogante que de cierto modo fincó lo que sería su vital obsesión.

A Guillermo Tovar de Teresa le tocó convivir con personajes de gran valía intelectual, empezando con su padre (un médico que le enseñó esa regla soberana de

la vida pública y privada que es la ética), para continuar con su abuelo, quien le ayudó a forjar su libertad intelectual. Después vendrían otros igualmente decisivos en su formación, quienes habrían de compartir con él su conocimiento a la usanza de los antiguos mentores: mediante la discusión animada, la búsqueda de exigentes metas y la construcción de un concepto propio de la historia: “Casi siempre, una edad histórica se construye negando a la anterior, en tanto que la sucesiva rescata a la más vieja”, nos dice el historiador.

En su temperamento han convivido y conviven lo mismo la disciplina que la rebeldía y la displicencia que el entusiasmo. Pero hace falta agregar la generosidad. Guillermo gusta de compartir su cultura y sus lecturas; es exigente y riguroso con sus interlocutores, toma debida nota de los libros que presta y sospecho que no olvida jamás a quien no se los regresa, a menos que te los regale, por supuesto, lo cual también sabe hacer con elegancia y buen tino.

Nunca persiguió una carrera política e hizo bien. La circunstancia política se desvanece, pero la obra intelectual permanece. Lo que ocurre es que, si bien el quehacer intelectual es en cierta forma inseparable de la acción cívica, a veces ésta se vuelve incompatible con el espíritu crítico. Creo que por eso Guillermo, al igual que muchos de nosotros, ha optado mejor por trabajar del lado de la sociedad civil como impulsor de diversas fundaciones y asociaciones en favor de la educación y la cultura.

Desde su primer libro, en 1976, cuando Tovar de Teresa cumplía los 19 años, no sólo quedó de relieve su talento para la investigación histórica y estética, sino también su perspicacia para interpretar las motivaciones de un estilo y los sucesos que fueron dejando su impronta en los objetos y en las piedras de los edificios centenarios.

En una época de su vida tomó algunos cursos de derecho, los cuales enriquecieron sus intereses, pero su vocación era de historiador, no de abogado. En todo caso, sospecho que convino a tiempo que el derecho penal se puede apreciar razonablemente leyendo a Dostoievski, de igual manera que la lectura de Balzac puede ilustrarnos sobre el derecho mercantil, sin pretender, por supuesto, ser con ello expertos en lo uno o en lo otro.

Cuando en 1983 fue asesor del entonces subsecretario de Cultura, hoy embajador de México en Cuba, escribió *La ciudad de México y la utopía en el siglo XVI*. Más adelante, impulsado por Octavio Paz, quien lo consideraba autor de “luminosos ensayos”, recibió la beca Guggenheim, con un proyecto que consistía en estudiar el barroco estípite y a sus artífices, así como formar una bibliografía exhaustiva sobre el tema, actividades que lo mantendrían alejado de la vida pública y que confirmaban su talante independiente.

Imparable también ha sido su empeño por el rescate de acervos, a la par de su labor indagatoria, de lo cual

se han beneficiado muchas instituciones. Pero igual de relevante fue su quehacer como Cronista de la Ciudad y como impulsor del Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, que cuenta en su haber con no pocas batallas ganadas, además de algunos libros que dan cuenta del acontecer de nuestra megalópolis.

Fueron libros, por cierto, los que siguieron sumándose a la prolífica carrera de Tovar de Teresa: la *Bibliografía novohispana de arte*, *Un rescate de la fantasía*, *El Retablo de los Reyes*, *El Palacio Nacional* (en éste compartió textos con Carlos Fuentes) y, por supuesto, esa explicación documentada y elocuente que es *La ciudad de los palacios. Crónica de un patrimonio perdido*, en el que se exhiben la negligencia, el desdén y la ignorancia con que generación tras generación, sobre todo a partir del siglo XIX, se han destruido iglesias, conventos, edificios públicos y privados, infraestructura y hasta la traza urbana de la capital del país. Esa tarea predatoria a la que ha estado sujeta la Ciudad de México ha sido denunciada por Tovar de Teresa mediante una rica colección fotográfica y litográfica que él reunió con ilimitada paciencia y seguramente no poca pena. Quizá la misma sintió al leer la novela de Manuel Payno y percatarse de que ese México se había ido.

Durante el tiempo que estuvo en España en calidad de ministro de la Misión Mexicana en Archivos Extranjeros, rescató documentos fundamentales para el Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, pero además y sobre todo, pudo pensar a México con la perspectiva que sólo otorga la distancia, a quien antes lo ha estudiado. De ahí vinieron reflexiones que plasmó en artículos y propuestas en las que ya advertía la inminente inestabilidad que suele acompañar a la búsqueda de mejores derroteros en las sociedades abiertas, más plurales y disímbolas.

Pegaso o el mundo barroco novohispano en el siglo XVIII es un libro que hizo decir a Octavio Paz que se trataba “de una contribución esencial a la historia de las ideas que han formado a nuestra cultura y a nuestra nación”. Ni más ni menos. En este libro nos explica por qué en la figura de un caballo alado se cifra y resume el orgullo novohispano. Pegaso, nacido prodigiosamente de la cabeza de Medusa, la de la serpentina cabellera cortada por Perseo, el libertador. Pegaso, símbolo de libertad.

Guillermo Tovar de Teresa, el del linaje que viene de Carlos de Sigüenza y Góngora, es también el autor del *Repertorio de artistas en México*, el catálogo más completo de los principales protagonistas del arte mexicano; y el de la *Crónica de una familia entre dos mundos. Los Ribadeneira en México y España*, esa microhistoria en la mejor tradición de Luis González y González. Se trata pues de un intelectual aristocrático —en el sentido de la propuesta platónica en la *República*— que adopta la ética en oposición al oportunismo, y que se



convierte en voz que denuncia la depredación, la simulación y la corrupción.

Lo mismo en la Comisión Nacional de la Preservación del Patrimonio Cultural de México, que en la Antigua Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, o en el Comité Ejecutivo para el Rescate del Centro Histórico de la Ciudad de México, Tovar de Teresa procura usar el conocimiento emanado de la historia para estimular la conciencia con espíritu crítico y para evocar la memoria con rigor y libertad.

La historia, nos dice, es siempre una introspección: por qué volverse contra lo heredado y experimentar esa terrible orfandad, cuando justo lo heredado preserva lo que somos, a la vez que nos abre nuevos horizontes. Ésa es la premisa que permea a lo largo de una obra que se resume en el *Bosquejo bibliográfico* de 39 obras en 44 volúmenes, elaborado por Xavier Guzmán Urbiola (DGE/Equilibrista, México, 2012).

Y aunque es verdad que a Guillermo Tovar de Teresa le tocó crecer en un país que, aun lamentando la pérdida de su memoria, ha continuado su destrucción con ánimo tenaz, Enrique Krauze no se equivocó al definirlo como “ese niño con alma de viejo al que le ha tocado sentir la gravitación de toda la historia derruida, y que, sin embargo, se ha propuesto retenerla”. Llegará el momento, continúa Krauze, y al coincidir con él, también concluyo, en que la ciudad tendrá que mirarse al espejo que Tovar de Teresa ha construido y reconstruido a lo largo de su obra. **U**

Poética de la ciudad fantasma

Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte

En próximos días comienza a circular, bajo el sello editorial de Almadía, el segundo tomo de Ciudad fantasma, compilación de relato fantástico con el tema de la capital mexicana. En el prólogo que lo antecede y aquí se publica, los antologadores indican algunos motivos de su selección, así como las líneas fundamentales de una poética que contempla la urbe como suma de historias, presencias y encuentros insólitos.

En algún lugar del mutilado territorio,
diciembre de 2012

Amigos Esquinca y Quirarte:

Servicios secretos bibliográficos me hicieron llegar un ejemplar de *Ciudad fantasma*. Me sorprendió agradablemente saber que se trata de un primer volumen y que el segundo viene en camino. Sé que ustedes habrían querido entregármelo en persona: lo impide mi existencia trashumante y mi carencia de domicilio fijo. Nos debemos ese tequila para celebrar su aparición. Tiene que ser en una cantina del centro, en ese menguado inventario de una ciudad que algún día las tuvo todas. Es incomprendible: aunque proliferen otras formas de paraísos artificiales, no creo que hayan disminuido los borrachos, pero sí de manera alarmante las cantinas del centro. Desaparecen de la noche a la mañana. Las que a duras penas subsisten son como *Titanics* desiertos y a la deri-

va, a punto del hundimiento. Los fantasmas son los que no se van, y en su labor de cazadores hicieron un buen trabajo de recolección.

Qué bueno que no me paró la boca aquella tarde en Donceles cuando nos encontramos en la librería Infra-mundo. Qué bueno haberlos provocado y, mejor todavía, encontrar su respuesta en este libro. Me hubiera gustado un prólogo que situara de mejor manera al lector ante el bosque que le ofrecen, o que hubieran mencionado los dignos antecedentes de su propia aventura. En 1973, Emiliano González, autor fundamental del canon y quien recientemente nos entregó el primer volumen de su *Historia de la literatura mágica* (Editora y Distribuidora Azteca, 2007), publicó *Miedo en castellano. 28 relatos de lo macabro y lo fantástico*. Pero el más notable trabajo de esta naturaleza lo hizo la poeta Frida Varinia en el libro *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano* (1992), cuya selección se ve enriqueci-

da por un proemio de su padre, el maestro Raymundo Ramos, y un prólogo donde Frida —la Varinia— hace una minuciosa disección del género fantástico.

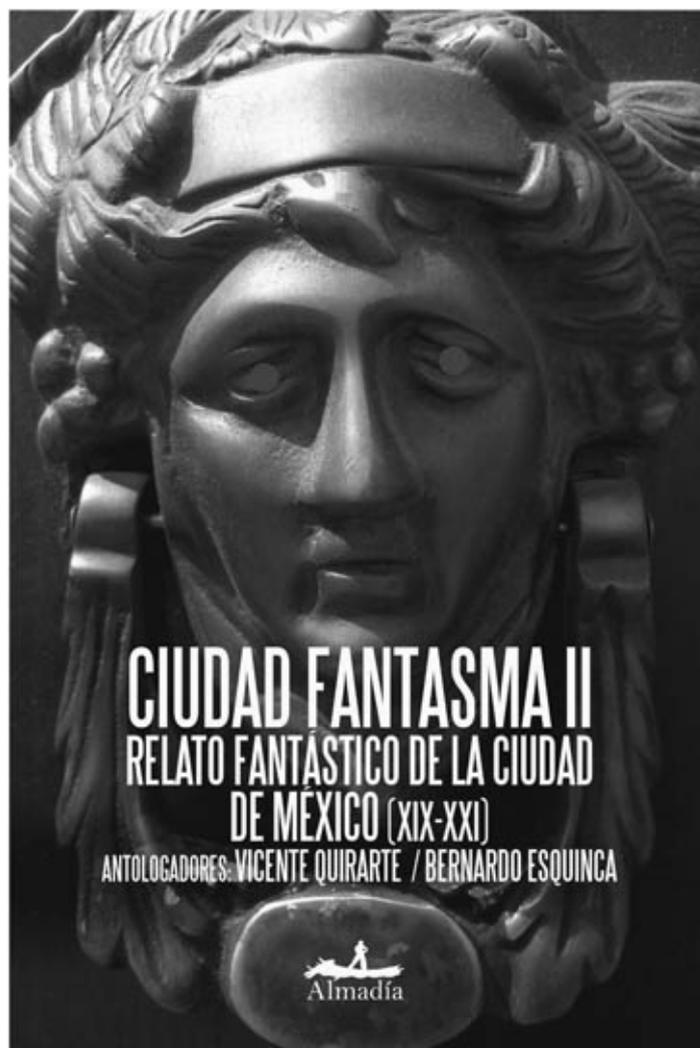
Inadmisiblemente no recordar el prólogo de Isabel Quiñones a las *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, número 557 de la Colección Sepan Cuántos..., aparecido en 1988. Es un lugar común, injusto y pedante, descalificar los volúmenes de esa benemérita colección que tiene, además, ejemplos memorables de lo que debe de ser un prólogo: el de José Emilio Pacheco a las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob o el de Arturo Souto Alabarce a *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle-Inclán. El escrito por Isabel Quiñones pertenece a ese linaje y no existe mejor síntesis sobre los orígenes y desarrollo de la literatura fantástica en México que el realizado por alguien que supo ser igual en forma y fondo. Isabel Quiñones, con s y sin acento. Sólo por joder. Lejana a los reflectores, tan discreta e insoportablemente bella, como sus palabras iluminadas, desaparecida tempranamente de este mundo. En nuestro veleidoso circo literario, nadie recuerda que es autora de uno de los libros de poemas más bellos y valientes escritos entre nosotros: *Esa forma de irnos alejando*, donde habla de la muerte del amado:

Buena es la muerte.
Termina el dolor
y el miedo
la dulce muerte.
Ilumina apacible,
no destroza;
el horror
que la prosigue
es obra de la vida.

Obviando el paréntesis de ésta que acaso es una póstuma declaración de amor, vuelvo a *Ciudad fantasma*. No podía estar ausente José Emilio Pacheco, cuyo primer libro de cuentos, *El viento distante*, que este 2013 cumple cuarenta años de su primera publicación, es una exploración del territorio de la infancia y su enfrentamiento con un mundo tan hostil y ajeno, que acaba por convertirse en siniestro. Yo hubiera preferido “Tenga para que se entretenga”, un magistral cuento de fantasmas situado, como bien saben, en el bosque de Chapultepec. Varios taxistas lo saben de memoria porque lo consideran real e incluso le añaden nuevos elementos. Luego conjeturé, al ver la lista de autores que aparecerán en el segundo volumen, que en su intento por dar mayor variedad a los hitos urbanos, espigaron “Las aventuras de Pipiolo en el bosque de Chapultepec”, un texto excepcional de nuestra tradición y salido además de la pluma de alguien considerado fundamen-

te historiador del arte, don Manuel Toussaint. Por cierto que Chapultepec es una cantera inagotable de presencias: piensen tan sólo en los numerosos restos enterrados a raíz de los enfrentamientos entre los ejércitos de México y el invasor de Estados Unidos en septiembre de 1847. No en vano Chapultepec fue el lugar elegido por nuestro poeta romántico Ignacio Rodríguez Galván para situar su “Profecía de Guatimoc”: el fantasma del último emperador azteca se aparece para recordar la caída de su ciudad, su gente y su cultura. Qué bueno igualmente que en el segundo tomo aparezca “Bodegón” de Guillermo Samperio, uno de los cuentos más extraños y bien estructurados escritos entre nosotros, y cuyo tema es el edificio que en 1910 alojó al pabellón japonés durante las fiestas del centenario, luego se convirtió en gabinete de horrores aunque su nombre fuera Museo de Historia Natural y actualmente continúa con su inquietante presencia, hito imprescindible en el imaginario fantástico de nuestra ciudad.

Espero con impaciencia el segundo volumen de *Ciudad fantasma*. Y, ¿por qué no?, un tercero con leyendas de cada una de las ciudades de nuestra vasta República, que debería titularse *País fantasma*. Una necesaria excursión a descubrir los nuevos misterios de México, en un territorio donde aumentan cada día, y donde las an-



Carlos Jurado, serie *Edificio Condesa*, 1985

tiguas piedras hablan con más fuerza, a pesar del asfalto, el cristal y el acero. Los abraza fraternalmente,

Gregorio Monge

HACIA UNA POÉTICA DE LA CIUDAD FANTASMA

I

Inicia este volumen la carta enviada a nosotros por Gregorio Monge, provocador de la obra, como queda claro en su texto y en el prólogo al primer volumen de *Ciudad fantasma*. La epístola contribuye a modificar su leyenda de criatura ágrafa. Como Howard Phillips Lovecraft, Monge dedica su tiempo a la lectura, a revisar textos de otros y a escribir cartas de manera obsesiva, invariablemente enviadas por correo convencional y con timbres postales. Si se reunieran las innumerables enviadas a sus más bien pocos pero buenos amigos podría surgir un volumen considerable.

La auténtica literatura es fantástica: vulnera, subvierte y transforma la existencia dictada por la norma. Sin embargo, de acuerdo con la definición clásica de Tzvetan Todorov, lo fantástico es “aquel acontecimiento imposible de explicar por las leyes del mundo familiar o cotidiano de nuestra realidad”. Caso extremo, el de la literatura de terror o el cuento de fantasmas, a cuya estructura tradicional se acoge la mayor parte de nuestra selección.

El carácter insólito de ciertas situaciones aproxima los textos al sentido de lo siniestro, que Sigmund Freud establecía como opuesto a lo doméstico. De ahí el acierto de la definición de Arthur Machen cuando afirma que lo más terrorífico que podría sucedernos, lo más le-

jano a nuestros hábitos, es que una rosa hablara y nos diera los buenos días. Por lo tanto, aquí figuran narraciones insólitas como la de Ignacio Solares sobre un individuo —niño o adulto incapacitado, no lo sabemos— que nunca ha estado físicamente en el centro de la Ciudad de México pero la atesora y la sueña, o de una realidad que se antoja fantástica y barroca, como ocurre en el texto “Bodegón” de Guillermo Samperio: la otredad de Otto, el personaje central, lo aproxima a seres limítrofes entre la fascinación y el terror. El cuento obtuvo el primer lugar en el concurso de cuento convocado por la UNAM a raíz de la restauración del Museo del Chopo en 1975, y cuyo tema único era el enigmático edificio. En el libro *El cuento en el museo del Chopo*, se publicaron los diez cuentos finalistas. Aunque nuestra idea inicial fue que en este libro apareciera la mayor variedad posible de hitos urbanos, incluimos otro texto de esa colección, debido a la pluma de Emiliano González, que ha leído inmejorablemente a Arthur Machen, y entiende su idea del pecado como vecino y cómplice del mal.

Como bien afirma Monge, bajo el sello de Quadri-
vium Editores, Frida Varinia dio a luz en 1992 un libro que merece ser reeditado: *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*, cuyo primer autor incluido en el tiempo es José Justo Gómez de la Cortina, más conocido por su título nobiliario, Conde de la Cortina, con su versión de la calle de don Juan Manuel, hasta escritores contemporáneos como Luis Arturo Ramos. De acuerdo con Luis Leal, el del Conde de la Cortina es el primer cuento legendario publicado en México, pues apareció en 1835 en *Revista mexicana*.¹ Coincidi-

¹ Citado por Isabel Quinoénes, prólogo a Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, Porrúa, México, 1988, p. XXVIII. Colección Sepan Cuántos 557.

mos con Varinia en la inclusión del cuento “Lanchitas” de José María Roa Bárcena, incluido en el tomo I de *Ciudad fantasma*. El libro de Varinia incluye autores como los decadentistas Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos y José Bernardo Couto, a los que inicialmente quisimos introducir; sus textos de naturaleza fantástica o extraña — *Tales of the Arabesque and the Grotesque* los denominó su maestro Poe— no hacen alusión precisa a la Ciudad de México, aunque por la experiencia vital de los autores podemos adivinar que se trata de ella. Semejante prurito nos condujo inicialmente a excluir a un autor imprescindible en la ortodoxia de la literatura fantástica mexicana, Francisco Tario, el cual no nombra el espacio de nuestra capital pero sitúa algunas de sus perturbadoras narraciones en ambientes urbanos. Varios de los lectores de nuestro tomo I nos reclamaron, con justa razón, su ausencia. De ahí el retorno triunfal y necesario de su relato “Ragú de ternera”. Así como cada día aumenta el número de lectores de Tario, la literatura de Carlos Valdés crece con los años. Su colección de cuentos *Dos y los muertos* refleja desde el título la condición de sus personajes, próximos a Raskólnikov y al creado por Franz Kafka en su propia persona: seres que de su soledad extraen su fuerza y orgullo para vivir la vida con más profundidad de quienes solamente la toleran.

También tiene razón Monge en que nuestro prólogo debió haber tenido en cuenta a autores y obras por él mencionadas. Naturalmente, el prólogo de Isabel Quiñones citado por Monge es una referencia fundamental para cualquier interesado en estudiar sistemáticamente la literatura fantástica de las leyendas de la capital recogidas y puestas en verso por autores de la República restaurada como Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, cuyas *Tradiciones y leyendas mexicanas* fueron prologadas en un excelente trabajo por Jorge Ruedas de la Serna

en 1996. Investigadora de tiempo completo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en 1990, bajo el sello editorial del propio Instituto, Isabel Quiñones publicó un libro antecesor y hermano del presente: *De Don Juan Manuel a Pachita la alfajorera. Legendaria publicada en la ciudad de México*.

La corriente denominada colonialista es heredera de los afanes de los autores antes citados, y su existencia se explica en parte por el traslado a un paisaje y un tiempo acaso mejores, ante los embates del movimiento revolucionario. Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Mariano Silva y Aceves escribieron libros donde la ciudad colonial aparece en todo su esplendor. En el primer volumen de este libro incluimos “La Llorona”, de Artemio de Valle Arizpe, el único entre los autores de ese género que cultivó en prosa las leyendas fantásticas de la Colonia, algunas de las cuales aparecen en pluma de los autores antes citados, pero en forma de crónicas, ensayos o viñetas al modo de Aloysius Bertrand, maestro reconocido por Charles Baudelaire en el prólogo a sus *Petits poèmes en prose*.

II

El siglo XVIII es el de la razón pero también el de las supersticiones. En 1790 surgen a la superficie las monumentales Coatlicue y la Piedra de Sol. Es en ese siglo cuando la palabra *vampiro* aparece por escrito en documentos que dan constancia de extraños casos donde los muertos regresan a alimentarse con la sangre de los vivos: de ahí el nombre que se les da de *revinientes*. De los numerosos tratados sobre vampiros, uno de los más autorizados y completos fue el escrito por el fraile benedictino de la abadía de Sénones y exégeta de la *Biblia Dom*



© Carlos Jurado / Colección del artista



© Carlos Jurado / Colección del artista



Augustin Calmet, quien en 1751 da a la luz su libro *Dissertation sur les revenants en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires, brucolaques*, más conocido como *Tratado sobre los vampiros* y traducido al español por Lorenzo Martín del Burgo. En el siglo XVIII, el de la Razón y el Iluminismo, los vampiros despertaban curiosidad, interés y a veces franco fanatismo entre los escritores “serios”, y los clérigos. Aunque el espíritu de la Ilustración no invadió a los escritores españoles de manera tan violenta como a los franceses, Benito Jerónimo Feijóo fue uno de los autores más preocupados por desterrar las sombras de la superstición. El título completo de su texto, incluido en sus *Cartas eruditas*, es “Reflexiones críticas sobre las Disertaciones, que en orden de Apariciones de Espíritus, y los llamados Vampiros, dio a luz poco ha el célebre Benedictino y famoso expositor de la Biblia D. Agustín Calmet”. Es revelador notar que Feijóo escribe en cursivas y con mayúsculas la palabra *Vampiro*, pues en el siglo XVIII comenzaba apenas a ser una voz aceptada por la Academia, por generalizado que estuviera su uso.

En la célebre *Encyclopédie* dirigida por Denis Diderot y M. D’Alembert aparece la siguiente definición:

Vampiro. Es el nombre que se le ha dado a pretendidos demonios que succionan durante la noche la sangre de cuerpos vivos y la llevan a cadáveres en los que puede verse la sangre salir de la boca, la nariz y los oídos. El padre Calmet hizo sobre el tema una obra absurda de la cual no se le hubiera creído capaz, pero que sirve para demostrar hasta qué grado el espíritu humano se deja llevar por la superstición.²

² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. À Livourne, de L’Imprimerie des Éditeurs, 1775, V. 16, p. 791.

Por una parte, el texto deja claramente establecida la importancia que una criatura clasificada en la “Historia de las supersticiones” merecía tal atención. En su crítica a la existencia de los vampiros Feijóo afirma: “Por otra parte, pretender que por verdadero milagro los *Vampiros*, o se conservan vivos en los sepulcros o, muertos como los demás, resucitan, es una extravagancia, indigna de que aún se piense en ella. ¿Qué fin se puede imaginar para esos milagros? ¿Por qué se obran sólo en el tiempo dicho? ¿Por qué sólo en las regiones expresadas? Se han visto resurrecciones milagrosas. Y no sólo se deben creer las que constan en la escritura, aunque no tengan el grado de certeza infalible que aquéllas. Pero en esas resurrecciones se ha manifestado algún santo motivo, que Dios tuvo para obrarlas. En las de los *Vampiros* ninguna se descubre”.

Si el siglo XVIII ensalzaba la razón, el XIX, con la llegada del Romanticismo, exaltó la presencia de fantasmas. El pensamiento de la Reforma deseaba expulsar toda idea de superstición. Escribe Francisco Zarco en una crónica fundamental, titulada “México de noche”, publicada en 1851:

Ya no hay ladrones astutos como Garatusa, ni enebados ni endiablados como en los tiempos de Revillagigedo, ni todas aquellas aventuras extrañas de la época del buen conde, ni velorios en que se baile delante del muerto, ni espantos, ni apariciones en las casas de vecindad, ni padres que dicen misa a medianoche, ni ahorcados que vagan por la ciudad. Ya aun la tradición se pierde en el vulgo mismo de la Llorona, del coche de la lumbre y de otras mil curiosidades que se prestan al romance y a la leyenda.³

El escéptico Zarco no alcanzó a ver que las realidades y leyendas del México colonial dotarían de un filón inagotable a futuros escritores en los que la noche y sus fantasmas, concretos e intangibles, desempeñan un papel fundamental. Con la República triunfante, los autores liberales, en su afán por subrayar el retroceso que significó a su juicio la historia colonial, exploran los archivos de la Inquisición, cuyo resultado será una novela como *Monja, casada, virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio, que en 1871 publica, en coautoría con Manuel Payno, *El libro rojo*, donde al lado de los textos es preciso destacar la alta calidad de las litografías, verdaderos murales en los que el analfabeto accedía de manera más democrática a la contemplación de los protagonistas de su Historia. Aunque sus textos se ofrecen más como crónicas históricas que como textos literarios, hay en el libro una serie de acotaciones que mueven a refle-

³ Francisco Zarco, “México de noche”, *La Ilustración Mexicana III*, en *Obra literaria*, Centro de Investigación Científica Jorge L. Tamayo, México, 1994, p. 549.

xionar en las fronteras existentes entre la exposición concreta de los hechos y su exaltación lírica.

Desde el título, la obra explica su tesis: la historia de México —desde los tiempos anteriores a la Conquista hasta la muerte de Maximiliano— considerada como una síntesis de violencia, traición y sacrificio. Llama la atención que Riva Palacio haga la relación del fusilamiento de los generales Arteaga y Salazar y que Rafael Martínez de la Torre, que tuvo a su cargo junto a Mariano Riva Palacio —padre de Vicente— la defensa de Maximiliano, sea el autor del texto dedicado al archiduque. Pero ambos hechos resultan, desde el punto de vista literario, auténticos desafíos de los que sus autores salen victoriosos al hablar de hechos muy cercanos a ellos. Logran, finalmente, salvar el escollo del sentimentalismo y la grandilocuencia para dar, en la mayoría de los casos, la objetividad y altura necesarias.

III

La evolución de las leyendas situadas en la Ciudad de México es resumida admirablemente por Isabel Quiñones:

De José Justo Gómez de la Cortina a Juan de Dios Peza se practican las anécdotas milagrosas, el tema sepulcral, las desgracias y dichas amorosas junto con historias de tiempos prehispánicos y narraciones de la saga independentista, las intervenciones y la Reforma.

En pleno positivismo, Luis González Obregón hizo aparecer el “tradicionalismo” (que creara en Perú Ricardo Palma), combinando en sus textos historia y literatura. Su actitud fue la del culto rescatador de “una lengua muerta que se corrompe, que se pierde cada día más y más”. Tesitura semejante es la de los colonialistas. Atildados, arcaizantes, poco poetas pero bien documentados, los colonialistas traslucen el ansia de refugiarse en un pasado muerto para sustraerse de la eclosión revolucionaria que les tocó vivir.⁴

La Ciudad de México de este nuevo siglo no ha renunciado a la lectura alterna de sus rincones más ocultos y siniestros. Con nuevas notas, autores del siglo XXI descifran los más nuevos misterios de México, ya con referencia a mitos ancestrales, ya con la aparición de nuevas faunas, como refleja en su relato Norma Macías Dávalos sobre los verdaderos hijos de la noche: niños silvestres que nacen sin el privilegio de la inocencia y de inmediato se integran a la lucha por la supervivencia, agrupados para enfrentar el monstruo interior, a punto de corromper su no experimentada inocencia. *Los desechables* son llamados en la ciudad colombiana de Me-

⁴ Isabel Quiñones, *op. cit.*, p. XXV.



© Carlos Jurado / Colección del artista

dellín, uno de los espacios donde las noches de asfalto propician su actuación cotidiana y terrible, su existencia tan fugaz que aspira a la eternidad. En esta marginalidad está su otredad.

Como en el volumen anterior, esta segunda entrega de *Ciudad fantasma* sigue un orden cronológico, e incluye tanto textos plenamente afianzados en el canon de la literatura fantástica como aquellos escritos por autores de promociones más recientes e igualmente importantes: Norma Lazo, Mauricio Montiel Figueiras, Bernardo Fernández “Bef” y Luis Jorge Boone. Abre el volumen la narración sensacionalista, sádica y truculenta concebida por el más bien sobrio Luis González Obregón. De acuerdo con él, durante el virreinato “la existencia de aquellos envidiables varones corría mansa como un arroyo, monótona como el chorro de una fuente y tranquila como la conciencia de una monja”. Sin embargo, bajo este transcurrir idílico que recrea en su *México viejo*, la bruja elaboraba pócimas secretas, el hereje sufría toda clase de torturas, los amantes desafiaban la institución del matrimonio, y el asesino tenía la irónica decencia de interrogar a la víctima sobre la hora en la cual iba a matarlo.

El último texto es obra de Luisa Iglesias Arvide, la más joven de las autoras de este libro, que demuestra la vigencia del género. Su texto apocalíptico sobre una Ciudad de México que espera el momento de su inevitable fin cierra el periplo iniciado con “La Llorona” en el volumen anterior: el arco narrativo va de la leyenda fundacional de esta urbe al relato que anuncia su destrucción. Algo necesario pues, como nos enseña el tiempo cíclico de los mitos, de las ruinas renacen la vida y sus continuadores.

Hacemos votos porque el culto a Nuestra Señora de la Fantasía jamás se extinga. **u**

Las investigaciones bibliográficas en México

Dignidad y destino

José Pascual Buxó

México tiene una larga tradición de estudios centrados en los aspectos materiales e intelectuales de los productos libresco y sus varios ámbitos de influencia y acción. Los bibliógrafos han hecho una revisión de la historia del libro, la imprenta y las bibliotecas, así como de sus contenidos ideológicos. José Pascual Buxó examina esta herencia con motivo del 45 aniversario del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de nuestra Universidad.

La lenta y misteriosa invención del lenguaje fue un proceso paralelo a la construcción del propio entendimiento humano. No hay humanidad ni conocimiento posible sin el auxilio del lenguaje, puesto que los procesos de intelección sólo adquieren su perfecta plenitud mediante la representación simbólica de las formas del mundo y de la mente. Gracias, pues, al lenguaje —y los lenguajes— el hombre construye la realidad en que habita y puede compartir con otros su plena condición humana.

Con todo, la lengua hablada es de naturaleza instantánea y fugaz; su articulación está sujeta y condicionada por las circunstancias externas en que se produce y requiere de la activa presencia de unos destinatarios que formen parte de un mismo grupo o comunidad social, esto es, que comprendan y utilicen un mismo sistema de convenciones sonoras y formas de representación del pensamiento. De ahí que resulte imprescindible darle a los efluvios de la conversación un estatuto capaz de fijar sus contenidos simbólicos y permita —por ende—

trasmitir sus mensajes a otros destinatarios ausentes o remotos; el artificio para poner nuestras evanescentes palabras al amparo de su natural debilidad es convertirlas en signos de naturaleza más firme y duradera, a fin de que —convertidos en rasgos de escritura— puedan ser recuperables por todos y en todo momento.

Bien sabemos cuán laborioso fue este dilatado proceso: desde la dudosa representación figurada o icónica de las ideas capaz de evocar en el destinatario advertido un discurso previamente cifrado en la memoria, hasta el hallazgo de la escritura fonética, que —gracias a su milagroso artificio— abre todas las ventanas que nos permiten recuperar la riqueza y variedad de los discursos humanos. La invención de la escritura fonética dio como magnífico resultado la proliferación y circulación de los libros, desde sus orígenes en los laboriosos conjuntos de tablillas, papiros o pergaminos manuscritos, hasta una revolucionaria forma impresa de reproducción y transmisión de las pausadas reflexiones de la inteligencia y las sorpresas incitantes de la imaginación.

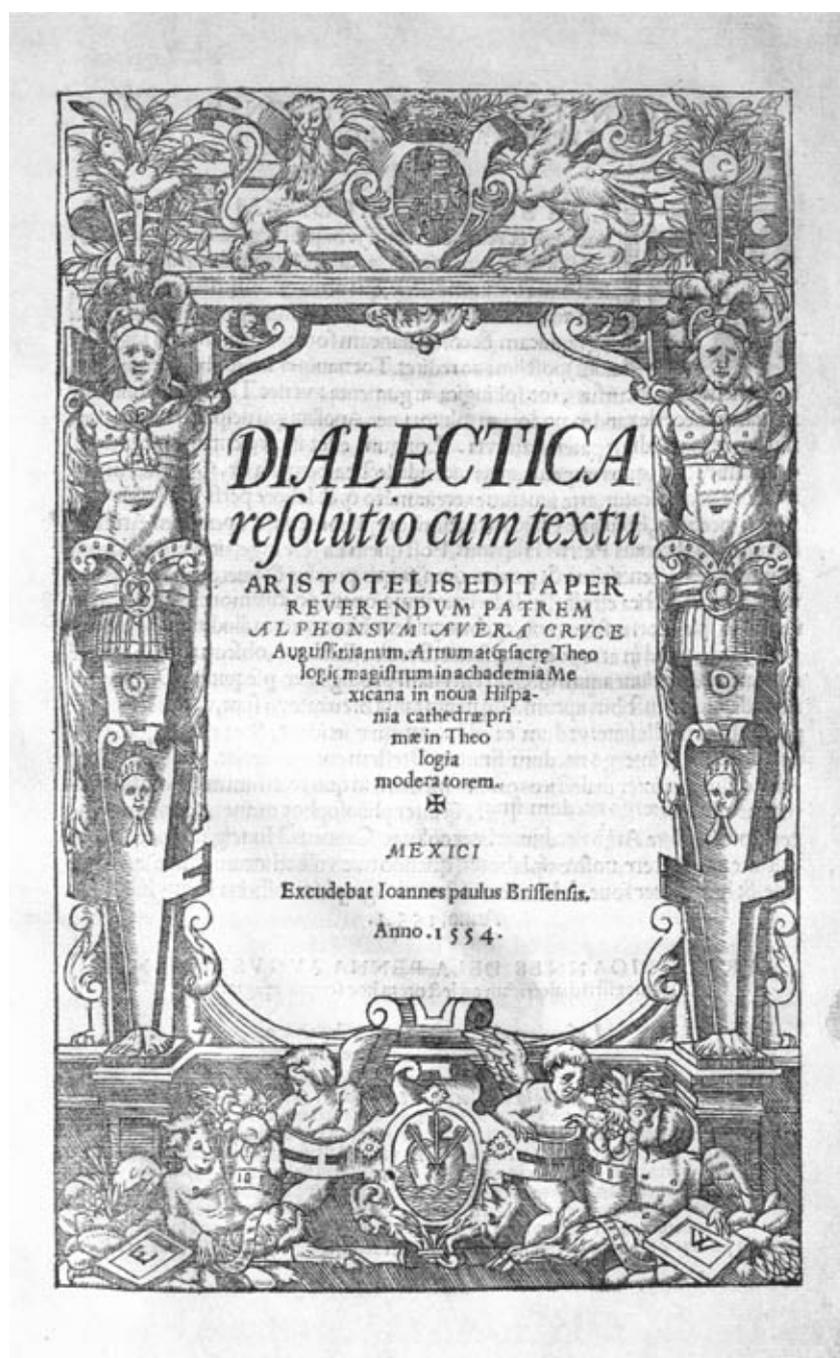
El recuento de la producción bibliográfica ha sido una tarea provechosa e inagotable que ahora, entre nosotros, parecería innecesario ponderar: fue y seguirá siendo una de las mayores empresas de las sociedades civilizadas. Los libros —que hasta no hace mucho sólo circulaban al amparo del papel marchitable y no, como hoy, y cada vez más, en la ilusoria superficie de las pantallas electrónicas— han sido, precisamente por causa de su intrínseco valor testimonial, un objeto de fabricación, comercio, acopio y disfrute, y por ello han involucrado en su producción no tan sólo a los autores intelectuales de sus textos, sino a quienes se han ocupado de imprimirlos, ilustrarlos, venderlos, coleccionarlos, resguardarlos y, en última instancia, de meditar la verdad de sus contenidos y su valor perdurable.

Hay, pues, un aspecto de la cultura del libro que podemos llamar intelectual y otro material, si bien no sólo el primero tiene el carácter creativo que es acicate y vehículo del pensamiento, puesto que también el segundo es producto del arte y del ingenio que encuentra las más eficaces maneras para que las sociedades humanas conserven y transmitan el testimonio efectivo de lo que han hecho y pensado y, de esta suerte, preserven la memoria de lo que han sido o dejado de ser.

Quizás estas mínimas reflexiones acerca de la producción libresco cobren mayor sentido en el seno del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de nuestra Universidad, donde sucesivos grupos de expertos se han esforzado —a lo largo de décadas— por darle a las tareas bibliográficas toda la dignidad de una disciplina científica, que —sin embargo— no siempre ha sido debidamente entendida y apreciada por todos. Cuando se reduce el concepto de *bibliografía* al “estudio de los libros en sí mismos”, esto es, en su puro espesor material, se olvida gravemente el sentido de su más antigua y prestigiosa tradición, puesto que los afanes por conservar, resguardar y, sobre todo, examinar críticamente la producción escrita de una nación pareciera querer reducirlos a una labor puramente catalográfica superficial y mecánica. O, en el caso de los papeles manuscritos, a los problemas preliminares de su transcripción paleográfica.

Hoy, entre nosotros, parecería del todo innecesario ahondar en los diversos estamentos de que se componen los estudios bibliográficos, pero quizá no sea del todo inútil aludir al conjunto de saberes humanísticos que concurren en la definición y trazo de nuestra disciplina. Y más aun, porque estando nuestro Instituto históricamente unido a la Biblioteca y la Hemeroteca nacionales, sus tareas de investigación se hallan estrechamente vinculadas, no sólo con la materialidad de sus acervos documentales, sino con la entera tradición de la historia social y cultural de nuestra patria y con las más variadas hazañas de la acción y el pensamiento de los mexicanos.

Habida cuenta de los indispensables procesos de registro de los documentos acopiados con el fin de mantener sobre ellos un control eficaz de nuestro patrimonio bibliográfico y hemerográfico, así como de las tareas de conservación, restauración y difusión de los documentos que integran un determinado repositorio (actividades que, en sí mismas, constituyen un conjunto de especialidades técnicas), la bibliografía propiamente definida centra su primer interés en la elaboración de catálogos generales o especiales por cuyo medio se registra la muy variada producción intelectual de un país y de un tiempo. Con todo, estos indispensables trabajos de registro y compilación son los pasos preliminares para emprender la tarea más sustancial del bibliógrafo moderno; de ellos se derivan otras actividades académicas que poseen su propio peso y significación cultural. Como todos sabemos, sin una preparación bibliográfica que



Alonso de la Veracruz, *Dialectica resolutio*, México, 1554

recoja y ordene los múltiples aspectos de la vida política y la producción intelectual de una sociedad determinada, no sería posible emprender el estudio sistemático de ninguna actividad humana; de ahí que bien podría afirmarse que faltando el registro metódico de la memoria impresa de un pueblo o nación no podría alcanzarse ningún conocimiento orgánico de su ser esencial.

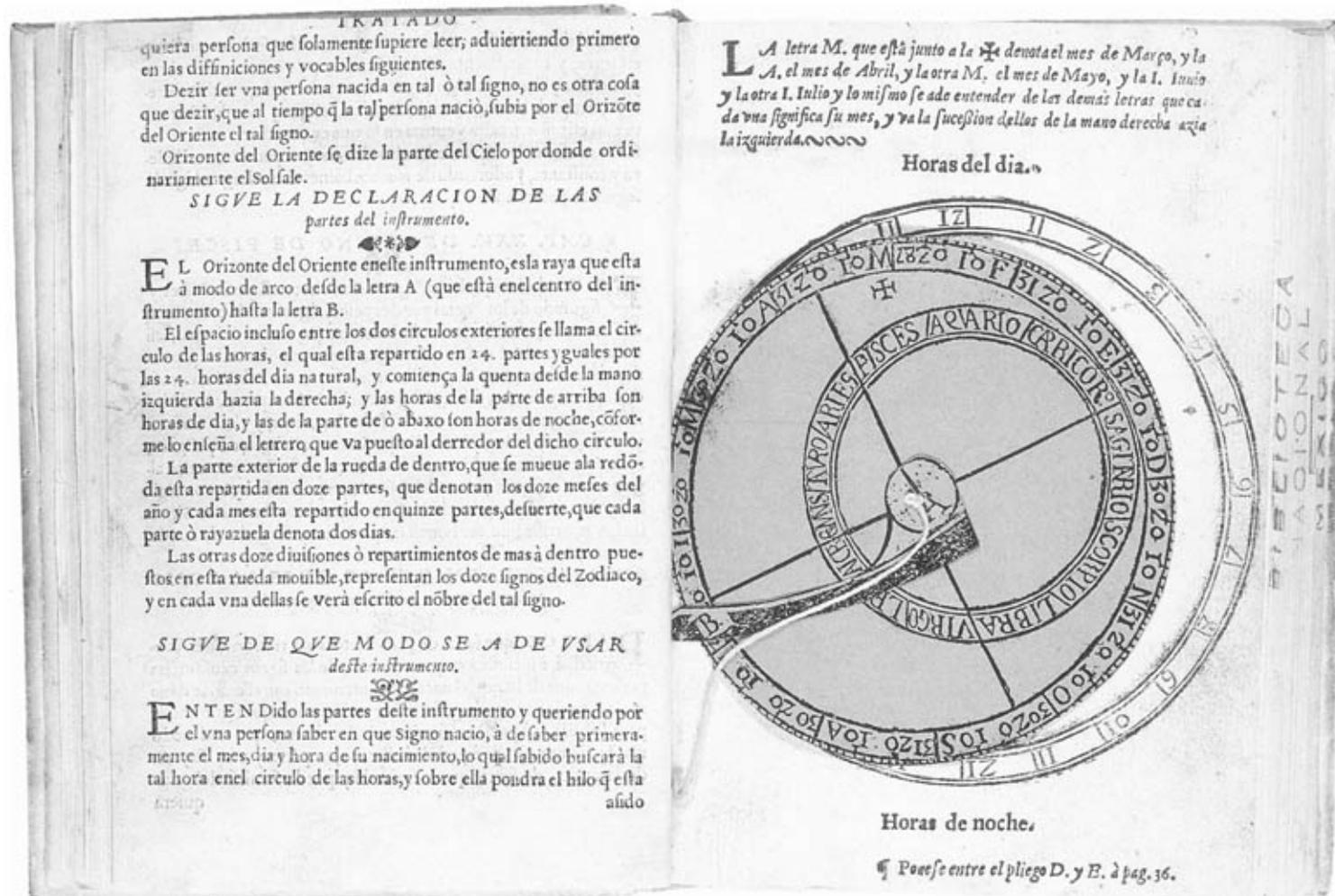
Suele creerse todavía que el bibliógrafo profesional es únicamente un abnegado coleccionista de noticias tocantes a los más diversos intereses de la sociedad, un proveedor generoso de los materiales de los que otros —más especializados trabajadores del intelecto— obtendrán un verdadero provecho. Desde luego, bastaría con el cumplimiento de esa noble tarea para hacerlo merecedor de la gratitud de todos aquellos que resulten ser sus beneficiarios; pero no se detiene ahí su precisa importancia, por cuanto que el bibliógrafo cabal ha de ser también un investigador acucioso de diversas disciplinas humanísticas a las que no sólo aporte una información documental inexcusable, sino también su esfuerzo de interpretación y valoración crítica de los testimonios escritos del presente y el pasado, sea cual sea la materia de que éstos traten: literaria, artística, filosófica, histórica, científica... Más aun, el bibliógrafo ideal ha de ser un polígrafo competente en diversas disciplinas y, por

tal razón, ha sido también pionero en el estudio multidisciplinario de las creaciones del pensamiento humano y de los hallazgos de la imaginación.

El hecho de cumplirse ahora los cuarenta y cinco años de la creación formal de nuestro Instituto nos infunde a todos el justo deseo de celebrar una actividad académica que da norte y sentido al trabajo de los que formamos parte de esta familia universitaria. Y, ¿qué mejor manera de celebración que apelar —por la vía del ejemplo o paradigma— a la obra de alguno de los sabios que nos han antecedido, con el fin de exponer abreviadamente la rica y variada entidad de lo que hemos de entender por *investigaciones bibliográficas*?

En la introducción “Al lector” de *La imprenta en México* (1539-1821),¹ su autor, el eminente chileno don José Toribio Medina, calificaba a don Joaquín García Icazbalceta como “el verdadero fundador de la moderna bibliografía mexicana”, porque, en efecto, don Joaquín había dado a la luz en 1886 su admirable *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de los libros impresos en México de 1539 a 1600*, que se constituyó de inmediato como el mejor modelo a seguir por los especialistas en la materia. Sesenta y ocho años después de su aparición, en 1954, el Fondo de Cultura Eco-

¹ Santiago de Chile, 1912.



Enrico Martínez, *Reportorio de los tiempos, y historia natvral desta Nveva España*, México, Imprenta del mismo autor, 1606

nómica publicó una nueva edición de la obra, puesta al día por otro destacadísimo filólogo, el español don Agustín Millares Carlo, de imperecedera memoria para todos los que tuvimos la fortuna de tratarlo en esta Casa.

La *Bibliografía mexicana del siglo XVI* es tan sólo un “catálogo de obras salvadas de la polilla y del olvido”, únicamente capaz de satisfacer la mínima curiosidad o el ávido deseo de libreros y coleccionistas, como algunos desinformados pudieran pensar? Ya desde los días de su primera aparición, otro mexicano ilustre, don Primo Feliciano Velázquez, ponía la obra de García Icazbalceta muy por encima de los trabajos pioneros de León Pine-lo, Nicolás Antonio, Eguiara o Beristáin, y llamaba la atención sobre la novedad del método seguido por don Joaquín: después de anotar con rigurosa precisión los datos bibliográficos y tipográficos correspondientes, y de dar inclusive noticia del paradero de los ejemplares descritos, proporciona extractos de las obras citadas, biografías de sus autores y juicios críticos acerca de los mismos que permiten ponerlos en relación con sus contemporáneos. A más de esto, se incluyen breves o extensas disertaciones a propósito de los marcos históricos e ideológicos de la civilización coetánea, como, por ejemplo, la introducción de la imprenta en México, la celebración de los autos de fe y aun de ciertos aspectos de la jurisprudencia, la medicina o la industria, como parte de la cultura novohispana más amplia o general. A todo ello se une la transcripción de obras de relevante importancia histórica y literaria, como el *Túmulo imperial* erigido por la Ciudad de México en 1559 a las exequias del emperador Carlos V, obra de nuestro primer humanista Francisco Cervantes de Salazar, así como algunos fragmentos hasta entonces inéditos de fray Bernardino de Sahagún. Atención relevante merecen los perspicaces comentarios filológicos y anotaciones históricas de García Icazbalceta a las numerosas doctrinas cristianas y artes de las lenguas indígenas elaboradas por los operarios evangélicos. En fin, y como “prueba material” de la existencia de las obras incluidas en el catálogo, el propio autor las hizo acompañar de facsímiles fototipográficos y fotolitográficos, que eran por aquel entonces las técnicas más al uso.

Temía la modestia del autor que todo ese caudal de noticias, referencias y excursos pudiese ser tachado de “impertinente” por parte de los bibliógrafos de antaño, ceñidos al desnudo registro documental de sus objetos de estudio, pero era ésa —en realidad— una renovada manera de vincular la bibliografía moderna con los más eminentes ejemplos de la filología clásica, en la medida que concebíamos esta disciplina como el amplio conjunto de conocimientos que conduzcan a la más cabal comprensión de aquellos aspectos de la cultura que trascienden sus meras manifestaciones materiales. El libro, entendido como producto y receptáculo de la vida ci-

vilizada, es —pues— el motivo y razón de la moderna ciencia bibliográfica.

Esa más amplia y comprehensiva concepción de nuestra disciplina se sustenta en la irrenunciable vocación multidisciplinaria que han asumido las investigaciones bibliográficas; en ellas —como ya se dijo— se atiende a los aspectos materiales e intelectuales de los productos libresco y de sus distintos ámbitos de influencia y acción, esto es, a la historia del libro, la imprenta y las bibliotecas, tanto como a los contenidos ideológicos que constituyen su ser substancial. He ahí por qué, en un Instituto como el nuestro, tengamos la doble responsabilidad de custodiar y enriquecer los acervos de la Biblioteca y la Hemeroteca nacionales y, de manera preeminente, de hacer el estudio académico de sus documentos. Y de ahí deriva precisamente nuestra responsabilidad de mantener al día las colecciones que —en su conjunto— abarcan la producción bibliográfica de nuestro país, no menos que la de los fondos de libros antiguos y documentos manuscritos, así como de catalogar y poner ese patrimonio cultural al alcance del público, ya sea a través de la consulta directa o de los nuevos medios electrónicos de información. De la importancia y la variedad de nuestros acervos deriva asimismo el ineludible compromiso de estudiarlos profesionalmente con el fin de dar cuenta cumplida de su inagotable información histórica, científica y literaria.

Con el propósito de poner de manifiesto el cumplimiento dado a esas responsables tareas, vendrá al caso referirnos —por la corta vía del ejemplo— a algunas publicaciones significativas, sabiendo que dejamos injustamente en la sombra el conjunto de la valiosa producción bibliográfica de los miembros del propio Instituto. Por lo que se refiere a los aspectos más específicamente técnicos, cabría mencionar los *Tesoros bibliográficos mexicanos. México: primera imprenta de América* (1995), el *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional de México* (1968), así como el *Catálogo de los impresos europeos del siglo XVI que custodia la Biblioteca Nacional de México* (1996); las *Adiciones a ‘La imprenta en México’ de J. Toribio Medina* (1997); o el *Catálogo de la Colección Lafragua de la Biblioteca Nacional de México. 1854-1875* (1998). Añádanse a éstas las numerosas publicaciones que han sido el resultado de los proyectos de investigación —individuales o colectivos— que se han venido llevando a cabo ya sea de manera independiente o en el seno de los Seminarios de Cantares Mexicanos, de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, de Cultura Literaria Novohispana, así como de los Proyectos de Reorganización del Fondo Reservado, no menos que los que tienen como materia de estudio la Independencia mexicana o las aportaciones culturales de los españoles en el México en los siglos XIX y XX, la reseña de cuya extensa producción quedaría fuera de este lugar. En fin, pero

no al final, destaquemos la continua y meritoria labor de difusión de los estudios monográficos elaborados por los miembros de este Instituto y por mucho distinguidos invitados que ha llevado a cabo el *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* a partir de 1968 y hasta la fecha.

Hubo un tiempo en que algunos quisieron pensar que los miembros de esta comunidad académica no tenían por qué realizar otras tareas que la de ser colectores de noticias librescas y prestadores de servicios bibliotecarios, y que correspondía en exclusiva a los especialistas en las disciplinas históricas, literarias, filosóficas, artísticas... el estudio profesional de los acervos bajo nuestro resguardo. Pudo haberse olvidado entonces —y espero que no se vuelva a olvidar ahora— quiénes fueron los fundadores de nuestra tradición académica y el carácter crítico y científico de la obra que éstos habían llevado a cabo. Dentro de nuestra tradición patria, los nombres de Eguiara y Eguren, Beristain de Souza, García Icazbalceta, Nicolás León, Andrade, Gómez de Orozco, González de Cossío... habrían sido suficientes para poner en claro el verdadero carácter humanístico y multidis-

ciplinario de nuestros estudios. Y, dentro de la propia Casa, hubiera bastado evocar las figuras señeras de Millares Carlo, Jesús Imhof, Juan B. Iguíniz, Ernesto de la Torre Villar, Enrique Moreno de los Arcos, Ignacio Ossorio... para reconocer sin reticencias que sus respectivos trabajos eran la prueba fehaciente del carácter esencialmente filológico —es decir, del pleno estudio de las instituciones culturales y de su producción escrita— que es propio de nuestra disciplina bibliográfica desde su remota antigüedad helenística.

Que nadie se sorprenda, pues, de que el conjunto de las investigaciones que se realizan en este Instituto universitario pueda abarcar asuntos muy distantes en apariencia, ya sea que pertenezcan a la historia política de nuestra nación en sus distintos tiempos y circunstancias, a los sucesivos procesos y características particulares de la producción literaria, periodística, artística y científica de nuestro pasado y nuestro presente, a los significativos azares de la vida ciudadana o a la historia de las instituciones culturales. Frente a la mirada —profesionalmente parcial e interesada— que los especialistas de aquellas disciplinas particulares echan sobre los testimonios librescos, los renovados estudios bibliográficos se constituyen como un acercamiento deseablemente integral a los documentos de la cultura universal. De ahí la vocación multidisciplinaria que caracteriza al conjunto de investigaciones que se realizan en nuestro Instituto. Y tanto más cuanto que teniendo el encargo y el deber de estudiar los inagotables acervos del vario y vasto patrimonio de las instituciones nacionales que nos cobijan, no podríamos resignarnos a dejar exclusivamente en otras manos ni el reconocimiento y descripción de sus acervos ni el estudio de las noticias que entrañan. Y tampoco es menor responsabilidad de nuestro Instituto la de recabar toda la información pertinente a la historia de la cultura mexicana dispersa en los distintos repositorios del extranjero, con el fin de incorporarla a nuestros propios acervos y hacer, cuando sea el caso, el estudio de aquellos testimonios.

En el mundo actual tienden a desaparecer los cotos cerrados del conocimiento, se van desvaneciendo las fronteras entre las férreas disciplinas de antaño, que eran el reflejo de una concepción del mundo cerrada sobre sus propias definiciones reductoras. Al vetusto encerramiento disciplinario y prepotente, sucede una amplia, comprensiva y móvil visión de los universos culturales. La nuestra también ha de ser una disciplina que, sin dejar en olvido la inagotable tradición del humanismo renacentista, esté cada vez más abierta tanto a los estímulos de otras disciplinas científicas como a los hallazgos de una intuición laboriosa. En suma, que las nuestras han de ser un género de investigaciones bibliográficas fundadas en el compromiso con nuestra propia historia y en la severa libertad del examen crítico. **u**



Alonso de la Veracruz, *Speculum coniugiorum*, México, 1556

Escuela de la libertad

Jaime Labastida

Publicado en francés por la Unesco con la coordinación de Moufida Goucha, el libro La filosofía, una escuela de la libertad. Enseñanza de la filosofía y aprendizaje del filosofar: la situación actual y las perspectivas para el futuro ha sido vertido al castellano y editado por la UAM-Iztapalapa. En su presentación, realizada en junio en el Senado de la República, Jaime Labastida planteó una serie de interrogantes sobre el tema central del libro.

Tengo necesidad de levantar ante ustedes algunas interrogantes. Me asaltan desde hace años. A estas interrogantes les he dado (y les doy, todavía ahora), conforme pasan los años, respuestas distintas. Por lo pronto, me urge preguntar si se puede considerar a la filosofía como una escuela de la libertad. De inmediato y sin vacilar ofrezco una respuesta afirmativa. Sin embargo, ¿en qué sentido es la filosofía una escuela de la libertad? No parece haber duda: la filosofía es una escuela de libertad y, acaso, la mejor de las escuelas. Pero, insisto, ¿cómo, por qué, de qué manera?

La filosofía se concibe, de hecho, de modos diversos y la respuesta, positiva o negativa, está sujeta a los modos en que la concibamos. Tenemos que indagar qué se entiende por *filosofía*, qué por *libertad*. También es necesario responder qué se entiende, en sentido estricto, por *escuela*.

Permítanme, pues, hablar de un acto luminoso, que tuvo lugar hace más de veinticinco siglos. Hablo del rasgo que semeja poseer la filosofía en el momento mismo en que nace, si es que se acepta la tesis de que la filosofía nace en Grecia. Ese rasgo es el de la modestia mez-

clada, empero, con el orgullo. El nombre que acuña Pitágoras para sí lo indica: él no se considera *sophós* sino *philosophós*. No es *sabio*; es sólo un hombre que ama la sabiduría; no sabe, pero desea saber. El título que Pitágoras se concede, nuevo e insólito, habrá de hacer época: marcará la diferencia fundamental entre dos formas de asumirse como ser humano. Los Siete Sabios fueron maestros de la Grecia arcaica; se apoyaban, en un cierto sentido, en la sabiduría popular, o sea, en los usos y las costumbres, en la tradición oracular; oían a la *sybilla*, acataban los enigmáticos oráculos de Apolo. El filósofo, ese hombre nuevo, en cambio, habrá de hurgar en la naturaleza y dentro de sí mismo; se habrá de interrogar sin piedad. Habrá dejado de creer y en él habrá nacido la duda. No admitirá como válido el consejo de los ancianos. Interroga, duda, crítica.

Antonio Machado atribuye a su maestro Juan de Mairena estas palabras, sin duda alguna certeras: razonar es hacer *un análisis corrosivo de las palabras*. Pensar es hurgar en las entrañas de las palabras, arrancarles su significado; otorgarles, si acaso, otro sentido, nuevo. ¿Qué significa, en efecto, ser *sophós* en la Grecia arcaica? La

voz helena, en sus orígenes, está asociada a la habilidad manual: el *sophós* tiene aptitud para construir, digamos, una nave; puede ser un hábil carpintero; también puede ser un hombre diestro en el arte de hablar o de tañer la cítara. La *sophía* se podría equiparar con la *astucia*: Odiseo es el astuto, el *fértil en recursos*, el audaz: así lo llama Homero.

En cambio, la palabra española *sabiduría*, que parece traducir de manera directa el concepto heleno de *sophía*, se deriva del latín *sapientia*, que posee un origen distinto. El neologismo lo introdujo Ennio en el latín clásico. Viene del verbo *sapio*, *-is*, que significa degustar o saborear la comida. La misma raíz de *saber* está en el sustantivo *sabor*. Se advierte: la traducción es no sólo traición, también es creación. Perciban la diferencia, la distancia profunda que hay entre las dos voces, que parecen gemelas (pero que no lo son): en griego, *sophía* guarda relación con la mano; en latín, *sapientia* la guarda con otro órgano del cuerpo, la lengua, con ese órgano anatómico que nos hace degustar los sabores y, al propio tiempo, emitir los sonidos articulados que forman el habla. En tanto que el español se vale de una sola voz para designar dos cosas distintas, en lengua griega dos palabras diferentes nombran la *lengua*, en tanto que órgano anatómico de la fonación (al que se le da el nombre de *glossa*) y la *lengua* en tanto que *idioma* o *lenguaje* (que recibe el nombre de *lógos*: razón). *Saber*, lo mismo en latín que en las lenguas romances, se asocia, pues, al acto sensual de gustar; a nuestra capacidad de *saborear palabras*. Dos voces, *sophía* y *sabiduría*, son, a un tiempo, semejantes y diferentes.

Añado otro rasgo, pues en este libro se nos propone un sintagma que, a mi juicio, implica varios problemas: *pensamiento filosófico*. El verbo *pensarse* asocia a un acto distinto al de *saber*. *Pensar* está unido al verbo *pender*. Pensar es, en latín y en las lenguas romances, *sopesar* palabras y, a un tiempo, saborearlas. Equilibrio, gusto, sazón. En todo caso, duda. Todos los hombres piensan; todos los hombres hacen uso de su razón; todos los hombres poseen una cierta lógica, implícita en la estructura propia del lenguaje.

Filosofar implica un acto de naturaleza distinta: exige un acto de reflexión, de duda, de crítica. Existe el pensamiento mítico, desde luego, la forma específica de pensar de pueblos que poseen mentalidad mágica, que se dirigen a lo que hoy llamamos *objeto* como si fuera un *sujeto con vida propia, al que le hablan de tú a tú*. Por esa causa, el pensamiento mítico no es filosofía, si ésta se define con rigor. El pensamiento mítico se sumerge en la tradición y de ella vive; respeta las voces antiguas de los sabios. También existe una actitud espontánea, en el hombre de la calle, si se pregunta por el orden y la causa de las cosas; esta actitud espontánea se hace filosofía sólo si logra el acceso a otro nivel: pre-

cisa de una exigencia superior. El hombre de la calle y el hombre de la Edad Mítica piensan, sin duda alguna; pero no hacen filosofía; ésta tiene una exigencia metódica de otro orden.

¿Qué se entiende, pues, por *filosofía*? ¿Amor a la sabiduría? ¿Qué es *saber*, en sentido estricto? ¿Qué, ser sabio? ¿Contemplar, actuar? ¿Qué es sabiduría? Saber, ¿es estar informado, estar al día? La filosofía, ¿ha de ser contemplativa y el filósofo ha de ser el hombre que contempla? Se ha dicho que la filosofía nace del asombro, del estupor que provoca un hecho de la naturaleza o de la vida. Pero en la raíz de *estupor* también están los sustantivos *estúpido* y *estupefaciente*. ¿Adónde conduce el asombro, lo que se llama *estupo*? ¿A la filosofía? ¿A un interrogar riguroso y sin concesiones? O, por el contrario, ¿nos lleva a un pasmo del que jamás saldremos? La filosofía, ¿interpreta el mundo? ¿Acaso no es necesario, tras de interpretar el mundo, transformarlo? Pero, ¿en qué sentido?

¿Hay un límite en todo intento por transformar el mundo? ¿Es lícito usar de cualquier instrumento si el fin lo justifica? *Conócete a ti mismo*, exigía Apolo en el templo de Delfos. Sun Tsu matiza: *conócete a ti mismo y conoce a tu enemigo; así darás cien batallas sin conocer derrota*.

Por eso elevo ante ustedes un problema, tal vez impertinente. La ética nos indica límites. *Si Dios no existiera*, dice Dostoievski, *todo estaría permitido*. ¿Es así? ¿Qué sucede en una filosofía que no acepta la existencia de Dios? En esa filosofía, ¿todo está permitido? Una filosofía atea, ¿carece de fronteras? No, una filosofía, tal como la que yo sustentó, una filosofía laica, sin Dios, también establece límites. No es lícito valernos de los otros como si fueran herramientas inertes en las manos de alguna idea incierta. No hay Dios: el límite, pues, nace de la responsabilidad propia. Oscilante en el abismo, una filosofía sin Dios tiene a la conciencia como su único fundamento. Exige de nosotros el uso despiadado de la razón. El cimiento radica en nuestro interior. El paradigma ético es construido por cada uno, por sí y ante sí, de manera libre, dejando atrás cualquier barrera exterior. En este sentido profundo, la filosofía es una escuela de la libertad: nos obliga a que actuemos por convicción, no por coacción, sin estar sujetos a ningún dogma impuesto desde fuera.

Cuando Sócrates se volvió el *tábano de la ciudad*; cuando se convirtió en un hombre molesto y se hizo un varón políticamente incorrecto que no aceptaba las verdades corrientes, o sea, desde que levantó preguntas impertinentes, la filosofía descendió de los cielos, recorrió las calles de la ciudad y entró en las casas de los hombres. Así lo dice Cicerón. La filosofía, desde entonces, se hizo una herramienta de la vida cotidiana; preguntó por las razones últimas en que se apoya la ciudad; se interrogó

por la justicia y la libertad. Homero y la epopeya exaltaban, sin vacilación alguna, las virtudes de los héroes. Sócrates y los trágicos helenos, en cambio, no veían a los héroes como si fueran modelos a seguir, sino como problemas. Sócrates, que vive ya en el turbulento mundo de la democracia, vuelve incierto lo que en la Grecia arcaica era motivo de orgullo. En el horizonte social aparece la duda.

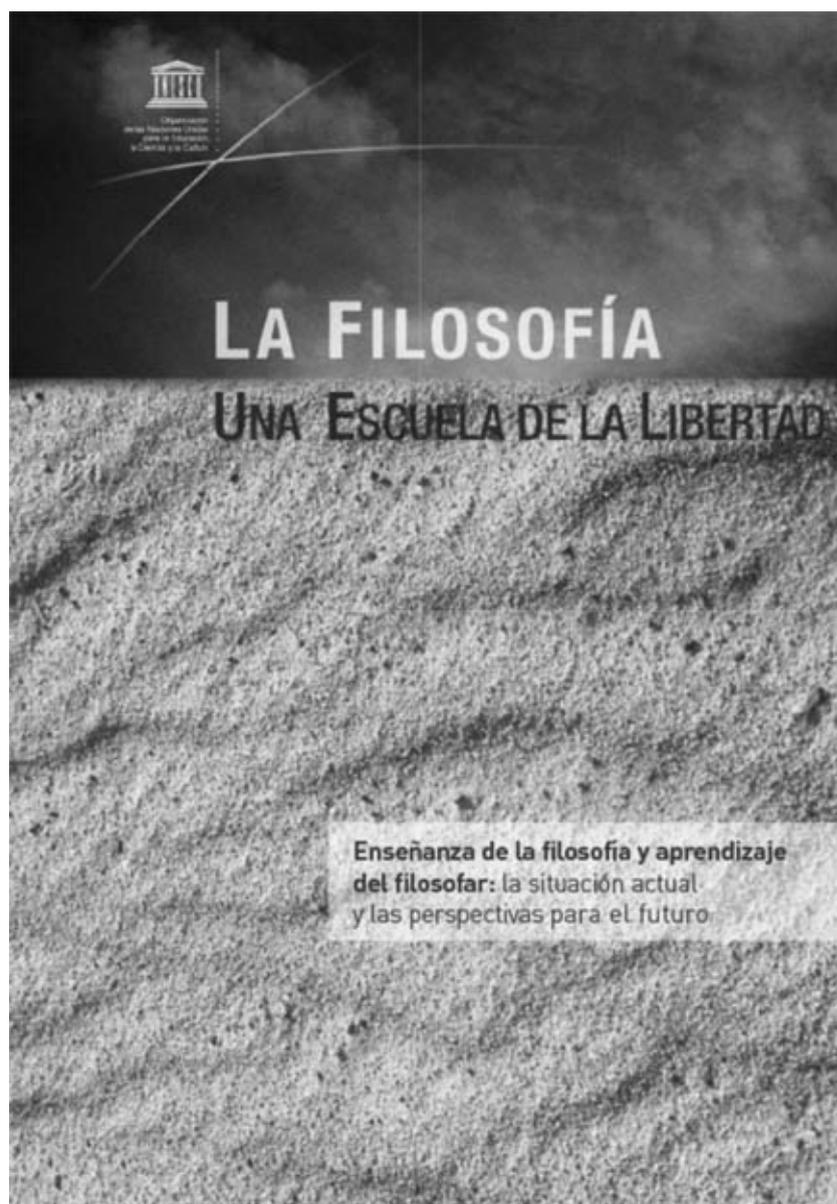
Platón ha propuesto que los males de la sociedad política tendrán remedio cuando los filósofos gobiernen o cuando los gobernantes se vuelvan filósofos. Pero, ¿es así? El filósofo introduce la duda, titubea; sólo actúa cuando resuelve el enigma. Empero, la solución de un problema engendra, por necesidad, otro, distinto. Quien se dedica a la política es un hombre de acción. Como el estratega militar, lanza sus hombres al combate. Un segundo de duda puede llevar a la derrota. ¿Qué sería de nuestras vidas si nos gobernaran los filósofos? Los mayores males del siglo XX los crearon gobernantes guiados por una cierta (mejor, por una incierta) idea del bien; por el diseño de un futuro terrible, porque sacrificaron al hombre del presente por el posible hombre del futuro. Los filósofos y los ingenieros sociales desearon una sociedad perfecta, una sociedad de hielo en la que todos los problemas quedarán resueltos. Sólo produjeron el terror, la guerra y la destrucción de millones de vidas.

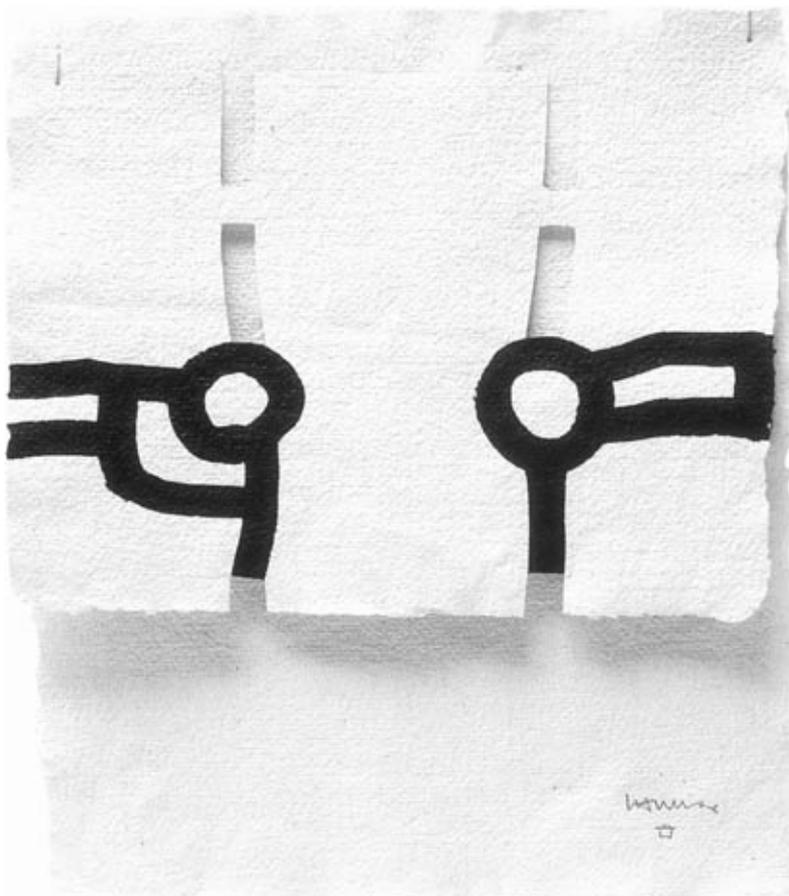
Monarcas, emperadores, presidentes, los hombres de gobierno en general, también deben estar sujetos a un límite, pues la *utopía*, por definición, no puede asentarse en la Tierra. Quevedo tradujo el título de la obra de Tomás Moro así: *No hay tal lugar*. El único sitio en el que se alberga la utopía es en el corazón de los hombres. La utopía es un fruto del deseo, un anhelo de justicia ya que, al superar un obstáculo, aparece otro, ante nuestros ojos.

El principio que rige en todas las relaciones humanas, un principio de orden universal, creo, es el principio de la reciprocidad. A todo derecho corresponde una obligación. En este sentido, gobernantes y gobernados están sujetos a límites. El límite lo indican la ética y el sentido profundo de la justicia. Hoy mismo vemos a la gente tomar la justicia en sus manos y afirmar que los bienes de la nación, quién sabe por qué causa, les pertenecen. Un líder sindical ha dicho, sin rubor: “las calles son nuestras”. Calles, plazas, edificios públicos son de todos los ciudadanos, en efecto. Eso significa que *no son de nadie en particular*. No pertenecen a un sindicato ni a un movimiento social, por más justo que éste se pretenda. La autoridad ha sido elegida para cumplir una función y su límite lo establece la ley. Si la autoridad no actúa, también rebasa el límite. Los gobernantes deben estar sujetos, en sus actos, a la ética más estricta; se obligan a respetar ellos y a hacer que los demás res-

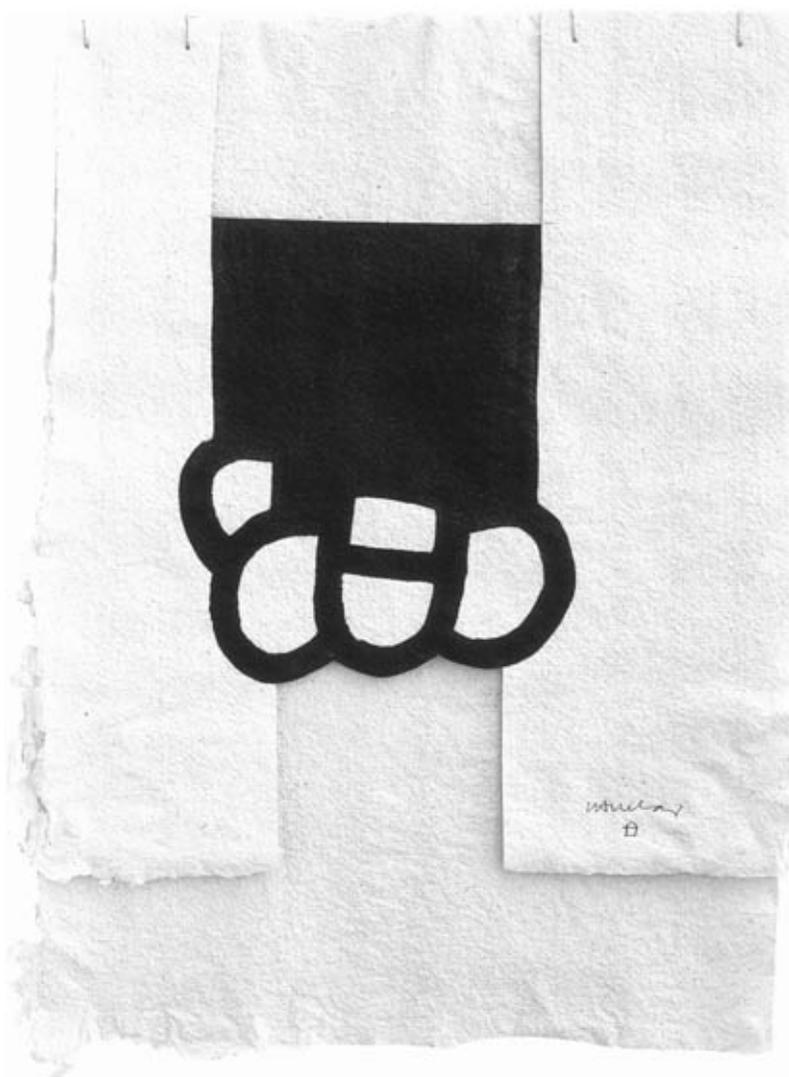
peten el límite, o sea, a proteger a nuestra nación de todos los excesos.

¿Qué es la *libertad*? ¿La posibilidad de hacer todo aquello que se nos antoje? La libertad, ¿a qué se opone como concepto? ¿A la necesidad? ¿A la esclavitud? En Grecia y en Roma, la libertad se concebía como opuesta a la esclavitud. Así, pues, los términos *eleutheria* (heleno) o *libertas* (latino) poseían una connotación menos amplia de la que tiene el actual concepto de *libertad*, fruto de la Edad Moderna; servían tan sólo para oponer el hombre libre al esclavo. Si la filosofía nos conduce hacia la libertad, es porque nos permite despojarnos de las ataduras, porque nos hace interrogarnos sin piedad, porque arranca de la mente cualquier dogma. La filosofía se asienta en la duda y eleva preguntas fundadas que obligan a dudar de nosotros mismos. Ahora bien, interrogar de modo adecuado precisa de un método y un protocolo rigurosos. La libertad se opone a la necesidad y a la sumisión; toda verdad ha de ponerse en duda. La filosofía, en tanto que libertad, nos lleva, lo dije ya, al *análisis corrosivo de las palabras*; a corroer, a carco-





Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1987



Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1987

mer el uso normal de las palabras; a no aceptar como verdadero, así lo exigió Descartes, nada en lo que se pueda hallar la menor duda. La libertad tiene, como complemento necesario, a la necesidad, que jamás podremos superar del todo.

Por esto, es un crimen contra la inteligencia haber suprimido las materias filosóficas en el bachillerato. El asesinato de la razón por obra de una autoridad burocrática no debe ser tolerado. La filosofía, herramienta decisiva de la razón, no puede ser desterrada del plan académico del bachillerato.

Y por este camino llegamos a la tercera parte del sintagma propuesto en este libro: el concepto de *escuela*. La filosofía, en rigor, ¿se enseña? Si filosofar es el arte de *aprender a morir y a estar muerto* (mejor aún, el arte de aprender a vivir y a estar vivo; el arte de vencer nuestras razones de muerte), ¿quién puede enseñar algo tan personal y tan lleno de rigor? La filosofía no se enseña, como tampoco se enseñan la ciencia ni la poesía. La escuela no sirve para eso; la escuela sirve para dotar al alumno de las herramientas que le permitan pensar.

Para lograr tal objeto, nada mejor que el dominio de la lengua propia. La lengua muere si se anquilosa. La filosofía avanzó a pasos de gigante cuando utilizó como su herramienta la lengua vulgar. La filosofía moderna se hizo más crítica al ser escrita, no en el latín ya muerto, sino en la lengua materna de cada filósofo; cuando se habló en francés y en alemán, en italiano y en inglés. Por esto, hemos de pensar en español, hemos de exigirnos el dominio de esta lengua universal que es nuestra lengua materna, el español.

¿Por qué digo que la filosofía no se puede enseñar? Porque los más grandes maestros de la humanidad, ágrafos que jamás escribieron una línea (pienso en Sócrates, Buda, Confucio), innovaron con sus preguntas y, antes que respuestas, levantaron interrogantes. Repetir que dos más dos son cuatro; que los tres ángulos de un triángulo rectángulo suman dos ángulos rectos; que los cuerpos se atraen en razón directa de su masa e inversa del cuadrado de su distancia; que la fórmula matemática de la energía es la que eleva la masa al cuadrado de la velocidad de la luz, ¿es hacer ciencia? No, por supuesto, es sólo repetir verdades ya por todos sabidas. La ciencia, la filosofía y la poesía no se enseñan. Ciencia, filosofía y poesía son, en sí mismas, innovación, creación, productos nuevos.

En este sentido profundo, la filosofía es una escuela de la libertad, ya que la libertad de pensamiento nos hace despojarnos de los dogmas. Filosofar es levantar un conjunto de interrogantes sin ninguna concesión, abandonar lo políticamente correcto, poner en duda todo. Así, oscilantes en el abismo, guiados por la sola luz de la razón, podremos aceptar que la filosofía sea una escuela de la libertad. **u**

Carlos Payán Volver

En los tiempos del *unomásuno*

Eduardo R. Huchim

Carlos Payán Volver fue nombrado subdirector general del unomásuno en un tiempo en que prácticamente carecía de cualquier experiencia en el periodismo. Sin embargo, su personalidad conciliatoria y su temple contra las adversidades le ganaron el respeto de la comunidad de lectores y colegas. Este perfil traza la trayectoria de quien además fue fundador de La Jornada y senador de la República.

Aquellos tiempos del *unomásuno*, en los años setenta y parte de los ochenta, son irrepitibles. A mí me recuerdan la canción que habla de las golondrinas portadoras de sueños que llegaron en alas de la juventud,¹ en este caso de la juventud de la mayoría de los periodistas que ahí crearon un periodismo de vanguardia, bajo la guía y el genio de Manuel Becerra Acosta.

¹ Con letra de Luis Rosado Vega y música de Ricardo Palmerín, *Las golondrinas yucatecas* dicen así en ritmo de clave:

Llegaron en tardes serenas de estío
cruzando los aires con vuelo veloz,
y en tibios aleros formaron sus nidos,
sus nidos formaron, piando de amor.
Qué blancos sus pechos, sus alas qué inquietas,
qué inquietas y leves abriéndose en cruz

El gran éxito del *uno* se explica por el equipo de notables periodistas que acompañó a Becerra Acosta, pero no podría explicarse sin la participación de un abogado comunista, egresado de la UNAM, que tuvo el acierto de armonizar casi todas las fuertes individualidades que

y cómo alegraban las tardes aquellas,
las tardes aquellas bañadas de luz.

Así en la mañana jovial de mi vida,
llegaron en alas de la juventud,
amores y ensueños... como golondrinas,
como golondrinas bañadas de luz...

Mas trajo el invierno su niebla sombría,
la rubia mañana llorosa se fue...
se fueron los sueños y las golondrinas...
y las golondrinas se fueron también...



José Emilio Pacheco, Eduardo Deschamps, Rodolfo Rojas Zea, Carlos Payán Vélver, Ernesto Mejía Sánchez, Herminia Dosal, Hero Rodríguez Neumann, Fernando Ramírez de Aguilar, Manuel Arvizu, René Avilés Fabila, Fernando Meraz Mejorado, Juan José Garzón Bates, Enrique Loubet Jr., José Trinidad Ferreyra, Fernando Belmont, Paulina Lavista, Fernando Benítez, Manuel Becerra Acosta, Manuel Marcué Pardiñas, Jorge Hernández Campos, Manuel Moreno Sánchez, René Arteaga Rebollo, Alejo Vázquez Lira, Hugo Hiriart, Guillermo Mora Tavares, Marco Aurelio Carballo, Hugo Gutiérrez Vega y Luis Ortiz Monasterio.

integraban ese equipo. Me refiero a Carlos Payán Vélver, quien al llegar al proyecto de un nuevo diario —que entonces parecía tener pocas posibilidades de materialización— no poseía antecedentes periodísticos notables, como sí los tenía, por ejemplo, Miguel Ángel Granados Chapa, quien ya era autor de su célebre *Plaza Pública*, la más prestigiada columna periodística que transitó del siglo XX al XXI y que sólo desapareció cuando la vida de su autor se apagó también, en octubre de 2011. Por su parte, el único antecedente en tareas de prensa que se le conocía a Payán era su paso por *El Machete*, órgano del Partido Comunista Mexicano. De ahí que sorprendiera la designación de Payán como subdirector general del *uno*, puesto que desempeñó hasta su salida del diario, en 1983.

A Payán se le regatea, incluso ahora que se ha retirado del periodismo, el carácter de periodista. Y ciertamente, no había sido reportero ni articulista ni “hombre de mesa”, como le llamaba Becerra a los entonces frecuentemente incomprendidos correctores de estilo y cabeceros. No obstante, sin la paciencia, la sensatez, la visión política, el buen gusto y, sobre todo, el espíritu conciliador de Carlos Payán, el *uno* no habría sido lo que fue. Más aún, quizá, sencillamente, no habría sido porque, cuando Becerra Acosta desmayaba agobiado por el desánimo ante las dificultades y vicisitudes para dar vida al nuevo periódico, aparecía Payán y lo hacía volver a ver viable el proyecto.

Todo aquello ocurría en circunstancias en que nada facilitaba la ímproba empresa de crear un diario sin los

auspicios ni la simpatía del gobierno federal, menos aun si la parte más importante de los audaces creadores procedían del diario que a mediados de 1976 había sido víctima del presidente Luis Echeverría, quien con una compleja operación política puso fin a la más brillante etapa del entonces más prestigiado periódico de México y uno de los mejores del mundo: el *Excelsior* dirigido por Julio Scherer García y en el cual Becerra Acosta y Granados Chapa habían tenido una destacada carrera, pero no Carlos Payán.

Vecino que fue del barrio de La Merced, Payán estaba mejor dotado que Becerra Acosta para hacer frente a la adversidad, quizá porque éste era hijo del periodista del mismo nombre y con un nivel de vida mejor que el promedio mexicano, mientras Payán Vélver procedía del proletariado, un sector al que luego serviría desde diversas trincheras, incluso la del Senado de la República. Hay un episodio de la niñez de Payán que retrata las carencias en que transcurrió esa etapa de su vida. Veámoslo en sus propias palabras:

Tenía ocho años y los Reyes no me trajeron juguetes, pero sí en cambio unos zapatos y unos calcetines nuevitos, pero de todas maneras me alegraron mucho, así que le anuncié a mi madre que salía a enseñarle mis zapatos a la abuela, en una vecindad cercana en cuya azotea hacían buñuelos bañados en melaza de piloncillo. Yo estuve comiendo hasta que mamá Mati, así le decíamos a la abuela, me anunció que iba a oscurecer y que ya debía regresar a mi casa.

En el camino un hombre me preguntó qué me habían traído los Reyes y tras mostrar los zapatos, el hombre me dijo: “Ahí adelante están regalando juguetes a los niños pobres, si quieres te acompaño”. Ya en la entrada de otra vecindad me indicó: “Sube al segundo piso y en la puerta número 17, entra y pregunta por tus juguetes”. Ya iba yo a traspasar el umbral, cuando el señor me detuvo: “Espera, con esos zapatos nuevos no van a creer que eres pobre”.

Tras de un breve silencio, viendo mi cara de desencanto, el hombre dijo: “Bueno, no te desilusiones, creo que hay una manera, quítate los zapatos y los calcetines y yo te espero aquí a que vuelvas con tus juguetes”.

Tal cual lo hice, entré descalzo a la vecindad y subí apresurado las escaleras, llegué sofocado, toqué tímidamente la puerta y esperé hasta que abrieron. En el dintel, me encaró un hombre corpulento. “¿Qué quieres?”. “Vengo por los juguetes que le dan a los niños pobres”, le dije sonriendo. “¡Largo de aquí, muchacho pendejo!”, me ordenó cerrando de un portazo. El ritmo de mi corazón se aceleró con un fuerte golpeteo. “¡Mis zapatos!”, casi grité, bajé corriendo las escaleras y salí a la calle, donde comprobé que el cuidador de mis prendas había desaparecido.²

POR QUÉ PAYÁN FUE SUBDIRECTOR

La pobreza que acompañó a Payán durante su niñez y juventud lo curtió para no desmayar ante los obstáculos. Por eso su participación en la etapa inicial del *uno* fue crucial, tanto antes de que los voceadores gritaran en las calles el antiperiodístico nombre del nuevo diario como en los primeros años en que, paulatinamente, el *uno* se volvió referencia, sobre todo en los círculos políticos, universitarios, culturales y laborales.

—¿Cómo es que Carlos Payán se vuelve subdirector si no era periodista? —le preguntó María Antonieta Barragán a Becerra Acosta, en una de sus conversaciones para su libro aún inédito *Unomásuno: Vía crucis de un proyecto periodístico*.

—Por su cercanía conmigo —respondió Becerra—, por su constancia en el trabajo, por su inteligencia, por sus deseos humildes de aprender —y no es un hombre humilde—, hizo el gran esfuerzo de acoplarse para aprender y enseñarse a hacer lo que quería hacer. La vida de Carlos Payán cambió totalmente, se transformó en periodista, efectivamente, cuando siempre había sido un empleado de gobierno con diferentes ubicaciones.

—¿Y no protestaron los que estaban con usted, que tenían mucho tiempo, habían sido leales y eran periodistas?

—No, porque eran leales.

—¿No protestaron?

²Ángel Bolaños Sánchez, *La Jornada*, 10 de septiembre de 2011.

—No, porque Payán se hizo querer. Tiene una gran capacidad para ganarse la buena voluntad de las personas. Es un buen político.

En efecto, a pesar de que su nombramiento sorprendió a la mayoría de los periodistas fundadores y sí generó inconformidades, Payán se hizo querer sobre todo por la cordialidad de su trato, un buen talante que a lo largo del tiempo desactivó conflictos, muy frecuentes éstos en los primeros años del *uno* y también después. Sin su presencia conciliadora, muchos enfrentamientos y decisiones difíciles —más allá de lo habitual en un centro de trabajo— habrían derivado incluso en violencia.

La suavidad de su trato reñía con la dureza del gerente Alberto Konik. Más de una vez escuché el elogio a la mediación de Payán en situaciones conflictivas:

—Vas a ver a Konik, le pides 100 y te da 50 o 70 por ciento de lo que pides y sales de su oficina mentándole la madre. Vas a ver a Payán y te da 20 por ciento o nada y sales contento después de haber hablado con él.

Alguna vez escuché cómo Carlos Payán era calificado de “seductor de mujeres y hombres”, aludiendo no a episodios románticos sino a sus dotes para la persuasión. Enfundado casi siempre en pantalón y chaqueta de mezclilla o en un conjunto de pana, frecuentemente con un suéter de cuello alto debajo, su figura proyectaba afabilidad.

Con su poblado mostacho y su panza característica —“hay panzas gratas”, solía decir Becerra Acosta—, Payán se hizo periodista desde la subdirección del *uno*, algo que —como bien saben los periodistas— no resulta nada fácil. Desconocía al principio muchos de los secretos de esta actividad adictiva y apasionante, pero tengo para mí que terminó por aprenderlos y, algo muy importante, se ganó el respeto de los periodistas, de los consagrados y de los que entonces se iniciaban en las li - des del diarismo como “huesos” (ayudantes) que aspiraban a ser reporteros.

DEL UNOMÁSUNO A LA JORNADA

Las continuas rencillas y la polémica apropiación por Becerra Acosta de la mayoría del capital del *uno*, concebido originalmente como una cooperativa, llevaron a la ruptura y a la salida de decenas de reporteros y articulistas, encabezados por cinco directivos: Payán, Granados Chapa, Héctor Aguilar Camín, Carmen Lira y Humberto Musacchio. Los cinco encontraron el éxito profesional fuera del *uno*, igual que muchos de quienes los siguieron y también muchos de quienes permanecieron en el periódico, junto a su fundador.

Payán y Granados Chapa, quienes juntos participaron en la fundación de *La Jornada*, acompañados de un

valioso equipo de profesionales del periodismo y de articulistas de primera línea, habrían de separarse en el camino por discrepancias sobre la conducción del entonces joven periódico, diferencias cuyo clímax fue la reelección de Payán en la dirección general de *La Jornada*, un puesto al que también aspiraba Granados Chapa, quien ya era director del periódico. Después de aquellos años tuve la fortuna de hablar varias veces con uno y con otro, generalmente en la mesa de algún restaurante y, en el caso de Payán, algunas veces en su casa de Tlalpan. Sin que ninguno modificara sus posiciones, escuché de ambos referencias mutuas de respeto.

No ocurre lo mismo con todos los protagonistas de aquellos días irrepetibles del *unomásuno*, hermano mayor de *La Jornada*. El tiempo, que suele borrar o atenuar rencores, todavía no termina de rociar su polvo bienhechor que cubra y difumine odios y resentimientos. Becerra Acosta y Granados Chapa se han ido. Carlos Payán ha sido y es compañero de aventuras del ingenioso e incansable Epigmenio Ibarra en la más creativa productora mexicana de televisión, Argos, que se ha beneficiado del talento y la inspiración del director-fundador de *La Jornada*, hoy dirigida por Carmen Lira.

“ME MANDÓ PAYÁN”

La primera noticia sobre Carlos Payán la tuve en Mérida, siendo yo jefe de redacción del *Diario de Yucatán* y corresponsal del *unomásuno* en ese estado. La recibí en septiembre de 1979, con motivo de un hecho trágico en Yucatán: el asesinato de tres reos a manos de Miguel Nazar Haro, entonces director de la temible Dirección Federal de Seguridad, quien encabezó una operación para liberar a los rehenes que los internos —asaltabancos— habían tomado en un juzgado que funcionaba en la Penitenciaría Juárez, en Mérida. Nazar logró la liberación de los rehenes y capturó a los reos, pero luego llevó a éstos a instalaciones de la Policía Federal de Caminos... y de ahí salieron muertos.

El *uno* había tenido y publicado amplia información —enviada por mí— sobre los hechos, de modo que me extrañó la llegada de una reportera, Blanche Petrich quien, enviada a Cuba, hizo escala en Mérida para cubrir las secuelas del asesinato de los reos.

—Me mandó Payán —dijo Blanche y me explicó quién era el entonces subdirector general del *uno*.

La escala en su vuelo a Cuba me permitió conocer a la estupenda periodista que es Blanche, orgullo del periodismo de México, país que posee uno de los más notables conjuntos de mujeres periodistas. Mujeres que en aquellos tiempos del *uno* apenas empezaban a ser reconocidas como profesionales que podían ser tan buenas e incluso mejores que los hombres.

Años después, ya incorporado a la mesa de redacción del *uno* por invitación de su director, habría yo de conocer personalmente a Payán, aunque el tiempo en que ambos laboramos simultáneamente en aquel periódico fue breve porque sobrevino la ruptura cuyas causas sólo pude entender —y eso a medias— con posterioridad. Fue en *La Jornada* —también escenario de conflictos, rencillas y rupturas— donde compartí el mayor periodo de trabajo con Payán. En la tarea diaria de editar *La Jornada* rigió una regla de oro, útil sobre todo cuando yo me quedaba solo en la responsabilidad de la edición —es decir, cuando Payán y la entonces subdirectora, Carmen Lira Saade, descansaban—. La regla de oro consistía básicamente en lo que dos o tres veces me dijo el director:

—Cuando yo no estoy, el responsable de la edición es usted. Si *La Jornada* comete un error, aunque yo se lo haya propuesto, la responsabilidad será suya y no mía, porque usted es quien está, no yo. Así que no deje resbalar a su director.

Y la prevención se cumplía a cabalidad. Aun cuando generalmente coincidíamos, a veces Payán y yo diferíamos y no siempre prevalecía su opinión. En cambio, él siempre respetó su delegación de responsabilidad a quien estuviera físicamente al frente del periódico.

Sin retirarse del todo, hoy Payán disfruta del amor y la devoción de sus hijos Emilio, pintor y editor de artes gráficas, e Inna, exitosa cineasta, cobijados todos por el recuerdo de la talentosa y generosa Cristina Stoupignan. Conociéndolo un poco, estoy seguro de que le divirtió mucho la declaración de uno de sus nietos, quien en un video de homenaje por sus ochenta años, dijo de su abuelo: “bueno, él está más para allá que para acá... eso córtalo, ¿no?”.

Casi me parece escuchar a don Carlos comentar:

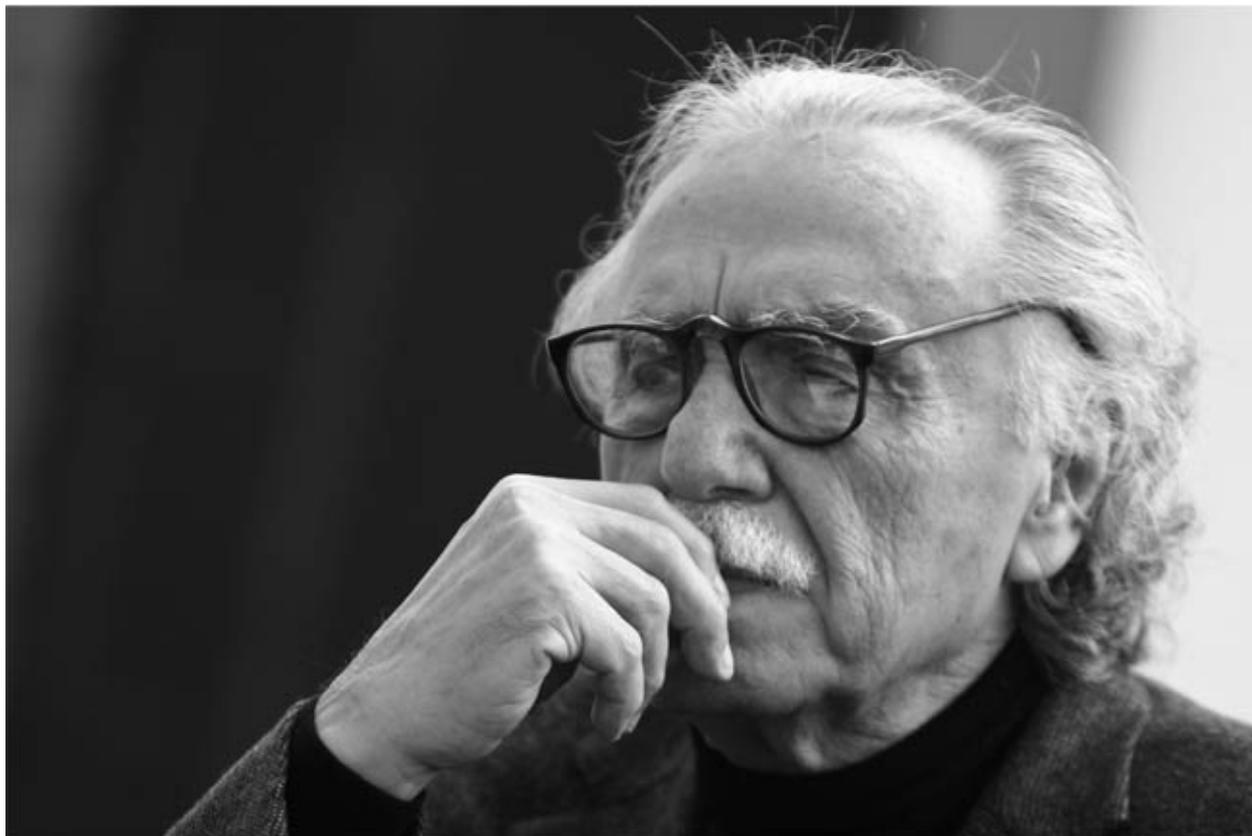
—Cabrón chamaco... lo voy a madrear cuando lo vea.

Eso antes de que el semblante se le dulcifique al escuchar a Inna declararle su “amor edípico” y decirle con ternura:

—Tu panza es la más bonita...

POESÍA SEMICLANDESTINA

Paralela y posteriormente a su actividad periodística, Payán tuvo relevantes puestos públicos y partidarios: fue consejero de la Comisión Nacional de Derechos Humanos y con ese carácter contribuyó a conferirle credibilidad a este órgano, en tiempos en que la desconfianza era la norma y la credibilidad la excepción. También formó parte de la Comisión de Concordia y Pacificación (Cocopa), creada con motivo de la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Fue asimismo senador de la República por el Partido de la Revolución Democrática, de cuya Comisión de Garantías y



© Foto: Claroscuro

Carlos Payán Vélver

Vigilancia formó parte. Es director del Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista A.C. (CEMOS) y consejero de su revista *Memoria*.

Esos datos de su biografía son muy conocidos, igual que su actividad como presidente de Argos Producciones. Menos conocida es su vocación por la poesía, no sólo la ajena, sino la propia, si bien él jamás ha pretendido ser poeta. Amigo cercano de poetas y novelistas, incluso de Premios Nobel, fiero autocrítico, sólo por excepción ha publicado versos de su autoría. He aquí una de tales excepciones:

Ixqui

Uno llega al restaurante
Y pide sopa de cilantro.
Ella, que ha llegado con uno,
la pide de flor de calabaza.
Uno y la otra van descubriendo, poco a poco,
la palabra sopa, la palabra flor,
la palabra calabaza y aquella otra
que sobrecoge los corazones:
ci... lan...tro.

Al terminar la sopa alcanzan a ver
cómo el último sol de la tarde apaga las luces.

Descubrí sus ojos
en la mesa, cuando la sopa.
Usted la sorbía lentamente

mitigando con suavidad
el hambre que la perturbaba.

Los vi, sus ojos,
languidecer a la primera cucharada.
Cuando al fin se posaron en los míos,
yo ya no devoraba la propia
sino la ternura derramada por los suyos.
Del huachinango con jengibre
no hablo, ni del vino blanco, seco
que bebimos sin piedad.
Al final, usted sabe bien,
yo me bebí sus besos.
Después del café
sólo el adiós
cuando empezaba a descender la tarde.

Entré en la nave en construcción.
Habían quitado unos andamios
y por el vano de la ventana
podía observarse la transparencia del aire,
la montaña llena de esplendor y de misterio.
Me senté sobre una caja de libros:
aquí estará la cama, a esta altura,
y al despertar, al abrir los ojos,
me encontraré con ese paisaje.
Ahí, frente a la ventana,
algún día ella estará leyendo,
la luz poniente bañará su cara, su vestido
y yo recordaré a Pellicer:

Mi querido Jan Vermeer:
Ella está en la ventana a la hora de siempre...

Regresé a Ixqui
Aún no llegaba la primavera
y ya era verano

El aire estaba seco,
la tierra, leonada.

En los aguajes,
las ranas
celebraban la noche.
Cincuenta y seis árboles
han sobrevivido en Ixqui.
Algún día florecerán
y sus hojas en el otoño,
esparcirán su oro por el suelo,
y los ciruelos, a la luz de la luna,
cubrirán de follaje las estrellas amarillas.

Para entonces, las clivias y los agapandos
ya habrán cumplido el sueño.

Voy a tus piernas.
Pasaré por tu vientre,
lameré tu espalda,
tus brazos, tus caderas.
Me quedaré en tu boca largo tiempo.
Luego caeré,
como ave de presa,
entre tus muslos,
y abrevaré en tu sexo
hasta que estalle el firmamento
y un rayo parta nuestras espaldas.³

“NO QUIERO VIVIR AVERGONZADO”

Carlos Payán ha sido, desde el periodismo, un militante de las causas justas —o de las que él considera justas, para ser precisos—. Lo recuerdo rompiendo las tarifas de los periódicos que editó porque los campesinos u obreros que tenían la urgencia de insertar un desplegado no llegaban a veces ni a la mitad del precio y tampoco querían reducir su texto ni publicar una síntesis en los espacios para los lectores:

—¿Cuánto traen?

—1,700 pesos. No hemos podido reunir más.

—Pero eso no alcanza para pagar ni la mitad del espacio que ustedes quieren. Redúzcanlo y les hacemos un descuento.

—No podemos reducirlo porque la asamblea lo acordó así.

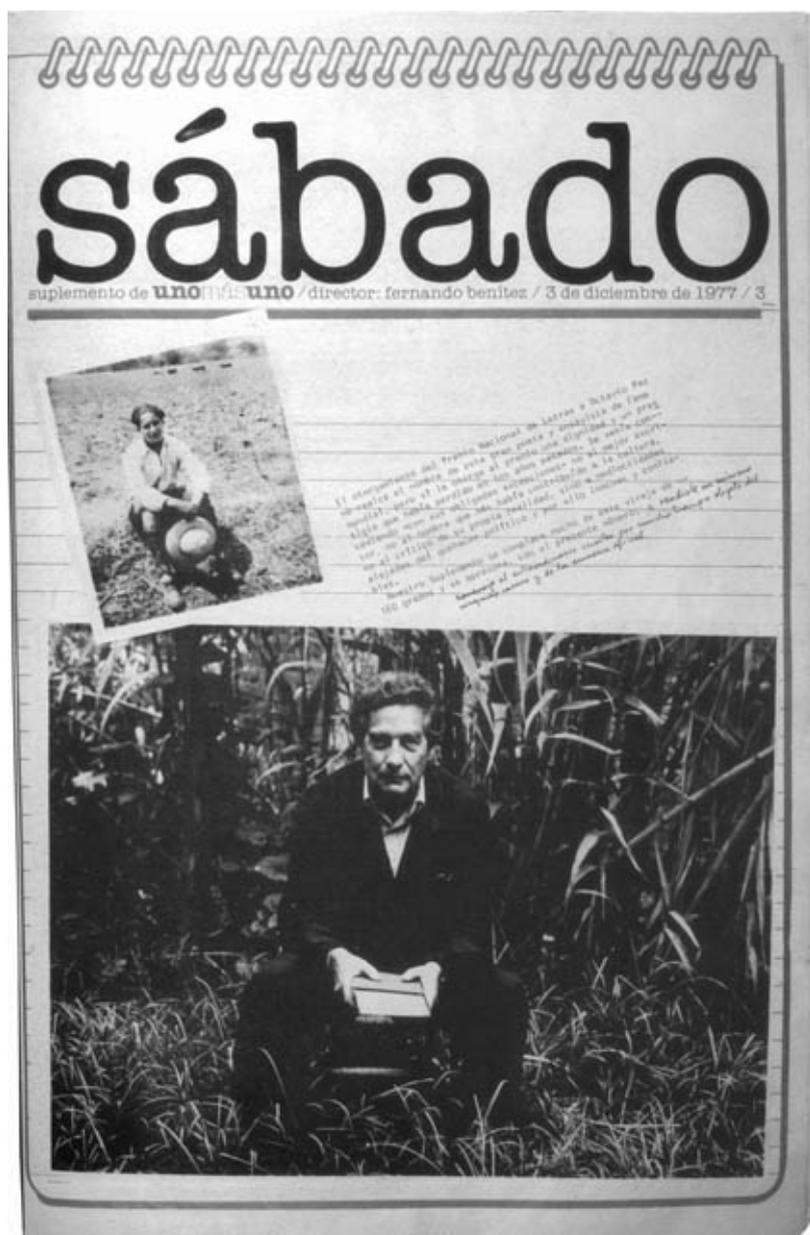
—Entonces... ¿qué hacemos?

—Pos nada, ya nos vamos... Les diremos a los compas que no se pudo.

—Chingada madre, con ustedes no se puede. Denme su texto y denle a Publicidad sus 1,700 pesos. Mañana se publica como ustedes quieren, pero sólo por esta vez, ¿eh?

Payán también ha dado la cara y su firma cuando la situación lo ameritaba, aunque se tratara de asuntos polémicos. Un ejemplo ocurrió en julio de 2006, cuando él y otros notables personajes como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Carlos Pellicer, Cristina Pacheco, Jesusa Rodríguez, Sergio Pitol, Astrid Hadad, Ana Colchero, Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa y los hermanos Bichir, entre otros, publicaron un desplegado en el cual repudiaban las acciones militares de Israel en Líbano y exigían a la ONU que interviniera para lograr un inmediato cese al fuego.

³ *Alforja*, XXXIII, verano de 2005.



sábado, suplemento de unomásuno, director: Fernando Benítez, 3 de diciembre de 1977

En respuesta, el embajador de Israel en México, David Dadonn, llamó a conferencia de prensa y abrió fuego: “Yo les acuso de apoyar indirectamente al terrorismo islámico, porque para Hezbollah ese texto (el desplegado) es un aliento para seguir atacando a Israel”.

El diplomático israelí acusó también a los mexicanos que firmaron el documento de falta de valor moral, de hacer diferencia entre las víctimas de Israel y las víctimas de Líbano, y fue más allá en sus acusaciones: “Deben retractarse; no es aceptable que haga un intelectual diferencias entre sangre israelí y sangre libanesa”.⁴

En contrarréplica, Payán publicó en El Correo Ilustrado de *La Jornada* el siguiente texto:

Señor embajador de Israel en México, David Dadonn:

A propósito de la carta que firmamos un grupo de mexicanos, en la cual pedimos que se suspenda la agresión por parte del Estado de Israel contra el Líbano, Usted nos ha señalado públicamente como terroristas, y ha exigido que nos retractemos.

Sucede, señor Embajador, que en el Holocausto hubo un crimen activo, el que cometieron los nazis, y también un crimen de omisión, el que cometieron todos aquellos que guardaron silencio frente a esa atrocidad.

Por mi parte, no voy a incurrir en crimen de omisión. No voy a guardar silencio frente a lo que considero una matanza sistemática desatada por el Estado de Israel. El pueblo judío tiene derecho a la vida, pero también lo tienen los libaneses y los palestinos.

No quiero guardar silencio. No lo haré. No quiero vivir avergonzado.⁵

“IMPOSIBLE NO QUERERLO”

En enero de 2009, Payán celebró sus ochenta años y fue agasajado por un grupo de amigos: Gabriel García Márquez, Carlos Slim, Porfirio Muñoz Ledo, Carmen Aristegui y Héctor Díaz-Polanco, entre ellos, además del organizador Epigmenio Ibarra. La ocasión fue motivo para que Carlos Marín hiciera un certero retrato en su “Asalto a la Razón” del diario *Milenio*, con el título “La verdad y los ochenta de Carlos Payán”:

Anoche, en la Zona Rosa, un centenar de amigos a quienes Epigmenio Ibarra invitó a la conspiración sorprendieron a Carlos Payán Velver con unas anticipadas mañanitas, para celebrar sus primeros ochenta años de vida.

⁴Juan Balboa, *La Jornada*, 27 de julio de 2006.

⁵*La Jornada*, 28 de julio de 2006.



La Jornada Semanal, suplemento de *La Jornada*, 28 de octubre de 1984

El mero día será el 2 de febrero de La Candelaria y los tamales, pero hubo que conciliar los tiempos en que podrían coincidir todos los convocados.

Cómo no apapachar a uno de los escasos periodistas que, formados en el ala más inteligente de la izquierda nacional, ha sabido ejercer en diversos medios el más libertario y plural de los oficios.

Payán colaboró en *El Machete*, órgano del Partido Comunista Mexicano; fue hombre clave en el mejor *uno-másuno* y director fundador de *La Jornada*.

Antidogmático, a este Carlos es imposible no quererlo aunque fuera sólo por la sabia enmienda que le hizo a la frase *La verdad sospechosa* con que tituló Juan Ruiz de Alarcón su célebre comedia:

“La verdad”, ilustra Carlos Payán, “es siempre sospechosa”.⁶

En efecto, así es este seductor de hombres y mujeres que hoy comparte su vida con la celebrada escritora colombiana Laura Restrepo (*Hot sur* es su novela más reciente). Es una relación que se nutre del amor, sí, pero también del disfrute y la devoción por las letras en todas sus manifestaciones. **U**

⁶*Milenio*, 23 de enero de 2009.

Entre Platón y Laozi

Sobrevolando abismos

Paulina Rivero Weber

En El banquete de Platón, el comediógrafo Aristófanes narra el mito de la androginia original de la especie humana, que explicaría nuestra permanente sensación de insuficiencia o carencia. Por su cuenta, el filósofo chino Laozi, en el Dào Dé Jing, plantea la idea del “saber contentarse” como el camino hacia la dicha perdurable. La filósofa Rivero Weber analiza estas ideas tan opuestas.

para Octavio Silva Rivero

Todos los problemas ecológicos que aquejan al mundo actual tienen sus raíces en la filosofía y ésta es por lo mismo responsable de mucho más de lo que generalmente suele asumirse. Esta temeraria tesis la sostuvo el filósofo alemán Martin Heidegger y su obra puede considerarse una demostración de la misma. En este breve escrito me abocaré a mostrar en qué sentido esta idea puede aplicarse de manera fructífera al análisis de un aspecto medular del modo de vida contemporáneo: la insuficiencia humana. En palabras llanas ésta consiste en asumir que el ser humano, de manera natural, se siente incompleto e insatisfecho y que ésa es, necesariamente, su forma de vida. Las consecuencias no son solamente ecológicas, sino políticas, psicológicas y sociales en general.

Todos vivimos sumergidos en esa idea del ser humano nos demos cuenta o no. Porque, como pretendo mostrar aquí, ésa ha sido la piedra angular sobre la cual se ha construido la cultura occidental. Es verdad que apenas notamos su presencia, de la misma manera en que el pez no sabe lo que es el agua hasta que está fuera de ella: el sentimiento de insuficiencia es nuestro modo de vida y no sabemos lo que es vivir fuera de él. En tor-

no a él la publicidad teje sus redes, inoculando en las personas la idea de que carecen de algo, y haciéndoles creer que si logran alcanzar ese “algo”, serán “felices”. Con base en ese sentimiento de insuficiencia construye también todo individuo su vida, tratando siempre de “llegar a ser” algo que todavía no es, pero que seguramente si se esfuerza lo suficiente algún día será. Y a raíz de ella, evidentemente, existe una gran infelicidad, porque nunca nadie logrará de modo permanente aquello que, desde el núcleo de la insuficiencia, desea tener o ser. Quizá convenga una breve pausa y preguntarnos: ¿podemos hablar indistintamente de *tener* o *ser*? Ya Gabriel Marcel había hecho la radical distinción que luego difundió Erich Fromm: “tener” y “ser” son conceptos que remiten a dos categorías completamente diferentes de la vida. Y, sin embargo, veremos cómo ambos aspectos —lo que un individuo desea tener o ser— pueden conducir a la infelicidad si se articulan desde la idea de la insuficiencia humana.

Acotemos primeramente nuestra idea de la “insuficiencia humana”. Quizá quede un poco más clara si acudimos a la manera en que se gestó en Occidente. Y esto sucedió, como muchas otras cosas, en el ámbito filosó-

fico. Porque, como bien lo señaló Heidegger, los efectos de la filosofía no son inmediatos ni pragmáticos, pero ésta construye el mundo en que vivimos. A su manera lo dijo Buda: “Somos lo que pensamos: con nuestros pensamientos construimos el mundo” son palabras del *Dhammapada*, el más bello y breve texto budista. De ese modo la filosofía no mueve palancas ni tornillos: mueve el mundo, lo crea y lo recrea constantemente incidiendo en él paulatinamente, de manera casi imperceptible.

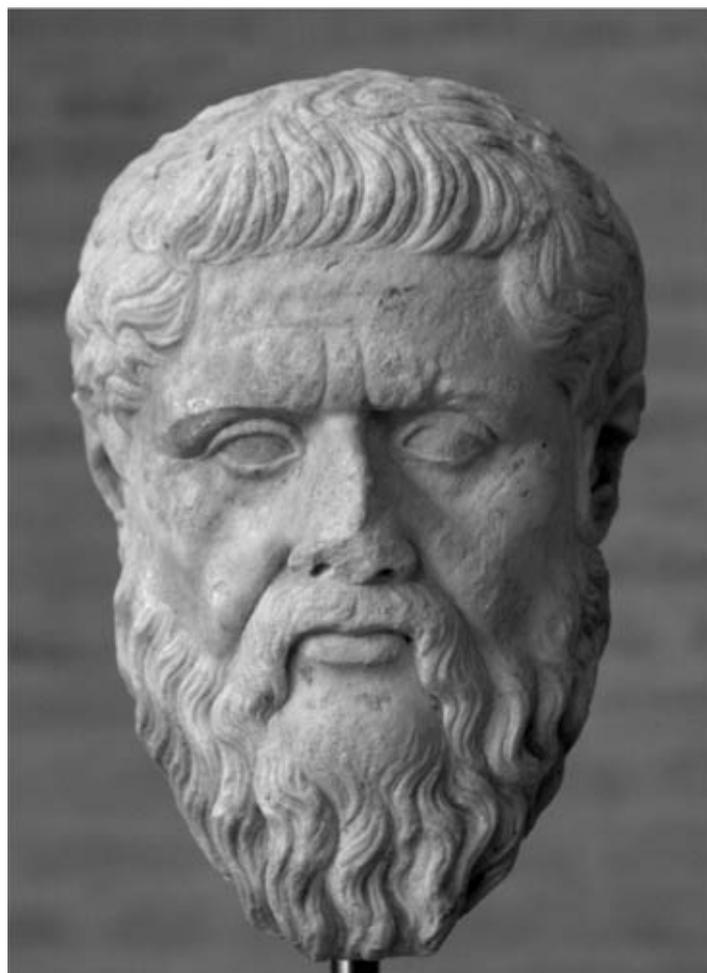
El origen de lo que hemos llamado la “insuficiencia humana” se encuentra claramente expuesto en el que quizá sea el más bello diálogo platónico: *El banquete*. En él se narra un festejo en el que los comensales llevaron a cabo una serie de alabanzas al amor. De todas ellas, son dos las propuestas que con justa razón han captado la atención de filósofos y psicoanalistas de todos los tiempos: la que enuncia Aristófanes y la que es narrada por Sócrates. Ambas propuestas implican una cierta concepción no sólo del amor, sino del ser humano en general y, como veremos, ambas se complementan una a la otra.

Primeramente Aristófanes narra el mito de los andróginos: antes de que existiera el ser humano existían unos seres muy poderosos. Su poder radicaba en la fuerza propia de la entereza: tenían cuatro piernas, cuatro brazos, dos cabezas. Esta “entereza”, ese estar completos, hacía que estos seres no requirieran nada fuera de sí mismos. Pero era tal su fortaleza que los dioses, temerosos, los

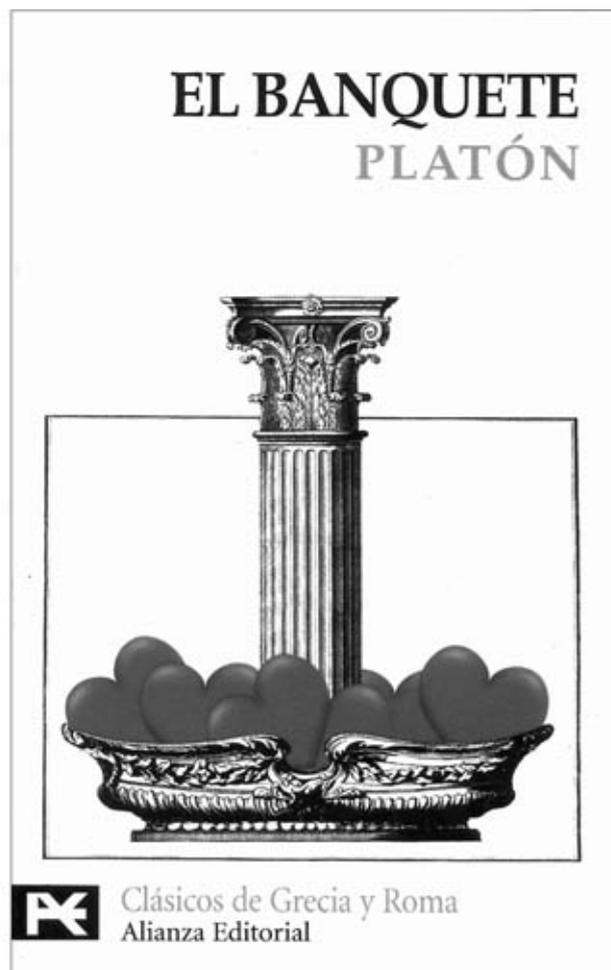
partieron en dos: así surgió el ser humano. De ahí que desde entonces éste se viva a sí mismo como un ser carente, insuficiente, que constantemente busca la parte perdida, que en buen griego se decía *symbolon*: un ser humano siempre es el símbolo, la parte faltante del otro. Para Aristófanes ésta es la explicación de la constante búsqueda del amor: no podemos dejar de buscar nuestro símbolo, aquél con el que deseamos encontrar la plenitud. Casi toda literatura occidental, toda música vernácula y toda creación cinematográfica —que tanto influyen en la mentalidad actual— están permeadas por esta concepción del ser humano como un ser insuficiente que requiere encontrar la suficiencia fuera de sí.

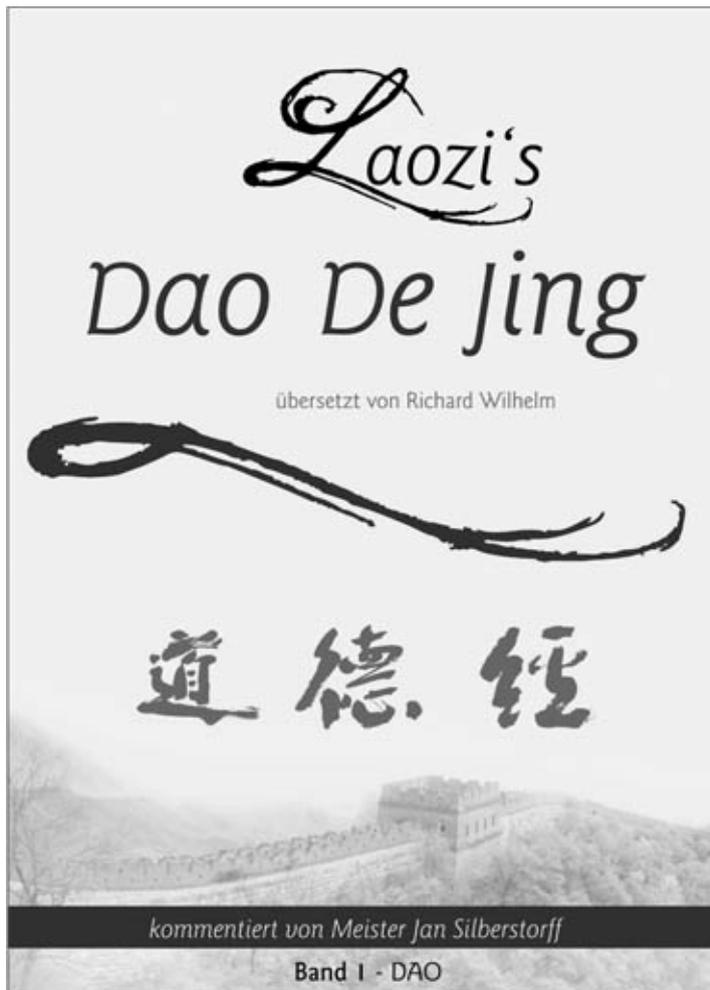
Sócrates enriquece el significado de este mito con otro acerca de la condición humana. Cuenta que Poros, la abundancia, quedó dormida tras un banquete y Penia, la penuria, la carencia, se aprovechó de su estado para aparearse con ella. De la unión de Poros y Penia nació Eros, el amor. Éste, como digno hijo de sus padres, siente la penuria y la carencia, y ella le impulsa a salir en busca de su completud. Al encontrarla se siente pleno, pero no por mucho tiempo, pues siempre vuelve a caer en la penuria, que nuevamente le impulsa a buscar algo que le haga sentirse pleno.

La genialidad de Sócrates consiste en ir más allá de lo expresado por Aristófanes. Para ambos la carencia o la insuficiencia humana es ontológica, esto es: constituye



Platón





al ser humano y no se puede escapar de ella. Para Aristóteles la carencia se subsana al menos temporalmente al encontrar la otra mitad que nos complementa: eso es el amor. Sócrates, el filósofo, extiende la búsqueda de completud originada por el sentimiento de carencia a todo posible quehacer humano. Esto quiere decir que todo cuanto hacemos, cualquier creación cultural, cualquier acción en el mundo, busca satisfacer aunque sea parcial y temporalmente la radical y en realidad insalvable insuficiencia humana. Con base en esta concepción del ser humano no existe posibilidad alguna para poder conformarse con la vida: está condenado a ir del deseo provocado por el sentimiento de carencia, a su satisfacción, en donde cree que encontrará finalmente la plenitud.

El daoísmo de Laozi también considera que el ser humano vive constantemente insatisfecho, pero en lugar de hacer de ese sentimiento el motor de la vida, propone algo radicalmente diferente: saber conformarse. Es usual que un occidental encuentre absurda o inviable esta propuesta. La pregunta que surge de inmediato es: ¿cómo pretender conformarse con un mundo en el estado en que se encuentra el mundo actual? ¿No hace falta más bien luchar por un mundo mejor? En segundo lugar, si acaso se aceptara la necesidad de saber conformarse la pregunta sería: ¿qué puedo hacer, qué tengo que hacer

para encontrar ese contento del que sabe conformarse? A la primera objeción la respuesta es sencilla: Laozi considera que el mundo está como está precisamente porque nadie ha aprendido a conformarse: ni ricos ni pobres, ni gobernantes ni gobernados. De hecho en un mundo de “conformes” no existirían ni ricos ni pobres. Ahondaremos en esta idea más adelante. La segunda objeción es tan simple de refutar que suele ser extremadamente difícil de captar para el oído occidental. La formulación más clara la he encontrado en la versión de Gou-dien del *Dào Dé Jīng* (o *Tao Te King*, como antaño se nombraba). Ahí, el capítulo A3 explica:

El más grande de los males es tener muchos deseos;
 el más doloroso de los defectos es la ambición,
 la mayor de las desgracias es no saberse nunca
 [contento.
 El verdadero contento es saber contentarse; ése es el
 [contento perdurable.

Se trata de una idea tan simple, que resulta terriblemente difícil de comprender: el verdadero contento no se logra haciendo nada en particular, sino precisamente dejando de hacer, dejando de desear. El que aprende a contentarse deja de ir de la penuria a la abundancia, porque deja de ir del deseo a su satisfacción. No se trata de desear no desear: eso es un absurdo. Se trata de aprender a disfrutar lo que es, lo que hay, y dejar de querer siempre algo diferente. Claro: esto sería viable si todos lo intentaran: es difícil hacerlo cuando caen bombas en medio de una guerra, por ejemplo. De modo que el pensamiento de Laozi va dirigido antes que nada a los dirigentes políticos: son ellos los que tienen que poner el ejemplo. Wang Bi, el más grande intérprete de Laozi, siempre supo: su pensamiento es de cuño político, no de ayuda personal. Su tratado está en la misma categoría que *El príncipe* de Maquiavelo, solamente que es opuesto en todo a él.

Quizás a nuestros occidentales oídos todo esto podría sonar a “conformismo”, pero no se trata de eso. Se trata de una propuesta que difiere desde el fundamento y por lo mismo no hay lugar para hablar de “conformismo”. Porque el concepto “conformismo” se deriva de los valores y la forma de ser de un capitalismo rabioso, sistema al cual nunca se llegaría por la vía de Laozi. Para quien no sabe conformarse, pase lo que pase, logre lo que logre, la insatisfacción irá de la mano de sus logros y no podría ser de otra manera. Una persona así podrá tenerlo todo, tanto en el ámbito material como en el intelectual, académico, económico o espiritual: nunca estará conforme. Porque saber conformarse no tiene nada que ver con lo que se tiene, ni tampoco con lo que se es, ni siquiera con lo que se cree que se es. Tiene que ver con un cierto saber vivir que conduce, sim-

plemente, a estar bien, a amar la vida independientemente de tener o no tener algo, de ser o no ser alguien. Pero el taoísmo de Laozi no teje complicados argumentos para explicar lo anterior. Lanza aforismos esperando que sean como un rayo que despierte al durmiente. En esto es más parecido al pensamiento de Nietzsche, que simplemente arroja su pensamiento para aquel que pueda y desee escucharlo.

¿Es posible “saber conformarse”? En esto, como en muchas otras cosas, el *Dào Dé Jīng* parte de un elemental sentido común. Se trata simplemente de no aferrarse a demasiados deseos, de no caer en la necesidad, la avidez y la ambición. Para ello, insisto, no es necesario “desear no desear”, sino simplemente saber contentarse con lo que hay. Porque el verdadero contento no es desear no desear, sino más bien dejar de lado los deseos y *zhi zu*: saber contentarse. Ésta es así una idea capital que explica y apuntala otras ideas del *Dào Dé Jīng*, como lo es la más que conocida idea de *wei wu wei*: actuar sin actuar, o como lo ha traducido Edward Slingerland: *effortless action*. Saber contentarse pertenece a este género de acciones que se llevan a cabo sin esfuerzo y requieren simplemente de un entrenamiento en el constante desapego. Es aquí en donde budismo y daoísmo se entrecruzan; no en balde de la unión de ambos surgió posteriormente el pensamiento y la práctica zen en Japón, que ha sido tan difundida en Occidente.

Es claro que ambos, Platón y Laozi, comprendieron perfectamente que los seres humanos estamos condenados a la infelicidad y podemos aspirar tan sólo a fugaces momentos de ella. Solamente que Platón hizo de esa constante carencia humana el motor de la vida, mientras que Laozi propuso una forma de superarla para lograr la paz interior. Son caminos completamente opuestos, yo diría que irreconciliables. Imaginar una plática entre Platón y Laozi quizá resulte muy difícil, pero como genios del pensamiento seguramente habrían llegado a conclusiones deslumbrantes en torno a la insuficiencia humana.

¿Puede un occidental lograr el contento propio del budista o del daoísta? Si aceptamos que todos somos seres humanos y que las diferencias culturales pueden llegar a ser comprendidas e incluso aprendidas, entonces tenemos que responder afirmativamente. No hace falta recluirse en un monasterio: basta con practicar el desapego y el saber contentarse para cambiar radicalmente la calidad de vida. Porque para vivir en paz no hace falta estar en un lugar pacífico, sin ruido o molestias: hace falta cultivar la paz al interior de sí mismo. De la misma manera para ser feliz no hace falta estar rodeado de felicidad, sino aprender a contentarse. Es tarea de toda una vida, pero, ¿para qué estamos acá, si no es para aprender a vivir e intentar transmitir lo aprendido a otros? **U**



Laozi

Entrevista con Roger Bartra

Límites de la libertad

Guadalupe Alonso

Con motivo de la reciente publicación de su libro Cerebro y libertad. Ensayo sobre la moral, el juego y el determinismo, editado por el Fondo de Cultura Económica, Roger Bartra charló con nuestra colaboradora Guadalupe Alonso en torno de las investigaciones que el estudioso ha desarrollado sobre el exocerebro y su relación con la conducta humana.

En su libro *Antropología del cerebro: la conciencia y los sistemas simbólicos*, el sociólogo y antropólogo Roger Bartra va en busca de las huellas que ha dejado la conciencia en las redes neuronales. Su búsqueda apunta hacia una relación entre las señales neuronales y los símbolos culturales. Desde esta perspectiva, el Investigador Emérito de la UNAM desarrolla la hipótesis sobre un exocerebro capaz de interpretar las “prótesis” culturales como códigos neuronales. Pero la investigación no termina en la difícil tarea de establecer qué es o cómo se conforma la conciencia; Bartra se aventura hacia otras tierras ignotas para atar algunos cabos que le quedaron sueltos en este libro y genera un debate con los deterministas para reflexionar sobre la moral y el libre albedrío.

¿El ser humano ejerce su libertad o tiene un chip en el cerebro que lo manipula? Planteas éstas y otras preguntas en Cerebro y libertad.

En *Antropología del cerebro* exploré muchos problemas de la relación entre la cultura o el ambiente cultural y las redes simbólicas, por un lado, y las redes neuronales, por otro. Sin embargo, me quedaron ahí dos huecos importantes y son los que intento llenar en este pequeño

libro que en realidad es una continuación de *Antropología del cerebro*. De esos huecos, el principal es el tema del libre albedrío y, el segundo, el de la moral. El primero es el eje de todo el libro; es una discusión con los científicos sobre la posibilidad de que el libre albedrío sí exista. La mayor parte de los científicos son deterministas y no creen en el libre albedrío; creen que es una mera ilusión. El tema de la moral también es fundamental y está muy ligado al otro porque muchos de los deterministas han pensado que las actitudes morales de los humanos responden a una especie de *chip* ético alojado en el sistema nervioso central. A lo largo del libro tengo un debate con ellos, un intercambio de ideas, pero todo esto en el contexto del gran salto que están realizando las neurociencias, algo verdaderamente impresionante, gracias en parte a nuevas tecnologías, pero, sobre todo, a nuevas actitudes de los científicos que han decidido abordar temas de los que antes rehuían, como son el libre albedrío, la conciencia, la moral.

El libre albedrío es, posiblemente, uno de los temas filosóficos y políticos más antiguos sobre los que se han debatido. El libre albedrío implica la aceptación de que existe una conciencia que es consciente de sí misma, es

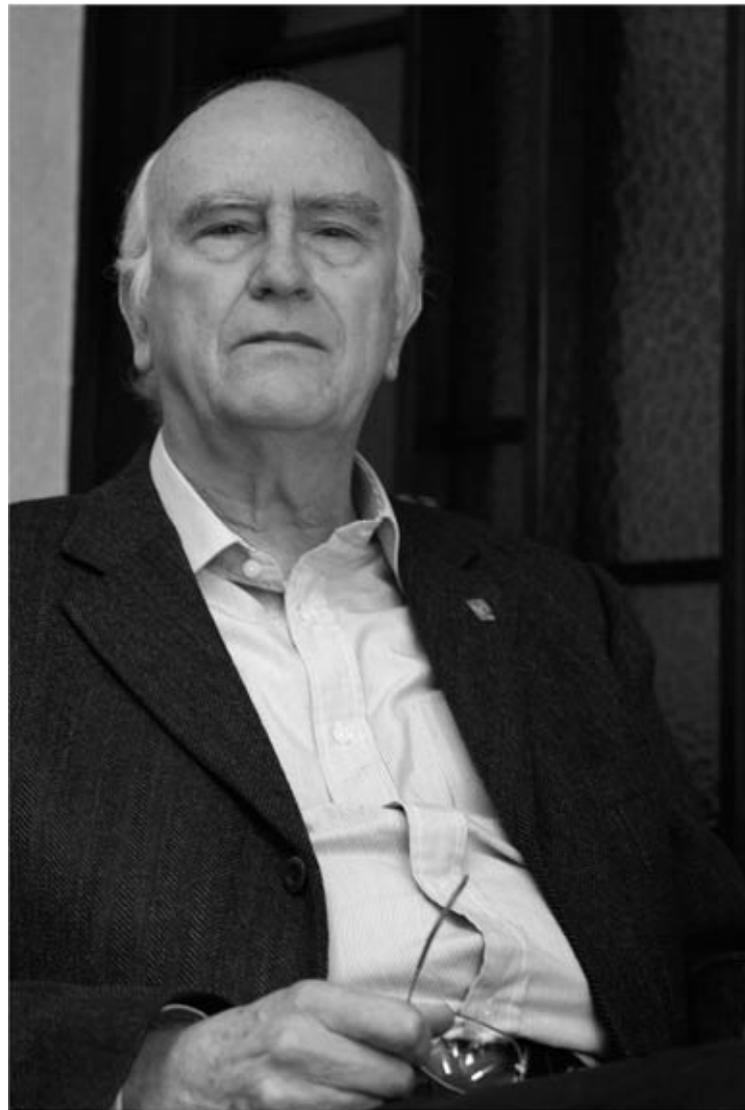
decir, que hay una autoconciencia que es capaz de producir efectos de acuerdo a lo que generalmente llamamos la voluntad. A partir de la reflexión, del pensamiento, de la conversación y de la discusión con nuestros semejantes llegamos a conclusiones y actuamos de acuerdo a ello; de este proceso es responsable la conciencia. Ahí se inscribe el libre albedrío, que no es una mera ilusión, no es un eslabón más de una cadena de determinaciones que genera la ilusión de que estamos decidiendo, sino que realmente, en muchos casos, estamos ejerciendo nuestra voluntad. Lo que yo sostengo es que de todas maneras el libre albedrío es un bien escaso, no estamos todo el tiempo ejerciéndolo, pero existe un espacio para él y es importante plantearlo así y entender que esto, la base de la civilización moderna, no es una ilusión ni una fantasmagoría. Es una realidad.

Señalas que a diferencia de otros animales, los humanos tienen que mantener un medio interno que también es externo, en el sentido de que el cerebro recibe la intrusión de elementos exógenos. Esta condición híbrida y heterogénea es la que permitió el desarrollo de la autoconciencia.

Lo que es específicamente humano es la autoconciencia, la conciencia de estar consciente. La inmensa mayoría de los animales no tiene esa capacidad o quizá la tienen, en algunos casos, en un mínimo grado. En el origen encontramos una situación en la cual hay una carencia. No es una virtud con la que la biología o la herencia genética nos ha dotado. En los primeros tiempos, me puedo imaginar que esta carencia obligó a los humanos a utilizar prótesis, sobre todo prótesis simbólicas: armas, cuchillos, instrumentos de cocina, herramientas para la caza o la recolección, pero sobre todo instrumentos mentales: los símbolos. Esos símbolos completan actividades que el cerebro por sí mismo no puede realizar. Digamos que para sobrevivir a medios ambientes cambiantes —cambios climáticos que podían llegar a ser catastróficos—, los humanos necesitaron completar sus circuitos cerebrales internos con circuitos externos. Esta combinación de lo interno y lo externo, del cerebro y el exocerebro, como yo le llamo, generan la conciencia y ése es el núcleo de la posibilidad de actuar libremente.

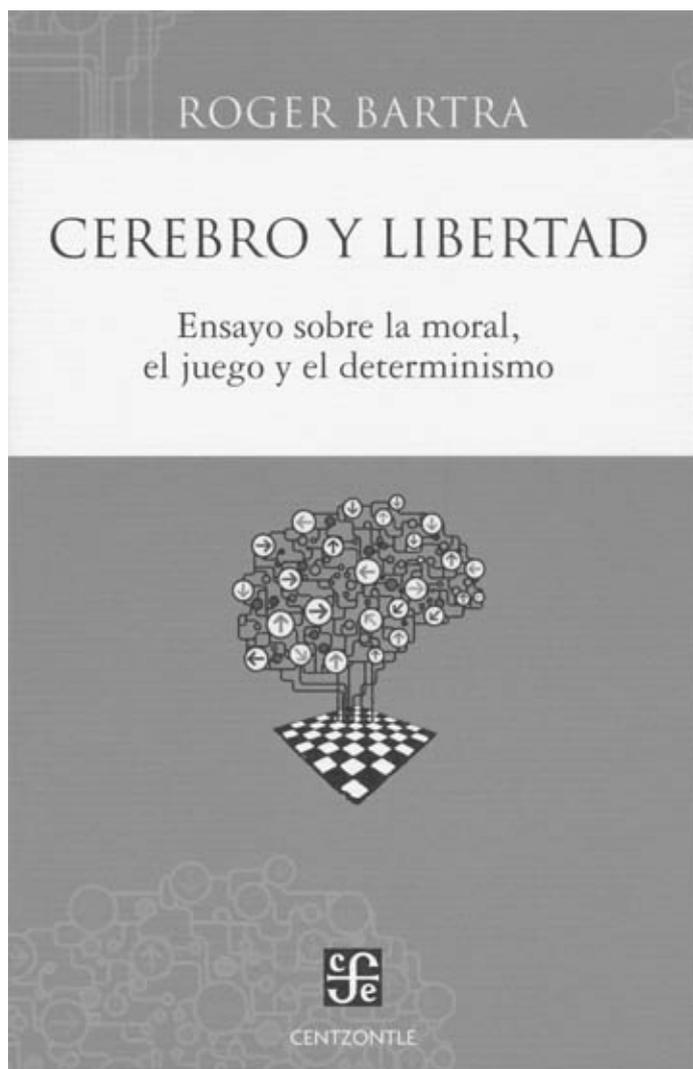
Planteas que la extraña paradoja radica en que gracias a esta dependencia de circuitos simbólicos externos se abrió la puerta al libre albedrío, como si las prótesis exocerebrales fuesen una especie de droga liberadora y no una cadena esclavizadora. Un cerebro sujeto a las redes culturales abre las puertas a la libertad.

El hombre aislado no es un humano, carece de libertad. De hecho, llega a carecer de conciencia. Los humanos son, por definición, seres sociales, y en ese foro, en ese entorno, se generan cadenas simbólicas, prótesis



Roger Bartra, 2013

de carácter cultural. Unas son tangibles y otras meramente simbólicas que constituyen el núcleo principal de lo que llamo el exocerebro, es decir, la mitad de la conciencia, la parte externa, y el cerebro es la parte interna. Lo que planteo es que no hay una frontera o separación. Cuando abordamos el tema de la conciencia esa frontera no funciona: no nos permite entender nada. Usamos la terminología para referirnos a las dimensiones propiamente biológicas *internas* y las de carácter cultural, *externas*, pero en realidad tenemos una sola red. Es decir, la prótesis simbólica está completamente ensamblada con las redes neuronales y ahí se desarrolla la conciencia. Es la base fundamental que nos permite ser sujetos responsables. El tema del libre albedrío es fundamental porque está indicando que la sociedad puede inculpar o premiar a los individuos que la componen. Ese sistema de castigos y recompensas por los méritos implica forzosamente la existencia del libre albedrío, la capacidad humana de tomar decisiones. No siempre ocurre así, yo digo que es un bien escaso. En muchas ocasiones estamos completamente sujetos a una cadena determinista, pero no en todos. Y ésa es la esperanza que veo en esta clase de estudios que nos están orientando



sobre cuáles son las raíces del comportamiento voluntario de los humanos.

En este tema de los símbolos, ¿qué papel juegan los que por sí mismo ha construido el hombre, los mitos, el lenguaje, la religión? ¿Qué relación tienen con el cerebro, la moral y la libertad?

Es un enjambre de símbolos, mitos, leyendas, que constituyen verdaderas prótesis simbólicas. Éstas permiten que los circuitos neuronales puedan funcionar de manera completa. Es decir, para que se complete el círculo, ese círculo tiene que salir del cerebro y luego entrar, en una especie de *loop*. Esa parte cultural de la red neuronal está compuesta principalmente de símbolos que a su vez van construyendo, en primer lugar, algo fundamental, una de las prótesis sin las cuales no seríamos humanos: el lenguaje, el habla, pero también las artes y la música. En *Cerebro y libertad* exploro otras dimensiones que no había analizado en el anterior: las estructuras familiares, de parentesco, la simbología ligada al vestido, a la comida, a la cocina, a la vivienda, al mobiliario, a todo este entorno muy cercano a nosotros que está repleto de símbolos y por cuyas cercanías nuestro pensamiento divaga cuando iniciamos un proceso

de toma de decisiones, así como por los símbolos que están inscritos en ellos. Eso nos ayuda a pensar y a tomar decisiones. La decisión no se toma adentro del cerebro exclusivamente sino en esta divagación, en este círculo que entra y sale de las redes neuronales.

¿Esos símbolos, la familia o la religión, no serían elementos que también pueden coartar nuestra libertad si tomamos en cuenta que deforman nuestro criterio y nos obligan a seguir un camino predeterminado?

Siempre se ha pensado, y hay algo de verdad, que las prótesis —religiosas, el lenguaje, el arte, el vestido, la vivienda, la tecnología— no solamente nos permiten hacer cosas que de otra manera no podríamos hacer, sino que al mismo tiempo nos encarcelan. Esta sensación de que el mundo de las prótesis, o lo que llamo el exocerebro, puede también ser una cárcel que nos determina desde afuera, se acentuó mucho con los procesos de automatización. En la medida en que empiezan a aparecer mecanismos cibernéticos, robóticos, aparece la amenaza de que esas máquinas nos dominen. Es la pesadilla típica del robot rebelándose al control de los humanos o la computadora que intenta dominarnos: la rebelión de los robots que intentarían desarrollar una especie de conciencia. Así termino mis reflexiones en el libro, hablando de esa posibilidad porque hoy en día se discute si las máquinas inteligentes son capaces de desarrollar una conciencia. Yo digo que teóricamente sería posible siempre y cuando estas máquinas desarrollen el equivalente a lo que he llamado en los humanos el exocerebro y, claro, la pesadilla es que nosotros los humanos nos convirtamos en el exocerebro, en la prótesis de unos robots superinteligentes. Estamos muy lejos de una situación así. No digo que no pueda llegar a ocurrir que la inteligencia artificial desarrolle formas de autoconciencia, pero de momento es una hipótesis que no podemos comprobar.

En tu libro mencionas el aspecto del juego como uno de los factores más significativos para comprender cómo funciona el cerebro y de qué manera se combina con la simbología externa.

Es un aspecto muy importante. Para probar que existen espacios de libertad en el comportamiento humano, acudo no solamente a estas redes simbólicas de las que hablaba, sino a un fenómeno fundamental: el juego. El juego es la combinación del ejercicio de la libertad con la aplicación de reglas estrictas. Todos los juegos tienen reglas; si no hay reglas, no hay juego, o si no hay libertad tampoco hay juego. Entonces, este vaivén entre libertad y reglas estrictas se refiere justamente a estos procesos. No todo es libertad, no vivimos en un mundo azaroso donde se toman decisiones sin que exista ninguna causa previa, no: existen reglas, hay órdenes que

pueden tener dimensiones biológicas, sociales, políticas, culturales, y esos órdenes nos determinan hasta cierto punto, pero al mismo tiempo coexisten en una situación singular: coexisten con el libre albedrío, con la libertad. Ésa es una de las peculiaridades fundamentales de la conciencia de los humanos.

¿Dónde queda, entonces, la noción del destino? ¿Qué papel juega aquí el azar?

Es la vieja discusión sobre qué es más importante y qué predomina: el destino o el carácter. Muchas veces se responde que el carácter es destino, es decir, en las características de una persona ya estaría inscrito el destino. Sin embargo, no se puede establecer esta polaridad. No todo está predeterminado, no existe el destino absoluto, no está escrito lo que vamos a hacer. Los deterministas al estilo de los científicos como Laplace estaban equivocados, pero tampoco existe su opuesto, el azar absoluto. El azar absoluto sería la repetición de lo mismo siempre. En medio, hay una singularidad que ha cristalizado en los humanos: el desarrollo de la cultura, que oscila entre determinaciones y libre albedrío todo el tiempo.

Para disertar sobre el libre albedrío y generar el debate con las posturas deterministas, trazas el camino exponiendo los puntos de vista de humanistas y científicos.

Spinoza ubica esa potencia en lo que llama conato, el esfuerzo que realiza la mente para preservar su ser. El

camino hacia la libertad es tan difícil como raro, pero es posible encontrarlo. Por su parte, Skinner desechó totalmente las nociones de responsabilidad y libre albedrío.

Hay explicaciones claramente materialistas y no metafísicas que permiten comprender que la autoconciencia es un proceso que no ocurre totalmente dentro del cerebro y que se entiende mejor si la ubicamos en un contexto más amplio, que incluye el contorno social y cultural. Nadie lo diría más claro que Ortega y Gasset, y lo ligo con un gran biólogo, Uexküll, quien le inspiró la frase al filósofo español: “Yo soy yo y mi circunstancia”. El yo incluye el entorno, la circunstancia. Eso es fundamental. Hay que destacar esta introspección de Ortega y Gasset que —eso es interesante— viene de la biología. Es necesario recuperarla: tiene una tradición más antigua en realidad. Lo que revela el filósofo es que nuestra conciencia, el yo, el ego, la percepción de ser una identidad irrepetible, no es algo aislado, no es algo que ocurre dentro de nuestro cráneo, es algo que está al mismo tiempo adentro y afuera. Afuera en el mundo circundante, en las circunstancias a las que se refería Ortega y Gasset.

La filosofía, la biología, la psicología, la política, las neurociencias y otras disciplinas que parecían no tener relación entre sí, hoy en día están completamente ligadas, sobre todo cuando se trata de avanzar en investigaciones tan complejas como el funcionamiento del cerebro humano.

El hecho de que ahora todas las disciplinas están ligadas y se entrecruzan pone muy nerviosos a muchos,



© Javier Nardiz

desde luego, porque se habían formados cotos de caza como parcelas en un ejido con un propietario o un conjunto de propietarios. Y ahora resulta que para poder avanzar en muchos campos es necesaria la colaboración: romper fronteras entre disciplinas. Esto no quiere decir que no sea absolutamente indispensable la hiperespecialización para realizar cierto tipo de experimentos, aunque de cualquier manera también ahí se cruzan algunas ciencias, pero en el curso general de la investigación sobre temas fundamentales en los terrenos de la física, la química, la biología, la ciencia política, la antropología, es cada vez más importante la colaboración de diferentes puntos de vista que vienen de terrenos que habían estado separados durante muchos años. La gran separación trágica, a mi juicio, es la separación entre las humanidades y las ciencias. Esto debería terminar.

¿Cuáles serían tus conclusiones?

Mi discusión con los deterministas va a resultar bastante convincente. Aspiro a que el tipo de reflexiones que presento en este libro influyan en la investigación de los neurocientíficos, también en la de antropólogos, sociólogos y economistas, para entender este extraño mundo que implica una vinculación entre los espacios biológicos y los culturales. Si no entendemos esa vin-

culación, que no es una frontera ni una herida, sino una sola red, no vamos a entender los mecanismos del libre albedrío. Eso lo han necesitado economistas o sociólogos que han buscado las raíces de las llamadas *decisiones racionales*, como también aquellos que están buscando las raíces de la irracionalidad en los humanos. De cualquier manera, no solamente es un tema que interesa a los investigadores, a quienes trabajan en laboratorios o realizan trabajo de campo, sino también a los políticos y a los ciudadanos, porque el tema de la libertad y el tema cercano que trato de la moral son fundamentales, y que nos deberían importar a todos. Aunque no es un libro político, *Cerebro y libertad* tiene repercusiones en este ámbito. El tema de la libertad asoma a cada paso en nuestra vida social, política e incluso familiar.

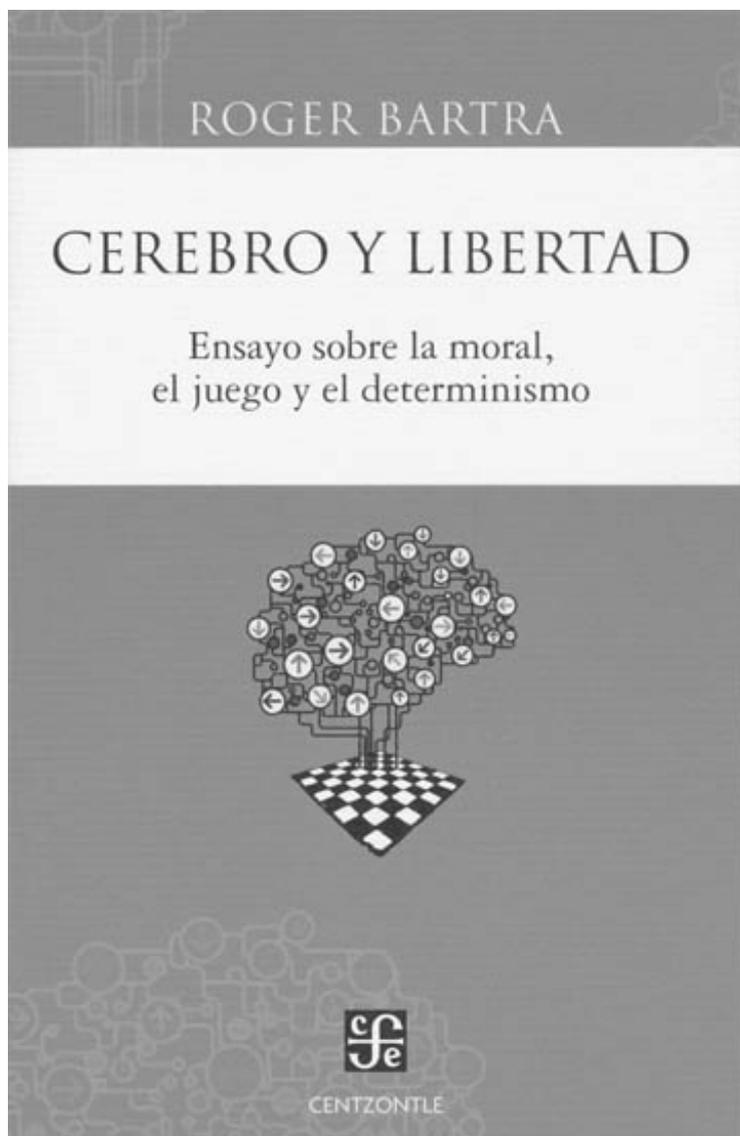
¿Qué líneas de investigación se abren para un siguiente trabajo?

Me voy a quedar un poco a la espera de que los neurocientíficos produzcan una masa nueva de conocimiento. No digo que estén estancados; están avanzando, pero no he percibido ningún gran descubrimiento que permita dar el salto. Así que estoy a la expectativa de esos avances —espero que sean espectaculares— para poder seguir reflexionando. No dudo de que pronto van a ocurrir, pero es imposible prever cuándo.

¿Qué avances espectaculares esperarías?

Que puedan establecer, a nivel del funcionamiento del sistema nervioso, de las cadenas, de las redes neuronales, correlaciones más precisas con las actividades como el lenguaje, el habla, la toma de decisiones, la valoración, las emociones. Se están acercando, saben vagamente en qué áreas ocurren ciertos fenómenos, pero no saben exactamente por qué ni cómo ni qué los desencadena. En ese sentido todavía están muy atrasados. Si las investigaciones revelan que efectivamente existe un *chip* del lenguaje y un *chip* moral, un *chip* estético y uno religioso en el cerebro, va a ser espectacular porque le va a dar la razón a los deterministas. Todos los avances que he podido observar en las neurociencias más bien están mostrando que no existen esos módulos cerebrales. Entonces, ¿qué es lo que funciona? Eso todavía no se ha solucionado. Hay modelos de tipo informático, cibernético, del cerebro como computadora, en fin, pero son eso: modelos. No hay descubrimientos duros que permitan explicar el funcionamiento del sistema nervioso central.

Como escribió Isaac Bashevis Singer: “El mayor don que ha recibido la humanidad es el libre albedrío. Es verdad que nuestro uso del libre albedrío es limitado. Pero el poco libre albedrío que tenemos es un don tan enorme y su valor potencial tan grande que por ello mismo vale la pena vivir”. **U**



Sebastian

Geometría del espacio y forma del tiempo

Emely Baché

Hay en Sebastian una pasión por el Renacimiento que lo llevó, desde el inicio de su formación, a estudiar con esmero a Leonardo da Vinci, Piero della Francesca, Alberto Durero y otros, principalmente porque encontró en las obras de estos artistas la unión del arte con la ciencia. Esa misma pasión la siente también por la plástica de nuestros tiempos y por la convicción de que el arte, la ciencia y la tecnología son el futuro de nuestra cultura planetaria.

Un artista debe conocer la tecnología del momento para tener las herramientas que faciliten la realización de sus obras y, si no existiera la tecnología requerida, la propone, la inventa, la improvisa, la crea como el arquitecto renacentista Filippo Brunelleschi, quien antes de construir la cúpula de la catedral de Florencia la imaginó, le dio forma estética, la dibujó y creó las máquinas sin las cuales hubiera sido imposible concretar su obra artística.

Los grandes adelantos de la tecnología actual son ampliamente aprovechados por Sebastian para la materialización de los vínculos que va descubriendo entre la ciencia y el arte. No solamente le interesa reflexionar sobre el espacio y el tiempo, como a Leonardo, sino profundizar en la dimensión espacio-temporal para capturarla escultóricamente. Un alud de conceptos científicos converge en la obra de Sebastian, como también

un desbordamiento de fuerza creativa. En la continua evolución de su producción artística, la ciencia ha sido siempre su fiel compañera. Las matemáticas constituyen una constante en sus diseños escultóricos; desde la geometría euclidiana y la cristalografía, en sus primeras obras, hasta las geometrías no euclidianas y diseños que integran geometría fractal, topología y más.

La geometría euclidiana está basada en los cinco postulados que Euclides, el matemático griego del siglo III a. C., dejó asentados en su tratado *Elementos*. De estos axiomas, los cuatro primeros son tan intuitivos que se aceptan sin objeción. El quinto postulado, en cambio, ha sido motivo de gran preocupación para numerosas generaciones de matemáticos, quienes, sin éxito, trataron de explicarlo a partir de los otros cuatro hasta que, en el siglo XIX, se demuestra que no se puede demostrar; que efectivamente hay que suponerlo como axioma, pues negaciones de él dan origen a “nuevas geometrías”.

Entre estas novedosas disciplinas están las llamadas geometrías no euclidianas, que son la hiperbólica y la elíptica; pero también se encuentran la topología, la geometría fractal y otras que estudian objetos tales como la banda de Moebius o el conjunto de Mandelbrot; conceptos que constituyen también puntos de partida para varias creaciones artísticas de Sebastian. Con la introducción de las geometrías no euclidianas se libera la

realidad que hasta entonces se había visto restringida a las formas estrictas de la geometría establecida, lo cual permite que los matemáticos reconozcan nuevas curvas que describen patrones irregulares. Llegar a este punto fue posible gracias a las aportaciones de numerosos estudiosos del siglo XVII y, más contundentemente, a los trabajos de los matemáticos del llamado siglo de las geometrías, el XIX.

Sebastian estudia con interés y entusiasmo los razonamientos de Karl Friedrich Gauss (1777-1855), János Bolyai (1802-1860) y Nicolai Lobachevsky (1793-1856) para comprender mejor el desarrollo matemático que se apartó del quinto postulado de Euclides y que, con las aportaciones de Bernard Riemann (1826-1866), formularán las llamadas geometrías elíptica e hiperbólica presentes en sus esculturas. Ambas disciplinas surgen de dos maneras de negar el quinto postulado de Euclides. La primera negación considera que por un punto no pasa ninguna paralela. Esta reflexión da origen a la geometría hiperbólica, en la que los ángulos interiores de un triángulo suman menos de 180° . La segunda negación supone que por un punto pasa un haz de paralelas. Razonamiento que lleva a la geometría elíptica, en la cual la suma de los ángulos interiores de un triángulo es mayor que 180° .

En los últimos cuatro años de su producción artística, el escultor ha centrado su atención en otra ciencia: la física cuántica. Esta disciplina se refiere fundamentalmente al estudio de los fenómenos subatómicos, aunque tiene profundas implicaciones filosóficas, pues nociones como la dualidad onda-partícula o el principio de incertidumbre de Heisenberg modificaron de manera radical los conceptos de objetividad y subjetividad, así como lo que se entiende por “medir”. Sin embargo, al escultor le interesa más específicamente la geometría cuántica, que descubre para él un cúmulo de posibilidades artísticas. No es que Sebastian sea un matemático o geómetra *a priori*, sino que tiene el don de captar geométricamente el espacio, encontrar formas y convertirlas en obras corpóreas decisivamente bellas. La escultura queda asentada en el espacio y es el resultado de un tiempo de creación y realización.

Para Einstein el espacio y el tiempo no son cantidades independientes sino que se combinan en un continuo tetradimensional donde “todo espacio se mide por la movilidad y cambio de la posición relativa, y todo tiempo por la duración del movimiento en el espacio recorrido”. Así, el espacio no puede medirse sin considerar al tiempo y viceversa; ambos presentan una relación inseparable conocida como el espacio-tiempo de cuatro dimensiones. En los albores del siglo XX, este concepto creó un gran revuelo no sólo en los terrenos científicos sino que interesó a literatos, filósofos, poetas, pintores y al gran público, a quienes atraía relacionar la cuarta dimensión con los viajes astrales y el espiritismo.

El escritor Alfred Jarry, por ejemplo, publicó en torno a temas como las parábolas sobre la geometría no euclidiana, la cuarta dimensión y el viaje en el tiempo. No son pocos los artistas que han intentado plasmar la cuarta dimensión en sus obras. La simultaneidad, que ocurre cuando dos o más hechos o acciones coinciden en el tiempo o en el espacio, está presente en notables pinturas cubistas y futuristas. Sebastian utiliza tanto el concepto espacio-tiempo como las dimensiones espaciales en el diseño de sus bien atadas esculturas cuánticas.

Para quienes no logran encontrar belleza en las matemáticas, sólo tienen que relacionarlas con el orden. Pitágoras y los pitagóricos destacaron el papel de los números en el concepto de orden, sea éste cósmico, arquitectónico, ético o musical. Es el orden que observamos en las cosas lo que nos produce deleite, como la alineación de los pétalos de una rosa o la secuencia de sonidos y silencios en una sinfonía. El orden es proporción; la proporción, armonía y, como lo han planteado varios filósofos, lo que es armonioso es bello.

Si bien encontramos numerosos conceptos científicos en las esculturas de Sebastian, hay sobre todo imaginación creativa, innovación plástica, armonía y cadencia musical. Sus obras presentan un ritmo acompasado, ya etéreo o sensual, ya delicado o lúdico, elegante o gracioso, pero siempre estético y emocional.

ESCULTURAS CUÁNTICAS

Con la inquietud característica del escultor por conocer nuevas aportaciones científicas, se interesa en el estudio de la simetría 5 y los cuasicristales que pueden ser usados para crear sistemas con dimensiones superiores a tres.

Los cristales son sólidos con superficies planas (facetas), estructurados por un arreglo periódico de unidades idénticas (teselas) que forman redes espaciales. De acuerdo con la cristalografía clásica, esta periodicidad obedece sólo a simetrías rotacionales de 2, 3, 4 y 6 pliegues. Los cuasicristales son formas estructurales ordenadas pero no periódicas, con otros órdenes de simetría; por ejemplo, la de 5 pliegues o simetría 5. Los cuasicristales, entonces, quedan asociados a la simetría 5 que, a su vez, está relacionada con la teoría de cuerdas. Ésta supone que las partículas materiales subatómicas, aparentemente puntuales, son estados vibracionales de objetos llamados cuerdas. Así, un electrón no es un punto sin estructura interna y de dimensión cero, sino un embrollo de pequeñísimas cuerdas que vibran en un espacio-tiempo de más de cuatro dimensiones.

La escultura *Cuántica irreversible* es un ejemplo de simetría 5 en el diseño de los módulos que conforman la columna. Es irreversible porque los módulos son va-



Sebastian

riantes que no se repiten. Sebastian concentró en esta obra el movimiento continuo, armónico y de simetría perfecta que podría avanzar sin detenerse hacia el infinito. Este mismo recurso va a ser utilizado por el artista en otras esculturas: *Columna simetría* es una variante de la anterior, sólo que los módulos son idénticos y se suceden simétricamente. En *Cuántica: simetría 5*, el escultor parte del pentágono regular que inscribe una estrella de cinco picos. De los puntos medios de cada lado del pentágono traza un segundo polígono de cinco lados que incluye otra estrella; de tal manera que, sin perder la simetría 5, va trazando más estrellas que llevan a un diseño cada vez más complejo. Éste, al moverse, genera los conos que se aprecian en la escultura.

Dama cuántica I se trata de una figura acinturada y con cinco salientes cónicas que parecen senos, lo cual evoca a la diosa madre de los muchos pechos. Los contornos suaves, convexos, producen juegos de luces de belleza en movimiento. *Dama cuántica II* presenta una variante en la composición para mostrar que al mover una forma simétrica en el espacio cambia toda la configuración, como cambia la estructura atómica cuando se mueven las nanoestructuras en simetría 5. Este paralelismo es una de las razones que llevan Sebastian a llamar “cuánticas” a sus esculturas. La luz incide sobre ellas provocando iridiscencias increíbles que surgen para sorprender a quienes las contemplan. Siguiendo con lo “eterno femenino”, la bella frase acuñada por Goethe que refleja “la esencial e irrenunciable femineidad”, *Corsé* nos pone a la vista la prenda interior que se usaba para ceñir la cintura. Esta escultura presenta un ritmo sugerido por dos conos truncados que al haber girado dan una apariencia femenina y luminosa. Es un poema visual bañado de luz.

Además del rigor científico que la caracteriza, la geometría es sensibilidad y emoción, pero también tiene una dimensión espiritual manifiesta en la historia de las civilizaciones. Arquitectos y sacerdotes, de acuerdo con el movimiento de los cuerpos celestes, calcularon la posición de sus templos y lugares sagrados creando estructuras arquitectónicas de formas perfectas. Estos modelos insuperables, como las pirámides que apuntan al cielo, se han considerado como una evocación de lo trascendente. Así, en la visión de la física y el espacio cuánticos, algunos estudiosos desbordan lo estrictamente científico para ingresar, con fundamento, en terrenos filosóficos y místicos. En esta vertiente se habla del *cuerpo sutil*, figura que tiene relación con ese pensamiento y que inspiró a Sebastian para dar el nombre de *Cuántica: el cuerpo sutil* a otra de sus creaciones escultóricas.

Para construir *Áurea cuántica*, el artista parte de un cuadrado con cortes sucesivos que van formando rectángulos áureos de los cuales surgen los conos que conforman la pieza. Es un ejemplo de la proporción dorada y es cuántica porque tiene el mismo sistema de simetría para moverse y transformar el espacio. La llamada proporción áurea o dorada, divina proporción, número de oro o número phi, se relaciona con la serie de Fibonacci y equivale a 1.618... Un rectángulo es áureo cuando al dividir lo que mide su lado mayor entre lo que mide el lado menor nos da como resultado el número de oro (1.618...). La famosa estrella pitagórica o estrella de cinco picos es áurea en todas sus proporciones. La divina proporción está ubicua en la naturaleza, desde el mundo subatómico hasta las espirales de huracanes y galaxias.

En la esencia de cada pieza escultórica aparece la construcción geométrica, pero la obra terminada es capaz de

aludir a otras formas retenidas en nuestra memoria, como las *Africanas cuánticas I y II* que, por su proporción y la pátina negra del bronce en que están hechas, nos recuerdan las máscaras africanas talladas en el ébano nocturnal; máscaras que se reflejan también en la primera etapa del cubismo picassiano. Estas esculturas sebastinas responden a una simetría limpia, nexa entre lo primitivo y lo moderno, lo exótico y lo natural. Otra evocación, pero ahora del mundo prehispánico, está en *Comal cuántico* y *Comal cuántico (variación)*. Un objeto tan mexicano que empezó siendo de barro y que siglos después fue confeccionado en fierro, ahora es resultado de cálculos matemáticos e inspiración artística. Ambas piezas parten de la misma idea pero varían por un giro en el espacio que lleva a una nueva interpretación.

Flor de torus y *Flor de torus (variación)* son dos obras inspiradas en otra rama de las matemáticas: la topología, disciplina que estudia las propiedades de los cuerpos geométricos, mismas que permanecen inalteradas por transformaciones continuas. Es decir, en topología los objetos se pueden doblar, estirar, encoger, retorcer... siempre y cuando no se rompa ni separe lo que estaba unido, ni se pegue lo que estaba separado. Un *torus* (o toro) es objeto de estudio de la topología; en inglés lo llaman *doughnut* porque precisamente tiene la forma de una dona. Sebastian parte del *torus* y lo transforma topológicamente hasta convertirlo en flores perforadas, formalmente simétricas, armoniosas y sensuales.

En los átomos existen relaciones cuánticas de energía como nubes que vibran en el espacio-tiempo. En sus esculturas *Nube cuántica I* y *Nube cuántica II*, el artista representa los velos de energía a veces como esferas, otras veces como torus y otras más como conos incrustados (arriba y abajo) en el *torus*. Estas piezas están estrechamente inspiradas en la física cuántica porque representan las nubes de electrones del espacio subatómico.

Las variedades de Calabi-Yau (en honor a los matemáticos Eugenio Calabi y Shing-Tung Yau) se presentan en miles de formas diferentes. Están relacionadas con la teoría de cuerdas y expresan matemáticamente otras posibles dimensiones espaciales en distancias inimaginablemente pequeñas. Las formas típicas de las variedades de Calabi-Yau contienen unos orificios como rosquillas que pueden incluir varias dimensiones adicionales (agujeros multidimensionales). Éstos desempeñan un papel importantísimo en el estado vibratorio de las partículas elementales (o estados de energía), llamadas cuerdas. Sebastian interpreta en su escultura *Cáscara bidimensional* una aproximación a las variedades de Calabi-Yau. Para realizar esta obra, el artista partió de su llamada "cinta sebastina", que es diferente a la banda de Moebius. La cinta sebastina tiene una sola cara y una sola arista, pero al verla en la computadora, en tercera dimensión, se transforma en una variedad de Calabi-Yau, de

acuerdo con la interpretación del escultor. Las dos dimensiones enrolladas de la cinta se vuelven tres y más, resumiéndose en la obra *Cáscara bidimensional* que además concentra una rítmica movilidad plástica.

Inversa nace a partir de triángulos; en uno de ellos, los ángulos interiores suman más de 180° , mientras que en el otro la suma de sus ángulos internos es menor. Es una obra que combina las geometrías elíptica e hiperbólica. Las curvas de la escultura, que parecen costillas, tienden a ser tractrices. Una tractriz es una curva conocida también como "curva del perro", y esta analogía nos permitirá comprender mejor el concepto: imaginemos a un perro con cadena que está situado junto a un hueso; su amo, que se encuentra a cierta distancia en línea recta frente a él, trata de jalarlo al mismo tiempo que camina cambiando su dirección en 90° . El perro, que ofrece resistencia por gustar del hueso, describirá invariablemente una curva semejante a las costillas que vemos en la escultura. Si se hace girar la tractriz sobre sí misma se obtiene una superficie de revolución que tiene curvatura negativa, es decir, se curva hacia dentro en todos sus puntos como en esta escultura en la que todas las curvas van hacia dentro tendiendo a una seudoesfera.

Los sueños del artista, de transitar de la aparente frialdad matemática a la creación plástica y emotiva, se hacen realidad en sus obras escultóricas que tienen la virtud de multiplicarse, multiplicando también la emoción que provocan. Una escultura es muchas a la vez porque varía de acuerdo con su posición en el espacio, su orientación y la incidencia de la luz que cambia al desplegarse el tiempo.

Cuando Gaston Bachelard se pregunta "¿en qué espacio viven nuestros sueños?", menciona que al despertar sólo encontramos fragmentos de ellos, y agrega: "A esos trozos de sueño, a esos fragmentos de espacio onírico los yuxtaponemos posteriormente dentro de los marcos geométricos del espacio claro [...] son las transformaciones las que hacen del espacio onírico el lugar mismo de los movimientos imaginados". También los sueños del escultor se ubican en "un espacio sometido a la geometría y a la dinámica de lo envolvente". Unas veces sueña primero las formas; otras, estudia las posibilidades geométricas que motivan su imaginación creadora. Surge la idea que dibuja en diseños bidimensionales y después la ubica en el espacio creando volúmenes audaces que devienen obras de arte.

Descubrir cómo el concepto espacio-tiempo, la simetría 5, las cónicas, las variedades de Calabi-Yau, la geometría hiperbólica y otros modelos matemáticos se convierten en formas tangibles de indiscutible belleza, es una aventura fascinante que se vive en la contemplación de estas esculturas de Sebastian. Todas ellas son en realidad evocaciones cuánticas, ya que es imposible ver más de las tres dimensiones que percibimos.



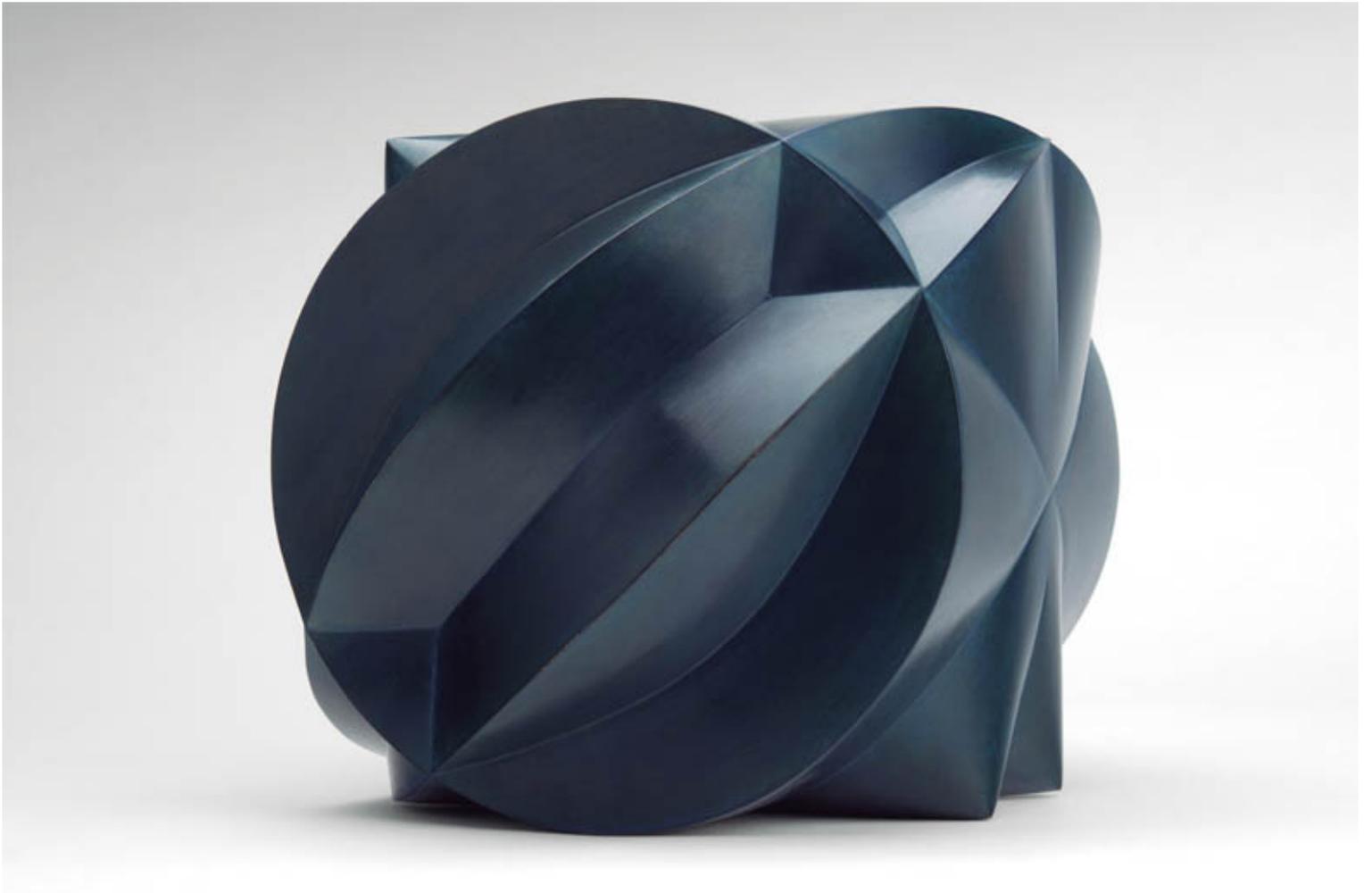
Sebastian



Variación esférica cuántica, 2013



Dama cuántica I, 2013



Cuántica paradigma I, 2013



Comal cuántico, 2013



Cuántica VI (versión I), 2013



Undecágono cuántico, 2013



Flor de torus, 2013

A Pina Bausch

Francisco Hernández

El autor de Moneda de tres caras y merecedor del Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura 2012 obtuvo recientemente el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines-Gatien Lapointe, conferido por el Seminario de Cultura Mexicana y el Festival Trois Rivières, de Quebec. Para celebrar una trayectoria literaria sustentada en la belleza, la emoción y la audacia, publicamos un poema inédito de Hernández, así como ensayos exegéticos de dos escritores mexicanos.

I

¿Dónde, Pina, hicimos una cita
para encontrarnos por primera vez?
¿Sobre el musgo de alguna piedra?
¿En una calle de los suburbios de tu ciudad natal
o en un sitio donde sólo se construyen fados?
Tal vez fue sobre el mostrador del café Möeller.
Ahí nadie podía ser tan elástica
como tu columna vertebral de fogata,
nacida para darle mayor espacio
a tu lenguaje de relámpagos mudos.
¿Dónde, Pina, nos vimos sin máscara
por primera vez, descoloridos y famélicos,
a sabiendas de que las sillas negras
son tan enigmáticas como las escaleras eléctricas
o las aspas de esos ventiladores de hueso,
encontrados en campos alemanes?

II

Provocada por ti, ¿hasta dónde mi silueta
se adelanta y finaliza?
¿Escala ritmos mi sombra sacudida por percusiones,
por contradanzas?
Lo presentido se agita en tus pulmones renegridos
que al sostener la respiración dentro de su cárcel,
hacen girar a tu delirio en medio de coágulos y bocanadas.

III

Tu organismo, Pina, tu expresión,
lo personal de cada impulso ajeno.
La geometría donde circula paso a paso
tu lluvioso desenvolvimiento.
Las negras sillas otra vez, multiplicadas,
sin escrúpulos, provocando caídas
donde nunca ha danzado la virtud.
¿Por qué, ante la diversidad de tus sentidos,
se transparentan las túnicas
o los vestidos rojos donde la poesía
es la espina de tu nombre?
Borbotean claveles en pantanos manuscritos,
contra la fatiga desnuda.
Hombres, mujeres, talones, uñas enterradas
por la incertidumbre del próximo asalto,
rasgan el aire mientras sonrías
apoyándote en ese amanecer
donde la nicotina respira hondo, con absoluta libertad.

La poesía de Francisco Hernández

Una potencia sombria

Armando González Torres

Hace unos meses estaba leyendo, en el bar de una cadena de tiendas, *Una forma escondida tras la puerta* de Francisco Hernández. Este libro continúa un proceso característico del autor que es elaborar un volumen de poesía sobre un personaje artístico. En este caso, el motivo es la figura de Emily Dickinson enmarcada en lo que parecería una pieza del teatro del absurdo, en la que dos seres la espían con la intención de matarla. Por supuesto, más allá de la anécdota, lo importante, como siempre en el caso de Francisco Hernández, es la capacidad de este libro para denotar la soledad y la fragilidad de la condición humana. Curiosamente, mientras leía a Francisco, me tocó atestiguar la paulatina ebriedad de una pareja de ancianos, vecinos de mesa: él en silla de ruedas, ella un poco más entera, ambos con ropa fina, pero sucia y desgastada. Tras un par de tragos, comenzaron a pelear e insultarse en voz alta con un odio demencial, luego ambos estallaron en lágrimas y, después, volvieron a retomar la conversación en un tono reposado y banal, como si nada hubiera ocurrido. Esta escena delirante, sin duda incómoda para los pocos parroquianos del bar, a mí me pareció una coincidencia prodigiosa, pues no podía haber mejor atmósfera para la lectura de un libro que, como buena parte de la obra de Francisco Hernández, describe de manera descarnada la experiencia del aislamiento, la violencia emocional y la paranoia.

Francisco Hernández (1946) es un autor de más de dos decenas de libros que han suscitado el apego de un amplio segmento de lectores, más allá de los círculos literarios. Las destrezas poéticas de Hernández son amplias y, a lo largo de su producción, ha cultivado los más distintos recursos de la poesía, desde la imagen desbocada hasta la límpida construcción del verso pasando por el poema en prosa o el epigrama. Igualmente, el aba-

nico temático de su obra abarca desde la evocación de la infancia hasta el erotismo, pasando por un depurado proceso de contemplación y diálogo con otras artes (sus poemas sobre la pintura son crítica y recreación al mismo tiempo). Con todo (y con cierta injusticia para esa vena festiva, gozosa y sensual que ocasionalmente surca su poesía), la porción más conocida de su obra es, quizás, esa lírica mórbida que se ocupa del sufrimiento. Ciertamente, desde sus primeros libros, formados por poemas breves y circunstanciales en torno a la vida cotidiana, hasta sus obras más ambiciosas y orgánicas, hay un tono desencantado y sombrío que se constituye en un auténtico tratado de la desesperación, y que, sólo a ratos, se matiza con un gesto de ironía.

Aunque en ciertos momentos es posible encontrar en la relatoría del sufrimiento de Hernández una raíz autobiográfica, el poeta ha trascendido el yo lírico mediante la creación y apropiación de personajes artísticos con los que escenifica los abismos interiores, los dilemas estéticos y los vínculos desconcertantes entre horror, sufrimiento y belleza. Así, Hernández ha sabido encauzar su voz poética en un diálogo con otros artistas, lo que amplía el espectro de referencias y multiplica las posibilidades de indagación en la experiencia humana y creativa de los otros, así como en la propia introspección. Este experimento radical de alteridad es, a la vez, un experimento crítico y lírico; combina la investigación y la invocación, y mezcla la filología, la psicología y hasta la parapsicología. *Moneda de tres caras*, que integra las figuras de Friedrich Hölderlin, Robert Schumann y Georg Trakl, es el más emblemático de estos libros que experimentan a través de otras voces, aunque este procedimiento ha sido fecundo y ha proseguido en diversos libros con Charles B. White, Emily Dickinson o Robert Graves, entre muchos otros.

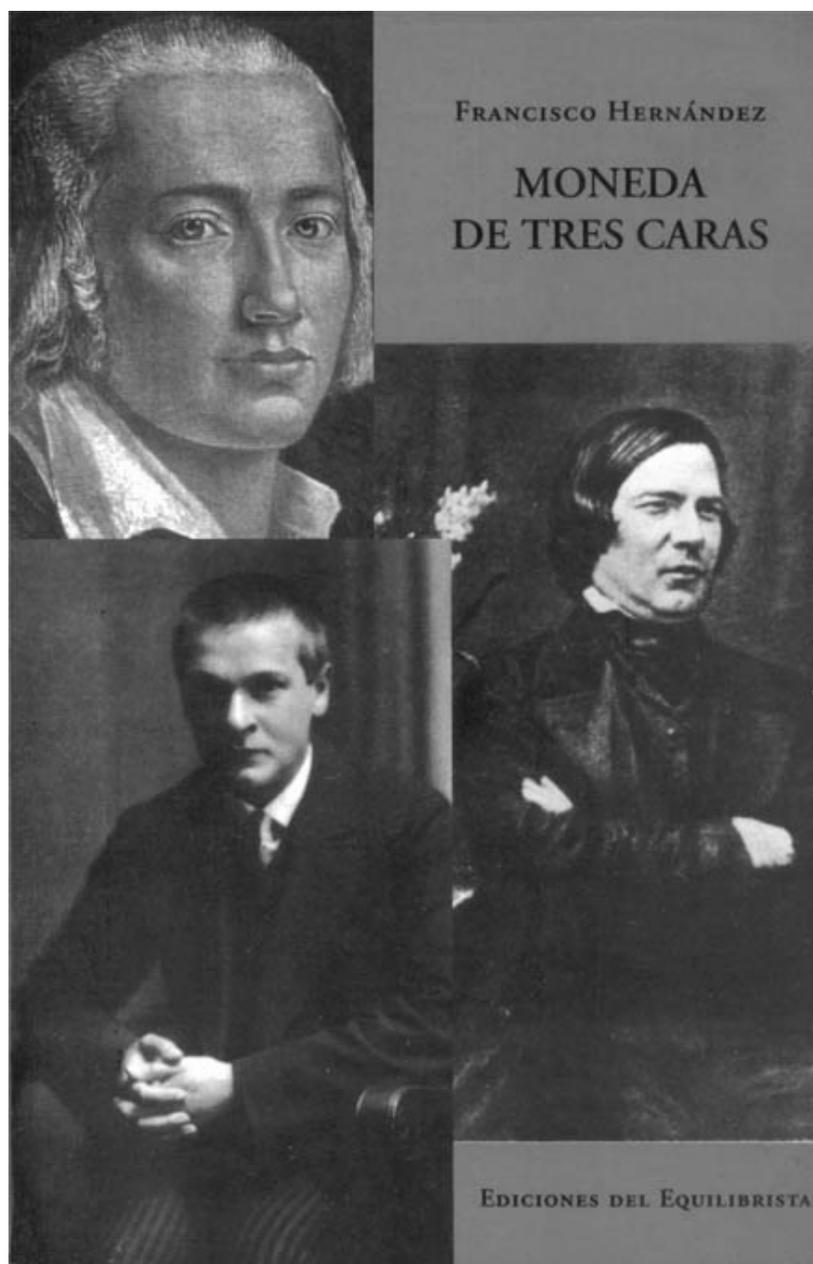
El procedimiento parece sencillo: Hernández traza un esbozo biográfico de sus personajes, revive atmósferas de época, describe sus apreciaciones de la obra, crea una trama libérrima y, sobre todo, resuelve poéticamente esta mezcla de historia y narrativa. Hernández utiliza afinadamente la composición (la estructura rítmica, las mezclas de verso con prosa, la yuxtaposición de voces y enfoques) como una forma de estrechar y multiplicar el acercamiento al personaje elegido. Dado que Hernández suele fincar la efectividad de su poesía en la metáfora y en el giro sorpresivo, el soporte anecdótico y el tinglado narrativo cumplen una función esencial, pues brindan un rumbo, ciñen el material, evitan la dispersión y acumulan la potencia de las imágenes.

Hernández no utiliza este procedimiento como una mera receta, como una retórica patentada, sino como una forma de indagación e introspección tanto en el quehacer creativo como en la angustia existencial que pa-

rece connatural al creador. A través de su indagación, el poeta se reitera a sí mismo y a su lector que el arte no es una mera ocupación, sino una percepción del mundo y una forma de vida. A través de sus personajes, Hernández estudia el lado salvaje, irracional, subversivo de la creación que los enfrenta con la sociedad y consigo mismos mediante distintas formas de rebelión, que a menudo culminan con la autodestrucción. Porque este elenco de creadores suicidas, desesperados y atormentados está constituido por seres incapaces de transigir con las reglas y expectativas convencionales. Hernández narra la estancia de sus artistas en esos territorios limítrofes donde incurren en diversas formas de transgresión y alienación; donde consumen el afrodisiaco creativo de la locura, y donde viven hasta el límite las experiencias de la drogadicción, la privación, la enfermedad o la aberración sexual. Precisamente este alejamiento, esta entrega sin reservas, ni fines pragmáticos, ni métodos establecidos, ni escuelas, a una vocación, a una fantasía o a una pasión amorosa, ratifica su estatuto de descubridores, de innovadores del lenguaje artístico y ratifica también su intemporalidad y su vigencia. El arte —parece decir Francisco Hernández— fecunda la percepción y la imaginación, incorpora nuevas formas de sentir, de pensar y de articular el mundo, aunque muchas veces sea a costa de la erosión del artista.

De este modo, Hernández ratifica un arte poética, pero, sobre todo, reivindica este proceso de suplantación o fusión con sus artistas dilectos, como un método de trabajo. Hernández evoca, en su método de diálogo poético con difuntos, elementos característicos de las grandes tradiciones modernas: el culto a la vocación artística del romanticismo, la hondura alusiva del simbolismo y la construcción de imágenes del surrealismo. Ello conduce a una poesía visionaria que depende, en cierta medida, del hallazgo. Por supuesto, hay formas de trabajar esta facultad del hallazgo, entrenamientos de la forma y ejercicios del espíritu, que arrebatan las máscaras a las palabras e inducen el encuentro con lo refulgente.

Con su experimento creativo, Hernández emprende un diálogo con la tradición y dota de nuevo vigor a nociones de la creación que han sido relegadas en una época de escepticismo estético, relativismo en el juicio y empobrecimiento técnico. Con la contundencia y violencia de sus imágenes, Francisco Hernández hace evidente que éstas no son un simple recurso literario, sino el fruto de un proceso consciente, disciplinado y despiadado de escrutinio interior y observación exterior. Hernández, en suma, otorga una renovada pureza y vigor a los tópicos y formas poéticas en un proceso que, por supuesto, involucra el oficio literario, pero sobre todo la devoción y la consagración a una poesía entendida como revelación.



La presencia incógnita

Héctor Iván González

En una entrevista Louis-Ferdinand Céline declaró que era una mentira que en el Inicio fuera el Verbo, para él lo que antecedió a toda la Creación fue la emoción. Ahora bien, ¿qué sentido tiene citar a un escritor controvertido como Céline al abordar la obra de Francisco Hernández? Lo tiene a partir de que podemos decir que Hernández y Céline pertenecen al mismo tipo de autores. Dentro del espacio de los escritores hay un grupo que luce aseñorado, rígido, muy solemne y al que le gusta pontificar como si fuera un cardenal o un párroco; en cambio, hay otros que representan muy bien al caminante, ése que se puede refugiar en la selva negra de su existencia y que sólo necesita un poco de sombra y silencio, como M. Legrandin de *En busca del tiempo perdido*. Obviamente, a este último pertenece Francisco Hernández. El tipo de autores que no se sirve del verbo para medrar con él, sino que reivindica el trabajo del lenguaje, deja ver la emoción.

Desde su primer libro, *Gritar es cosa de mudos*, Hernández ha exhibido una intención de acudir a lo intangible de la realidad logrando así colmarla de nuevas intensidades; también ha hecho gala de numerosos recursos: una agudeza para el verso epigramático o aforístico latente en varios de sus poemas; una imaginación desmesurada que se podría comparar con la de cineastas como David Lynch o Luis Buñuel, pues insufla al lector la sensación de estar en mundos sombríos, apocalípticos, delirantes o absurdos. Otra de las tesituras que Hernández domina es la introducción de cultismos pero sin caer en la petulancia, sino a la manera de quien cuenta algo tan íntimo como un sueño en el que ha habitado, ¿o debemos pensar que es el sueño el que ha habitado al poeta? Un resultado de esta sólida capacidad lo podemos ver desde *Portarretratos*, *Cuerpo disperso* y en uno de los libros donde alcanza su máxima expresión: *Moneda de tres caras* (1994), en el cual Hernández interioriza la existencia de tres artistas, Robert Schumann,

Friedrich Hölderlin y Georg Trakl, para monologar recitilínea pero también refractariamente con ellos.

Hay que notar que los libros anteriores a *Moneda de tres caras*, como *Portarretratos*, *Mar de fondo* o *Oscura coincidencia* están regidos por una espontaneidad donde algunas tesituras son retomadas constantemente: el erotismo a la manera de un Baudelaire, en el que el cuerpo femenino aparece descarnado, libre de arrumacos o verborrea amorosa, y que, por el contrario, erige una suerte de declaración erótica que es asimismo una declaración de guerra donde lo que se siente a flor de piel es la intensidad. “ZOO: Grrrrrrrrrrrrrrrrrr... / Tú eres una mona desnuda / cuando no estás vestida. / Eres la más inteligente de las monas. / Tu terso pelaje fraccionado / es de color oscuro y habitualmente / y contra la costumbre, te desplazas / sobre dos de tus delgadas patas. / Guffj... gr. / Para comer frutas y raíces utilizas / tus manitas negras y cuando recibes demasiadas / visitas te vuelves arisca, gruñes, / haces señas obscenas y la movilidad / de tu expresión es menos comunicativa. / Eres una hembra joven, codiciada por todos. / Pronto tendrás tu primera cría y serás / la grandiosa atracción de los domingos / de algodón de azúcar y sol brillante. / Yo soy un gorila albino / que se ha enamorado de la inmensa / libertad de tus ojos que evocan / selvas cálidas y húmedas”.¹

Por lo cual podemos ubicar a poemas como “Zoo”, “Las últimas presencias del invierno”, “Desnudez”, “BB”, “Lesbia” como una muestra de una elegante lascivia de efectos penetrantes: “LAS ÚLTIMAS PRESENCIAS DEL INVIERNO: Faltan dos o tres ráfagas de viento / para que la noche se derrumbe / sobre el jardín y la acacia. / El fresco gigantesco se contrae. / Ha mordido su piel un ácido de sombra. / El cielo de cemento abre sus piernas / para darle cabida a tus relámpagos. / Un cedro acaricia

¹ Francisco Hernández, *Poesía reunida*, UNAM-El Equilibrista, México, 1996, p. 69.

los muslos de un olivo. / Las últimas presencias del invierno / silban en la hojarasca su silencio. / Llega la oscuridad completa después / de las tres ráfagas. / Sé que vas a pedirme que te ordeñe / porque te has puesto tu vestido de novia. / Abro la ventana, se apaga la bombilla / y pasa volando un cuadro de Chagall”.²

Por su parte, también está el poeta doliente que observa todo desde un resquicio, como si en cada poema se suscitase un fallecimiento lastrado, el destierro de un tiempo pretérito más lujoso o lleno de sensualismo; asimismo está la vena casi filológica que surge en poemas como “Fade in”, “Fade out”, “Hasta que quede el verso” o “Las gastadas palabras de siempre”, donde el lenguaje es tomado con pinzas de entomólogo y después de sacudirlo e infectarlo un poco es reinsertado en su hábitat para ya no funcionar de la misma manera. No puedo menos que señalar que en ese momento es en el que Hernández evoca el “die Sprache spricht”, “el habla habla”, de Martin Heidegger. Obviamente, estos campos no permanecen paralelos y hay entrecruzamientos, de tal suerte que el filólogo se toma un café con el pornógrafo y logran momentos ludibrios: “HACIA TU VULVALUZ: escribo sobre tu ojo / en blanco / ves lo que miran / mis palabras / como erección / de bosque subterráneo / irrumpe con sus cantos cifrados / un álamo / en el centro / de tu alcoba / pira bajo tu sombra / sacude nidos / aguanosche / hormigas / te *abrasa* saviamente / te penetra / desvía su tronco / hacia tu vulvaluz / hachazo hen-

diendo / la hendidura blanda / dentada / cloroflica o nudo irreanudable / de vetas tetas vellos / gritos verdes vergas / ramas limbo lames / gineceos / jineteos / sudas uñas / gimes copas axilas / llanto llano / que es aire vaina fruto / leña tallo / marítima corteza / cortesana / de frescos castaños / muslos / que aserrados / se espigan / por la calma humedad / del *sementerio*. / en un cerrar de ojos / te ciegas / me siegas / y borras / lo que escribo”.³

Ahora recuerdo la frase de George Steiner al definir el *leit-motiv* de Lucrecio como un “verter el claro de los cantos sobre el más oscuro de los temas”, pues creo que la poesía de Hernández es particularmente inaugural en este sentido, ya que la emoción que deja su lectura es equiparable a la contemplación de un indicio, más que de algo sólido, de algo que apenas es sugerido. Tal como Borges decía que la poesía debía ser una revelación que no termina de acontecer.

El caso de *Moneda de tres caras* es el punto en el que Francisco Hernández experimenta con el poema a manera de una autobiografía apócrifa. Mucho se ha hablado de los hallazgos que logró, de su temple de poeta maduro; sin embargo, no se ha hecho el suficiente énfasis al ponderar los riesgos que corrió al abocarse a una empresa tan ambiciosa. En otros términos podemos decir que es equiparable al momento en que un funambulista suelta la pértiga y grita que retiren la red de seguridad. El ejercicio fue el siguiente: Hernández convoca a tres genios y nos los entrega con una gran fide-

² *Ibidem*, p. 88.

³ *Ibidem*, p. 95.



dad; tres autores cuya voces permanecen en el imaginario y que no se pueden falsear así como así, por lo cual podemos identificar a *Moneda de tres caras* no sólo como una gran obra poética, sino como una lectura milimétrica del espíritu de estos genios, cuya voz permanece en el imaginario de la cultura. Una prueba de que el tenor de los poemas es bastante puntilloso está en los naufragios que han sufrido los imitadores de Francisco; hay muy pocos diálogos acertados en la poesía mexicana y la extranjera como los de él. Al trabajar de esta forma, Francisco se descubría para que algún crítico pudiera decir: “De esto no se trata Trakl” o “En este libro no está Hölderlin”; pero no hubo quien cometiera tal despropósito. Por otra parte, con este hallazgo, Francisco se proyectó como un imaginario en sí mismo, cuya repercusión inmediata es ser considerado un clásico contemporáneo de nuestras letras, en el sentido que Aulio Gelio definía “clásico”: un autor que es un punto de referencia, un modelo digno de imitación. No dudo de que después de esta obra (la cual lo colocó, para la crítica especializada, a la misma altura de poetas como Xavier Villaurrutia, José Carlos Becerra u Octavio Paz) muchos pensarán que Hernández ofrecería pocas sorpresas que superaran el culmen al que había llegado; sin embargo, la trayectoria no dejó de ir en ascenso tal como tendría que ser en un autor de raíz aérea —como lo definiría Gaston Bachelard—. De tal suerte que, para los que no lo habían leído con antelación, la aparición de algunas antologías y finalmente de su *Poesía reunida* publicada por la UNAM daba muestra de que la obra era sólida de pies a cabeza. Además, Hernández seguía con plenos poderes poéticos. Su obra se complejizaba cada vez más, logrando otra característica: una concepción de los poemarios que partieran de una vena narrativa o experimental, cohesionada por un tema en torno al cual oscilaran sus versos. Muestra de esto es la más reciente ráfaga de poemarios: *Diario sin fecha de Charles B. Waite*, *La isla de las breves ausencias*, *Población de la máscara*, *Una forma escondida tras la puerta*, *Mal de Graves*, y la creación del heterónimo Mardonio Sinta.

En el caso de *Mal de Graves*, el poeta vuelve a alguna de sus obsesiones más acendradas: la vista, el ojo y la presencia de lo inexorable; creo que no fue en balde citar a Buñuel líneas arriba. De forma coral, aborda —tal como lo hicieran poetas como Rilke o Heaney— la inminencia de la ceguera y su imaginario. Vale la pena señalar que libros como *En las pupilas del que regresa* o poemas como “En los ojos de un gallo” y “A Pablo Neruda” con versos como “Voy a cerrar tus párpados / para sentir tu savia de llamas diminutas” nos muestran esta recurrencia por lo visual, lo cual no es poca cosa al pensar con Bachelard que las metáforas que componen los poetas aéreos no son fáciles de ser vistas: “Cuando hayamos practicado la psicología del aire infinito, com-



© Javier Nardiz

Francisco Hernández

prenderemos mejor que en él se borran las dimensiones y que tocamos así esa materia no dimensional que nos da la impresión de una absoluta sublimación íntima”.⁴ Esto nos pone de cara a una perplejidad: ¿cómo logra Francisco hacernos experimentar esa presencia de lo incógnito? Ya que, si hay un conjunto de recursos técnicos que podemos localizar y describir, hay otra parte de su poesía que nos deja sin explicación. Es ahí donde lo incógnito se presenta, se corporiza con una emoción inquietante, de manera instantánea para dejarnos boquiabiertos o azorados. Creo que es a esto a lo que se refiere George Steiner en la primera parte de su libro *La poesía del pensamiento* al hablar de que uno de los enigmas de la humanidad radica en la incertidumbre de saber cómo funcionan los buenos servicios de la creación. Intentaré ir hacia Hernández, a partir de uno de los poemarios de su libro más reciente, *Mal de Graves*.

Para empezar, su poesía acata una de las exigencias que hacía Gorostiza en sus apuntes: no establecer un ambiente ya de por sí poético para introducir el poema, ya que cuando Hernández encara el poema es desde cero, y con pequeños trazos oscuros y algunas evocaciones hace que el lector finque en la conciencia un espacio que, por breve que sea, por instantánea que parezca su

⁴ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, traducción de Ernestina de Champourcin, FCE, México, 2012, 328 pp.



desaparición, quedará presente: “Graves / dos mariposas, / cada una / en su tumba”. Algo en la psique del lector podría pensar un innúmero tipo de mariposas, pero quien sea un lector constante de esta poesía recordará la mariposa negra que, sin ser metáfora, vuela y se posa entre las piernas de la amada en el poema epónimo. Incluso, sin ser un avezado, las mariposas suenan oscuras a partir de que son graves y yacen en su tumba. Es un instante previo al momento de la muerte, pero no está expresado desde el inicio, no está adelantando la suerte, como se dice en tauromaquia, sino que lo deja al final de la estrofa, como un último regalo para nuestra imaginación: “tiemblan bajo la resolana / al sentir / la cercanía / de su extinción”. El inquisidor que mira sobre mi hombro me señala que ésa no es la misma estrofa, sino otra, la segunda. Y yo diría que es cierto; sin embargo, así como hay cesuras en algunos versos que le proveen de intensidad a su segunda parte, aquí hay una cesura que se interpone brevemente para contener la fuerza y seguir adelante de forma contenida. Las mariposas no están solas, sino que son acechadas por unos seres que las consideran succulentas: “Moscas similares a hienas / las sobrevuelan con los ojos / cada vez más desproporcionados / en relación / al paisaje”. Y una vez más tenemos al poeta que exhibe su oficio y que, en una sola argamasa, reúne fondo espacial con forma conceptual, ensambla un verso extenso, delirante, en una palabra: un verso desproporcionado para hablar de los ojos hambrientos de las moscas. Ojos que, a la vez, son cientos de ojos. Una vez más hay una estrofa posterior que afecta a la previa: “Se frotan las manos. Nadie / las ahuyenta”. Esto es un erial, grita el silencio del poeta porque: “No hay agua sucia ni heces en la cercanía”. Y de pronto termina con un aforismo: “Cuna de nadie / los cementerios”.

Mencioné que la obra de Hernández ha tomado caminos cada vez más ambiciosos, pues libros como *Una forma escondida tras la puerta* o *Diario sin fechas de Charles B. Waite* podrían ser considerados narraciones en verso; el primero, una novela policiaca, el segundo una biografía de aquel fotógrafo estadounidense que viniera a México a retratar toreros, cafetaleros y, sobre todo, niñas púberes, que lo llevaron a pisar la cárcel. Ambos son apuestas valiosas en el contexto poético, no sólo de México, ni sólo de habla española. Cuando uno se introduce en sus páginas, puede sentir que está descubriendo a uno de tantos artistas extranjeros que vinieron a México, como Ambrose Bierce, B. Traven, William Spratling o John Reed. De hecho, Hernández logra el *tour de force* de crear personajes entrañables: W. Scott, su compañero fotógrafo, la Coca, la Columba, la Irene y esa milagrosa cámara Hansen —con la que Waite atrapa los sudorosos cuerpos de piel cobriza—, al mismo tiempo que escribe un final vertiginoso a esta obra que dejaría alelados a varios de los narradores contemporáneos.

Me es difícil pensar en un poeta que le aporte tanto a los lectores exigentes y a los escritores de mi generación. Si tuviera que decir qué tipo de libros son éstos más recientes de la obra de Hernández, tendría que decir que son el tipo de libros que son los que uno tiene que llevar en la cartera del abrigo toda la vida para inocularse un poco de belleza y no morir de tedio.

En suma, la poesía de Francisco Hernández será perdurable porque implica una verdad patente, la verdad que expresa el vestigio de que la carne sí tocó, una vez más, el aroma marino de un sexo semiabierto, una sombra en un pliegue, esa presencia incógnita de aquella mariposa negra que parece ocultarse en el brillo de algunas cosas de las que no sospechamos. **u**

Ruth Praver Jhabvala

Nueve vidas de una extranjera

Sara Sefchovich

Nacida en una familia judía alemana, emigró a Inglaterra. Vivió en la India muchos años y, hasta el final de sus días, en Nueva York. La escritora Ruth Praver Jhabvala fue una extranjera en todas partes, y una cronista acuciosa de las vidas propias y ajenas, reales e imaginarias que con tanta intensidad retrató en sus novelas, relatos y guiones cinematográficos.

I

En su libro de relatos *Mis nueve vidas. Capítulos de un pasado posible*,¹ la escritora Ruth Praver Jhabvala hace el juego literario por excelencia, que es el de inventar vidas, pero lo hace de una manera particular: para aplicárselo a sí misma.

Toda literatura tiene algo (o mucho) de autobiográfico y mucho (o algo) de invención. De modo que eso hacen inevitablemente todos los escritores, pero algunos, como ella, lo llevan a un extremo de gran complejidad.

Esta complejidad se debe a varias razones:

La primera, que la autora-narradora se inventa su propio pasado. Por lo general quienes escriben inven-

tándose la propia vida, lo hacen pensando en los caminos posibles que hubieran podido seguir.² En el caso de Praver lo que inventa es el pasado, pero no el que le hubiera gustado tener sino el que habría podido tener. Así lo dice ella: “Estos capítulos son potencialmente autobiográficos, pues aun cuando algo no me sucedió realmente, podría haberme sucedido. Cada una de las situaciones es una en la que yo habría podido estar, y muchas veces, en cierto sentido lo estuve”.³ Esto le da complejidad, porque entraña una comprensión muy profunda de sí misma y de sus personajes y, además —y esto es lo interesante—, porque se da cuenta de que aun inventando su pasado,

¹ Ruth Praver Jhabvala, *My Nine Lives. Chapters of a Possible Past*, Shoemaker & Hoard, Washington, 2005.

² Yo misma lo hago en *La señora de los sueños* (Alfaguara, México, 2010).

³ “Apología” en *My Nine Lives*, p. VII.



Ruth Praver Jhabvala

vive la misma vida que vivió y llega al mismo lugar al que llegó.

La segunda, porque el juego de Praver rompe la búsqueda típica del lector o del crítico que consiste en preguntarse qué tanto de autobiográfico hay en un libro. Y es que, según el título y el texto con que lo abre (una breve página y media), estos relatos son completamente autobiográficos, pero al mismo tiempo no lo son para nada. Entonces lo que Praver pone sobre la mesa es la pregunta de qué es autobiografía y pone también sobre la mesa la respuesta de que autobiografía es tanto lo que efectivamente nos sucedió como lo que les sucedió a otros, tanto lo que hemos vivido como lo que nos contaron, lo que leímos, lo que soñamos, lo que quisimos, lo que vimos o lo que inventamos, e incluso lo que habría podido ser, pues lo que hace autobiográfica la vida es lo que hemos hecho nuestro.⁴

Esta idea conduce a otra de la que habló Octavio Paz: que el escritor está haciendo autobiografía al hacer ficción y ficción al hacer autobiografía. Y que cualquier texto es ambas cosas a la vez. Dicho de otro modo, que el escritor

⁴ Sara Sefchovich, "La vida en los libros" en Denise Dresser (coordinadora), *Gritos y susurros, experiencias intempestivas de 38 mujeres*, Grijalbo/Raya en el Agua, México, 2004, pp. 223-229.

inventa vidas posibles o imposibles, pero que lo de menos es que lo que dice sea real o inventado pues toda realidad es invención y toda invención se basa en la realidad, y lo de menos es que lo haga con personajes reales o ficticios, pues todos lo son, aun el más cercano "yo" narrativo, o por el contrario, aun el más lejano "él" narrativo.

Ésa es precisamente la materia de la literatura (y del arte en general). Para eso se escribe. Y para eso se lee: para conocer vidas y para imaginar vidas, para poderlas dejar como son o cambiar.

La tercera es que Praver lo hace con mucho oficio, pues su narrativa siempre fluye, tersa y en apariencia sencilla, que es lo más difícil, pero además porque en este caso particular se trata de su último libro, de una vida dedicada a poner sobre el papel las vidas ajenas, reales o inventadas o, mejor, reales e inventadas, en una producción narrativa vastísima.

II

Durante doce novelas, montón de relatos cortos (algunos reunidos en libros) y bastantes guiones cinematográficos (por lo general adaptaciones de novelas de otros escritores como E. M. Forster, Henry James, Jean Rhys, pero también propios), Ruth Praver Jhabvala describió e inventó vidas. Lo hizo con una pluma pausada que, siguiendo dos tradiciones, la alemana y la inglesa, dedica buena parte de su energía y su espacio a describir el ambiente en que se mueven sus personajes y la manera como éstos son y se ven, dejando poco espacio para lo que "hacen". Por eso despacha en dos líneas años de una vida: "Me iba a convertir al budismo pero en lugar de eso me casé y años después regresé a casa", y en cambio dedica tres páginas a describir lo que le interesa a un personaje.

Pero ese poco "hacer" no significa que no suceda nada. En los relatos sucede y mucho. Hay fuertes pasiones que desmienten que la vida o el personaje descritos sean tan normales como parecen y éstas terminan siempre por darle un giro brusco a la narración.

Ésa es la manera praveriana de escribir: los ambientes íntimos, que todo parezca muy tranquilo, casi inmóvil, pero que sea muy intenso. Quien haya visto las películas *A Room with a View*, *Howards End*, *The Remains of the Day*, *Los bostonianos*, *Madame Sousatzka*, *Shakespeare Wallah*, y quien haya leído cualquiera de sus novelas o relatos estará de acuerdo con esta afirmación. En lo que tal vez no estén de acuerdo es en que Praver es una romántica, porque pone en el centro de todo la pasión, el amor, la belleza, la poesía; siempre está en espera de volver real lo imposible, darle espiritualidad a lo material, ilusión a la realidad, atrevimiento a la sumisión.

Si quisiéramos meter en un solo saco los temas de Praver podríamos decir que todos ellos son, están, ha-

blan y apuntan a dos cosas: una es la dificultad de mantenerse dentro de los cánones que la sociedad impone y otra es la búsqueda incesante de la belleza y el amor.

Lo de menos es que eso ocurra en Estados Unidos o Inglaterra o India, los tres continentes que forman los escenarios de su obra.

Y sin embargo, los críticos consideran que la “esencia” de la escritura de esta autora es el conflicto entre Oriente y Occidente y, más todavía, afirman que Praver será recordada por lo que escribió sobre India.

Pero a mí me parece que no escribió sobre India ni sobre Nueva York sino sobre sí misma en esos escenarios.⁵ Porque, sea en la India o en Nueva York, lo significativo de Praver es que sus personajes están siempre buscando cómo saciar el deseo, cómo romper con las costumbres, cómo librarse de las exigencias de otros. De modo que, si bien el escenario cuenta, pues le da sus formas de ser, de mirar y de expresarse, lo importante en esta autora son esas búsquedas.

Tal vez por eso la India y el Nueva York de Praver son puros lugares comunes, como los concebimos en el sentido que le dio Edward Said cuando acuñó el concepto *orientalismo*.⁶ No hay nada en sus relatos que no quepa perfectamente en nuestro imaginario de cómo es India o Inglaterra o Nueva York. Ellos se ven y son exactamente como la tradición literaria europea los ha mitificado.

India es el país de la “belleza y el misterio”:⁷ lleno de pobres, santones y gurús, niños descalzos que vomitan por todas partes, mujeres sumisas envueltas en saris, madres y suegras tradicionalistas, basura, camiones atestados y todo lo demás que ya sabemos e imaginamos sobre ese país. Nueva York es una ciudad llena de intelectuales y artistas, algunos que lo son realmente y otros que lo quieren ser, de mujeres hermosas que tienen amantes, organizan cenas, van a exposiciones y hablan de cultura. Inglaterra es el país colonial, el imperio, con sus casas hermosas con jardines hermosos y gentes bien vestidas que cenan juntas a la hora en punto y que insinúan más que lo que dicen, pero que llevan las pasiones por dentro.

¿Acaso no hemos ya oído y leído del ama de casa que abandona todo por un profesor de canto porque la música es lo que más le gusta en la vida? ¿O de la mujer que sigue hasta la ignominia a un santón que la convenció de su fe? ¿O de los occidentales que llegan a la India esperando encontrarle sentido a sus vidas? ¿O de los europeos exiliados en Estados Unidos que se llevaron sus pesados muebles y reconstruyeron sus empresas? ¿O de los

ricos generosos que mantienen a cualquiera que los impresione con su arte o con su palabra así se acueste con su mujer?

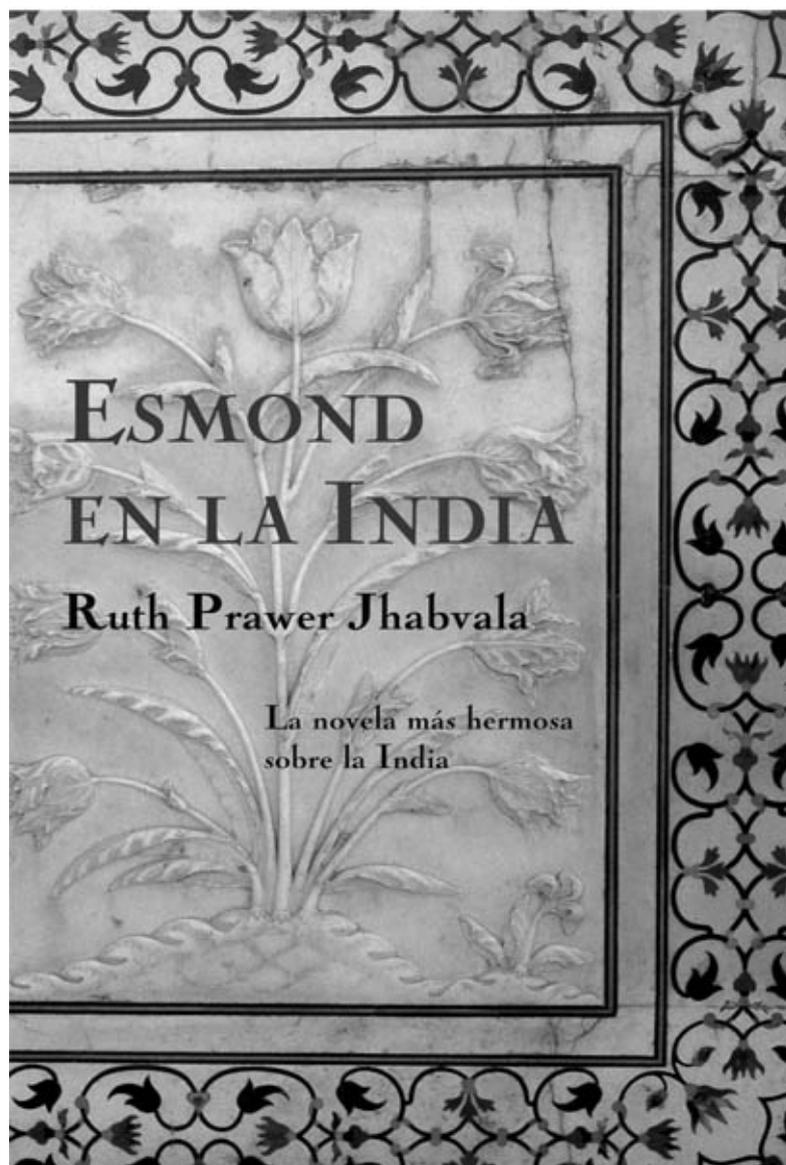
Sí, ya todo eso lo sabíamos desde antes de leer a Ruth Praver.

Y no sólo eso. También sucede que en la literatura de Praver los temas y situaciones y escenarios y personajes y modos de narrar y palabras se repiten y reiteran una y otra vez. Es como si fuera un solo relato, uno y el mismo siempre. Esto no es casualidad ni accidente sino un concepto de la vida y una estética: “Cuántas veces uno quiere ponerse otros padres, otro país, nuevas circunstancias, [pero] las situaciones en que se coloca el yo siempre terminan por desarrollarse de la misma manera”.⁸

III

Hay en la vida de Ruth Praver un atractivo que nos hace buscar sus libros, y en sus libros un atractivo que nos ha-

⁸ “Apología” en *My Nine Lives*, p. VII.



⁵ Pankaj Mishra tiene una idea parecida en “Passages to India”, reseña a *My Nine Lives*, en *The New York Times Book Review*, 18 de julio de 2004.

⁶ Ella no estaría de acuerdo con esta afirmación; siempre dijo que su India era la que nadie veía.

⁷ Ruth Praver Jhabvala, “In Love with a Beautiful Girl”, *The New Yorker*, 15 de enero de 1966.



Ruth Praver Jhabvala con James Ivory e Ismail Merchant

ce seguirla leyendo. No importa que ya conozcamos su India y su Nueva York, a sus personajes y a sus historias, no importa siquiera que después de leer una ya sepamos cómo se van a desarrollar las demás e incluso en qué van a terminar, lo que importa es la narración misma, que mete al lector en la trama y en el ambiente y en el interior del personaje de manera inmediata y profunda y lo enreda en la tensión. Y lo mejor es que de todos modos se sorprende.

Esto es posible porque es una narrativa que provoca extrañeza en el sentido brechtiano, en la que el lector al mismo tiempo se involucra que toma distancia. La relación con los personajes y los sucesos se establece desde este doble parámetro de cercanía y lejanía, de *déjà vu* y sorpresa.

Pero quizá lo más atractivo es el modo de ser humanos de los personajes, porque están contruidos de tal manera que al mismo tiempo tienen vulnerabilidad y fortaleza, aquélla para aguantar la vida que les tocó en suerte y ésta para sacarlos de un tirón y aventarlos a otra parte. Y lo mejor: para que jamás se arrepientan de ello ni se desilusionen, pase lo que pase.

Praver no construye héroes, sino que nos muestra lo patético atrás de todo y de todos, de lo convencional

y también de lo deseado. Sus personajes siempre son extremos: en mezquindad y en generosidad, en engaño y en verdad. Éstos siempre se dejan pisotear por aquéllos, que son los triunfadores del mundo. Pero ellos son los triunfadores de la vida, aunque su felicidad penda de un hilo, que a su vez pende de la mano del mezuquino, del mentiroso, del tramposo, del falso. Ese enredo nos amarra como lectores, porque intuimos que hay un mundo maravilloso que no conocemos pero al que aspiramos: el de la dicha total, sexual, espiritual, de la fe profunda en algo, o más bien, en alguien, por el que vale la pena echar todo por la borda.

Aunque esa dicha no va a durar, no puede durar, de modo que el sacrificio es para conseguir lo anhelado por muy poco tiempo. Y ese saber (que es del lector, no del personaje) está presente en el relato como una navaja que lo atraviesa y lastima al lector (tanto como a los personajes y a la autora).

IV

Los relatos de Praver suceden en el ahora, y si bien a veces hay miradas hacia atrás, son nada más para sustentar el presente. Eso es así porque no le gusta recordar; su memoria está fragmentada y llena de olvidos.

Ruth Praver Cohn nació en Colonia en 1927, y allí pasó los años de su infancia y el principio de su adolescencia, en una familia judía obediente de las tradiciones y muy ligada a su comunidad. Alemania era entonces un país donde había un fuerte antisemitismo gubernamental y popular. Le tocó a Praver vivir la época de las leyes que prohibían a los judíos asistir al teatro y los lugares públicos, sentarse en las bancas de los parques, usar el transporte colectivo, comer frutas y verduras, ponerse mascaradas, corbatas, aretes o cualquier otro adorno. Presenció las hordas que atacaban negocios y hogares judíos sin que nadie interviniera para evitarlo. Su familia fue de las últimas que consiguió salir antes de la guerra. Y se fue a Inglaterra, donde Ruth y su hermano crecieron como refugiados entre refugiados pobres en un barrio al norte de Londres;⁹ vivieron los bombardeos alemanes sobre la ciudad y el racionamiento de alimentos. Y, apenas terminada la contienda, su padre se suicidó, atenzado por el dolor al enterarse de sus muchos parientes que habían muerto en el Holocausto.

Así que la vida no fue fácil para ella y, sin embargo, nunca habló de eso. Es como si su vida no hubiera existido antes de llegar a la India, lo que sucedió porque en una fiesta conoció a un hindú y así fue como salió de Europa para ir a vivir a Delhi.

⁹ Ruth Praver Jhabvala, "A Birthday in London", *The New Yorker*, 10 de diciembre de 1960.

Allí se fascinó con el mundo tan diferente que vio, sin persecuciones, sin carencia de alimentos, sin pobreza. Por eso lo recogió y retrató obsesivamente durante más de veinte años. Hasta que un día no lo pudo soportar más. Odió su pobreza, odió a sus clases medias, odió sus olores. Y entonces se fue a vivir a Nueva York por los siguientes casi treinta años.

Así que Ruth Praver fue siempre una exiliada, pero eso no le importaba, lo que le dolía era ser una extranjera en todas partes. Una anécdota lo muestra en toda su dimensión: sus relatos tuvieron gran éxito en India hasta que se supo que no era hindú y entonces la acusaron de colonialista y dejaron de leerla.

Las peripecias de su vida la convirtieron en mujer de muchas culturas: de su parte judía-europea le quedó una “deplorable tendencia al autoanálisis”, como decía de sí misma¹⁰ y una fascinación con el humor; de su parte alemana guardó la dulzura de las pasiones románticas; de su parte inglesa el idioma que sintió más suyo y la manera de recrear ambientes y construir personajes llenos de matices y sutilezas, pues amó esa literatura; de sus años en India, la galería de seres y situaciones más extravagantes, y de su tiempo neoyorkino las fantasías de un mundo inexistente pero que le habría gustado que fuera real: el de los exiliados europeos amantes del arte y la cultura.

V

Escribo esta nota porque el pasado abril murió Ruth Praver Jhabvala, un mes antes de cumplir ochenta y seis años. Murió en su departamento neoyorquino, rodeada de su marido, el arquitecto indio que le dio su difícil apellido y con el que permaneció desde mediados del siglo pasado hasta el fin de sus días, en una relación de cariño y complicidad. También de sus tres hijas y del director de cine James Ivory, su vecino y amigo, uno de los tres con quienes armó la mancuerna más duradera en la historia del cine: cuarenta años de colaboración.¹¹ El otro había sido Ismail Merchant, el productor fallecido unos años antes.

En los sesenta, uno de ellos leyó la novela *The Householder* y le encantó. Sin más trámite, los dos se subieron a un avión y fueron a buscar a Praver hasta Delhi para convencerla de filmarla. Desde entonces, nunca más se separaron: la judía alemana-inglesa-india-americana, el protestante inglés y el musulmán indio-americano trabajaron juntos por el resto de sus días.

¹⁰ Ruth Praver Jhabvala, “Myself in India”, citado en Mishra, “Passages to India”, *art. cit.*

¹¹ James Ivory en *Time Entertainment online*, 11 de abril de 2013.

La fascinación que les produjo a Ivory y Merchant la lectura de Praver me sucedió a mí medio siglo después y les ha sucedido a muchos miles más. Tal vez por eso siempre fue una autora exitosa. En cuanto empezó a escribir y a publicar, sus escritos llamaron la atención. A fines de los años cincuenta sus relatos entraron nada menos que a *The New Yorker*, que la publicó siempre, hasta poco antes de morir.¹² Sus libros, aceptados por la misma editorial, encontraron reseñas favorables siempre y muchas traducciones. Su novela *Heath and Dust* ganó el más importante premio de literatura inglesa: el Booker. Sus adaptaciones al cine ganaron dos premios Oscar y una beca BAFTA. Siempre recibió reconocimientos e invitaciones. Y cuando se fue a vivir a Estados Unidos le otorgaron una beca-genio MacArthur, de esas que envían un buen cheque cada mes a la casa sin ninguna obligación que cumplir. Y no faltó quien la vio como candidata al Nobel: el crítico Francis King aseguró cuando se lo dieron a Doris Lessing se lo debieron haber dado a doña Ruth.¹³

VI

Pienso en Ruth Praver Jhabvala como una persona que sobrevivió a la persecución organizada en contra de todo un pueblo, y que de ello le quedó ser “irritable y nerviosa”.¹⁴

Pienso en ella como un ser brutal consigo misma, que se consideraba poco agraciada, poco inteligente, nada talentosa, mal vestida y poco apta para la vida social, alguien que decía: “No tengo una misión ni una causa, no soy paciente, alegre, poco egoísta ni fuerte”.¹⁵

Pienso en ella como mujer que se retrató y se inventó a sí misma, envolviéndose en saris y con anhelos de tener otro pasado, una mejor relación con la madre, amores y pasiones, menos errores y complejos.

Pienso en ella pasando de un país a otro, de una cultura a otra, con las que se fascinaba y desencantaba con la misma facilidad.

Pienso en su insatisfacción con el mundo, en su búsqueda perpetua y en nunca haber encontrado lo que quería, a pesar de haber conseguido todo lo que hoy llamamos éxito y mientras sus admiradores siguen convencidos de que la suya era una gran vida.

Pienso en ella escribiendo, siempre escribiendo, para seguir buscando lo que buscaba. **U**

¹² Su último texto se publicó en *The New Yorker* en marzo de 2013, unos días antes de su muerte.

¹³ Francis King, “Prefacio” a *How I Became a Holy Mother*, Capuchin Classics, Londres, 2008, p. 10.

¹⁴ Ruth Praver Jhabvala, “Myself in India”, citado en Mishra, *art. cit.*

¹⁵ Ruth Praver Jhabvala a Francis King, *The Guardian*, 5 de abril de 2013.

A 200 años de Søren Kierkegaard

Lenguaje y significado

Francisco Prieto

El pensamiento del filósofo danés Søren Kierkegaard, autor de Temor y temblor y Diario de un seductor, y de cuyo nacimiento se cumplieron dos siglos en mayo pasado, es el eje alrededor del cual el escritor Francisco Prieto presenta sus reflexiones sobre el relativismo moral y los vínculos históricos entre razón y fe en el contexto de la cultura y la sociedad actuales.

Se puede vislumbrar una hecatombe como ningún siglo anterior conociera: la humanidad se ha venido despojando de símbolos, se va volviendo groseramente fáctica, ya no tienen hombres y mujeres dónde dirigir la mirada, desde dónde organizar sus pensamientos. No hay de abajo a arriba ni de arriba abajo. Los vínculos originarios se han venido rompiendo. Como el animal, el hombre y la mujer se instalan en el presente, en la inmanencia; son presente puro. Tal pareciera que cada hombre y cada mujer es el primer hombre, la primera mujer. Alienados y ahistóricos. Desaparecidas las redes comunitarias nadie se vive deudor de nadie; desaparecidas las raíces, cada hombre y cada mujer se van volviendo, sin darse cuenta, como don Juan, depredadores. Un hombre sin símbolos es un hombre sin nombre; nada le ata a algo o alguien. El sinnúmero de emigrantes que llegan a las naciones ricas o menos pobres que las suyas no respetan, no temen ni mucho menos aman a los que, por grado o por fuerza, les han acogido: nadie respeta, teme o ama lo informe, lo que carece de consistencia, lo que ha renegado si no olvidado todo aquello que le dio sustancia. Parasitar la nada es hacerlo en tierra de nadie. La desaparición

de los tabúes y de todo acotamiento hace los cimientos de la torre de Babel; es la confusión de lenguas y el progresivo extrañamiento. Hombres y mujeres ya no saben lo que hacen; sin sentido del bien y del mal no reconocen culpa alguna: los que vencen y usan a los otros, presos en la egolatría y la soberbia no tienen piedad; los aplastados se asumen fracasados y no pueden, siquiera, clamar misericordia.

A lo largo de la historia las distintas civilizaciones suelen pasar de un estado en el que domina el signo mágico a otro en que el signo lógico va ganando terreno. Empero, cuando éste se impone se percibe una cierta pérdida de vitalidad. En nuestro tiempo al escepticismo en materia de religión sucedió el fin de la utopía. La racionalización de la existencia ha venido estrechando los horizontes vitales, despojando al hombre y la mujer de medios de ilusión. Los símbolos que llenaban de sentido la vida se han venido desdibujando. La señal de la Cruz desaparece de aulas y salas de justicia, de los ministerios y palacios de gobierno como en los últimos reducidos del comunismo la hoz y el martillo no significan una tarea que realizar, una misión que cumplir. La progre-

siva desritualización de actos decisivos en la vida de los seres humanos hace presente que nada es ya suficientemente serio. Y el hecho es que no se puede revivir lo que está muerto, lo que se ha desgastado. Estamos en ese punto en que las grandes civilizaciones del pasado cedían al principio de inercia. Ese principio de inercia al que dedicara un estudio premonitorio Gunnar Myrdal en el apéndice 2 de su tratado *El drama asiático*. Pero no sólo vegetaron siglos algunas de las civilizaciones del Oriente lejano ya que el mismo fenómeno lo encontramos con más o menos matices en otras civilizaciones. En el caso de la antiquísima civilización china el asunto es especialmente sugerente pues pasaron centurias en que en China no se inventaba nada, todo era repetición y formalismo, a tal punto que fueron necesarios los agitadores que en torno a Sun Yat-sen primero, a Chiang Kai-chek después, hasta llegar a Mao Tse-tung, hicieron posible que los chinos recuperaran la fe en la vida, que se plantearan la construcción de un porvenir, que rehicieran su concepción misma de las artes hasta poder, incluso, ir más allá del héroe mítico que fue Mao. Y, sin embargo, si por un lado no han podido sacudirse un gobierno dictatorial, por el otro hay una juventud cansada que en Pekín abarrotó el teatro para presenciar su propia desesperanza en la obra de Arthur Miller *La muerte de un viajante*. No hay diferencia entre la competitividad a ultranza del sistema capitalista y la del comunismo radical vuelto capitalismo de Estado, o sea, una modalidad de fascismo. Los sueños se vinieron abajo y se vive en una sociedad de ganadores y de perdedores, de triunfadores y de fracasados que es un infierno mayor que el que conocemos por acá porque entre nosotros, al menos, aún pervive la caridad y un margen de libertad para quien sepa y pueda aprovecharlo.

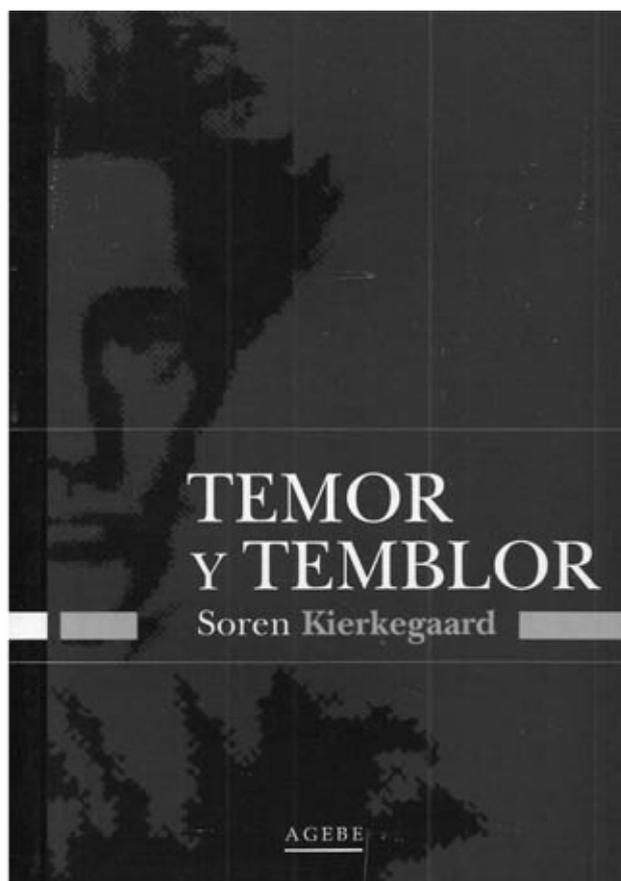
El caso es que en China nadie se mueve y que el aplastamiento sangriento de la rebelión de los jóvenes ha dejado una sensación de impotencia análoga a la que habita en sus coetáneos de Occidente. Para la mentalidad capitalista todo es aquí y ahora y el porvenir sólo cobra forma en las transformaciones tecnológicas. Por otro lado, ¿qué es la democracia cuando se han parasitado milenios bajo el signo de la obediencia, cuando no significa una vía para llenar el interior de los hombres? El interior de los hombres, ahí, precisamente, donde habita la verdad, como enseñara san Agustín; ese interior esencial de la criatura humana que hermana a los sabios shintoístas, hinduistas, budistas, taoístas, judíos, cristianos, islámicos... Esa revelación de los Trascendentales del ser que conoció el rey texcocano Nezahualcóyotl y los mayores espíritus de la antigüedad egipcia. Pero ese tránsito del interior a la trascendencia requiere del silencio, exige la soledad, la reflexión de la comunidad en los ritos y mitos que unen a sus hombres y sus mujeres o el esfuerzo inmenso del individuo que hace una dis-



tancia con su entorno asumiendo el vacío que se ha venido dando en él, el aburrimiento que le ha despojado de cualquier ilusión. Y a la comunidad misma, como sucede con todo el que, en un momento, advierte la necesidad de la búsqueda en su interior, se contraponen el espíritu de los medios de comunicación colectiva e Internet.

El medio es el mensaje, enseñó McLuhan. Los medios son un mosaico y, en cuanto a Internet, para buscar es necesario haber encontrado antes. Ese mosaico que son los medios ofrece tantas cosas que uno puede quedar atrapado en el puro afuera, abandonando toda introspección, incapacitado para establecer una jerarquización, sometido a estímulos que no puede controlar. A esto hay que añadir el mal gusto que acompaña cada vez más a las grandes cadenas emisoras, con lo que se produce una progresiva deformación y perversión del mismo. Pero, en todo caso, los medios nos dan un menú que no hemos preparado nosotros y lo grave es que determinar qué ver y escuchar y cuánto tiempo dedicarle; seleccionar los alimentos espirituales requiere tener conciencia de tener que hacer algo en la vida, en mi vida, haber encontrado mi auténtico quehacer y las personas con las que puedo compartirlo.

Evoco en este 2013 a Søren Kierkegaard, a propósito de que se cumplen 200 años de su nacimiento. Kierkegaard previó, antes que nadie, el fin de los individuos. Pidió que en su epitafio se escribiera: "Aquí yace un individuo". Anunció la sociedad de masas, homo-



geneizadora, y recordó, en sus enfrentamientos con la Iglesia danesa, la dificultad de ser cristiano, la necesidad de reencontrar la puerta estrecha. Nunca recomendó la laceración; para él el sacrificio era la lucha por encontrarse a sí mismo, por construirse; pasar del estadio estético al ético y, finalmente, al religioso e instalado en este conocer la paz, el rebasamiento de la soledad, vivir, en fin, en el amor de Dios, ese Dios al que Jesús le dio sentido y que por la Encarnación se hizo una presencia viva, testimonio de un Dios de la misericordia, un Tú para cada criatura que supiese perdonar y creyese en la fraternidad. Evoco, pues, a Kierkegaard y no puedo evitar el encuentro con Pascal.

Kierkegaard y Pascal, vidas paralelas. Pienso que lo que Mauriac comentó a propósito de Port Royal, o sea, que de haber triunfado este movimiento sobre la espiritualidad de los jesuitas las iglesias de Francia se habrían vaciado —él, paradójicamente tan próximo a Pascal—, puede aplicarse a la espiritualidad kierkegaardiana, pues si éste se acercó al final de su vida al catolicismo en el sentido que era necesaria la construcción de redes comunitarias cristianas, éstas las formarían cristianos que se hubieran comprometido con la existencia auténtica, desde la agonía o combate consigo y con el mundo, individuos capaces de pensar por sí mismos. Nada, por cierto, más ajeno a la agitación mediática de Juan Pablo II. Si el cristianismo es necesariamente contestatario —Kierkegaard *dixit* pero, también, Max Horkheimer—, si muchos son los llamados y pocos los escogidos, si aquel que prefiere a su padre, su madre, su hermano o su hermana que al Señor no es digno del Reino, el desprendi-

miento tiene que marcar el camino del cristiano hasta llegar sin más equipaje que lo vivido a la última hora. La prioridad de la persona, del espíritu sobre la letra, por tanto, de la conciencia diferenciaría al cristiano, y al verdadero espíritu religioso, de cualquier adherente a un movimiento político. Regreso a Kierkegaard, para quien nada es más repugnante que aquel que se acoge a un sistema totalitario, absoluto, a sabiendas de que su vida no dará testimonio de fidelidad; aquel que no lleva sus propósitos hasta sus últimas consecuencias. Poner la otra mejilla, perdonar setenta veces siete... Fue seguramente ese aliento vital el que hiciera exclamar a los que tenían contacto con las primeras y minoritarias comunidades cristianas “mirad cuánto se aman”, lo que acabaría por multiplicar conversiones e iniciar la ruta hacia la igualdad social, el derecho a la libertad, la prioridad del bien común, la construcción de la fraternidad, el desafío a la razón raciocinante que justificaba los nacionalismos, la esclavitud, y todo en beneficio de la armonía del pequeño reino. Ir más allá de la *República* de Platón o de la *Política* de Aristóteles, rebasar la pragmática de Julio César y de Octavio, esto sólo podía surgir de la Fe en Aquel que aceptó, voluntariamente, y en nombre del Perdón y de la Vida, el camino del martirio para vencer a la muerte y en la Resurrección anunciar la vida plena. Como escribiera Giovanni Riva, el cristianismo es un acontecimiento, no es un sistema filosófico o un movimiento político. Ahí, añadido, está su grandeza, su diferencia y su limitación porque no es, propiamente, de este mundo.

Pero hay también otro aspecto igualmente importante: si, como escribió Mauriac en una de sus novelas,

“los corazones simples no tienen historia”, Dios amaría profundamente a aquellos que sin tener propiamente historia, sin mayor instrucción, se han dejado tocar por los signos de bondad que han encontrado en su camino, han procurado reciprocárselos a lo largo de su existencia, han visitado y consolado al enfermo y al necesitado, han apagado la soberbia apartándola de sí, han reconocido sus propias mezquindades y pequeñeces, ¡no han pecado contra el Espíritu!, aunque, tal vez, hayan pisado pocas veces el templo. En esta profunda simpatía humana, en este nexo amoroso que se ha dado en ateos y creyentes, hay una simbología que se registra de un modo constante con la aparición de la Palabra evangélica. Pero, aquí y ahora, las palabras han ido ganando en opacidad. Si Juan Ramón Jiménez exclamó: “qué cosas nos decimos sin saber lo que nos decimos”, y Unamuno, esa otra alma gemela de Kierkegaard: “si no es por las palabras no sé por qué valdrá la pena pelearse”, es porque haber extraviado símbolos puntuales, haber extraviado el significado de las palabras nos muestra que se ha perdido la normatividad que mueve a la aceptación y el deslumbramiento pero también a la rebelión y a la reconstrucción de sí mismo y de la comunidad a la que se pertenece. En un mundo sin reglas no hay contra qué ni por qué luchar, se aniquila el fundamento mismo de la comunicación. Se van deshaciendo los vínculos; nos vamos volviendo hombres y mujeres sin nombre y parasitando la torre de Babel. El relativismo moral en que nos movemos, tan claramente enunciado por Benedicto XVI, equivale a la construcción del infierno.

En este momento recuerdo una escena de un filme de Ingmar Bergman —él también tan próximo a Kierkegaard—, cuando dos amigas llegan a un país para el que el autor ha inventado una lengua desconocida. En la más absoluta incomunicación, que refuerza el silencio que ya traían incrustado en el alma, se escuchan notas de las *Variaciones Goldberg*; los ojos de ambas mujeres se iluminan; el mozo del hotel se percata y dice solamente “Johann Sebastian Bach”, que el realizador nos hace vivir, sentir, como el símbolo de la belleza, que remite a una verdad que da razón a todos de los orígenes.

En un universo en que se pretende borrar el verbo “deber”, no hay lugar para la conciencia moral y todo estaría permitido. Los más fuertes se sientan sobre los demás y los demás no tienen palabras que nombren la realidad y justifiquen una rebelión que sin ellas no puede cuajar. En su tratado *La comunicación*, la psicóloga Eliane Amado Lévi-Valensi establece que la comunicación humana se da felizmente cuando existen valores trascendentales que remiten a la verdad de la pareja, del grupo, de la comunidad. Cuando están establecidos valores que trascienden a las singularidades es cuando se da el sacrificio como un acto luminoso, de generosidad, de desprendimiento que, a pesar del dolor, se trans-

figura y acaba siendo gozoso. Es imposible conjuntar las virtudes teologales si no toman asiento en el sentimiento de posesión de la verdad, de una verdad compartida. Es una verdad que se vive, que se lleva consigo, en lo más íntimo de uno, del nosotros por lo que no mueve a la autosuficiencia y a la soberbia. Nada que ver con la adherencia a un sistema excluyente, a ese absoluto al que se pretende someter a todos y que denunciara Sören Kierkegaard. Nada más grotesco que el sentimiento del súper hombre. Nietzsche, finalmente, alcanza la plenitud cuando un sentimiento incontenible de piedad toma posesión de él y le lleva a rescatar a una mula de su torturador. El súper hombre se volvió en ese momento simplemente hombre.

Pero comunicarse es un proceso que debiera concluir en la hora final, cuando urge haberse desprendido de todo para vivir la muerte y entregarse sin reservas. Comunicarse es ir construyendo el mundo con los otros, dando cabida a todas las dudas y, a partir de cierto momento de madurez, desde la certidumbre interior. Si Villon escribió “rien ne m'est sur que la chose incertaine”, mucho antes que él Dante:

Non sien le genti ancor troppo secure
a giudicar, si come quei che stima
le biade in campo pria che sien mature:
ch'ï'ho veduto tutto il verno prima
lo prun mostrarsi rigido e feroce,
poscia portar la rosa in su la cima;
e legno vidi già dritto e veloce
correre lo mar per tutto suo cammino,
Perire al fine a l'intrar de la foce.

(“No estén las gentes demasiado seguras al juzgar, como aquel que estima el trigo en el campo antes de que esté maduro, que yo he visto todo el invierno al rosal mostrarse primero punzante y áspero y luego cubrirse de rosas en la cima, y he visto barcos rectos y veloces cruzar el mar durante todo su camino y hundirse, al fin, a la entrada del puerto”).

Por eso, la existencia humana es *agonía* en sentido griego, es decir, lucha, y conviene que compartamos el significado de las palabras y vayamos sacando de nosotros aquellos valores o fines que dan consistencia a la vida humana. He aquí algo que es necesario rescatar y que exige una revolución educativa desde la escuela primaria centrada en el desvelamiento de significados a través del desentrañamiento del drama interior que todos cargamos en potencia. Frente a la inmersión en la masa es necesaria la construcción de individuos como la única vía de hacer una distancia crítica con el universo mediático. El parto de los valores eternos en el que la mayoría de los hombres y de las mujeres ya no se reconocen. **u**

De Nervo a Gorostiza

Las mutaciones del agua

Salvador Gallardo Cabrera

Las variaciones del elemento acuático son el asunto del poema “La hermana agua”, del escritor mexicano Amado Nervo. En varios de sus versos es posible advertir una afinidad, aún no señalada por la crítica, con el tratamiento que, años después, el poeta José Gorostiza haría en Muerte sin fin al desarrollar una poética de la interrogación de las formas, señala Salvador Gallardo Cabrera.

a mi padre, quien me puso en la pista

UNO

En 1901, en el tramo final de su vida, Nervo escribió “La hermana agua”, un bello poema construido por cantos, engastado en alejandrinos, y atravesado por un trazado poético cristalino y fugaz, abierto, fluido —por móvil y porque tiende a tomar forma—. Un trazado poético que disloca el patetismo de *La amada inmóvil*, que no busca ir más allá del poema en que surge, y que contrapone la línea desnuda de los elementos naturales a los arabescos modernistas que Nervo persiguió en tantos de sus poemas. Un trazado, en fin, que rebasa por sustracción la poética del modernismo. El poema arranca con una advertencia al lector que funciona como pre-texto para introducir la poética de la diafanidad: un hilo de agua que cae de una “llave imperfecta”, de un grifo desajustado, y que el poeta escucha todas las noches en su cuarto, le ha enseñado más que los libros, le ha mostrado la necesidad de ser cristalino, dócil. Quien lea el poema que transcribe el habla del agua podrá sentir el “suave placer” que el poeta ha sentido al escucharlo de los labios de Sor Acqua. Se trata, así, de un poema dictado por el agua, y dactilografiado por el poeta en las noches blancas del grifo goteando.

Ya en los cantos, el agua toma la voz en primera persona, pero revestida de múltiples formas. En el primero habla el agua que corre bajo la tierra: “Nadie me mira, nadie; mas mi corriente oscura / se regocija luego que llega primavera, / porque si dentro hay sombras, hay muchos tallos fuera”. En la tercera estrofa, siguiendo el trazado cristalino, Nervo construye una imagen polifásica de resonancias, copias, traslados, donde cada verso se sustrae del siguiente ampliando al anterior: “porque mis aguas dulces, mientras que la sed matan, / el rostro beatífico del sediento retratan / sobre el fondo del cielo que los cristales yerra; / porque copiando el cielo lo traslado a la tierra, / y así el creyente triste, que en él su dicha fragua, / bebe, al beberme, el cielo que palpita en mi agua, / y como en ese cielo brillan estrellas bellas, / el hombre que me bebe comulga con estrellas”.

En el segundo canto, le toca el turno al agua que corre sobre la tierra: “Hay en mi sangre (espuma) filigranas de plata; / porque a través del cauce llevando mi caudal, / soy un camino que anda...”. Sí, se trata de una composición en la línea de la poesía de los elementos, con el mismo sentido en que aparecen en *Muerte sin fin*, de Gorostiza. Pero el agua de Nervo, como sus versos, tiene propiedades anisotrópicas: los versos varían su direc-

ción sonora según las mutaciones que va adoptando el agua, como ciertas sustancias cristalinas que pueden transformar alguna propiedad física según la dirección que se considere. Esta variación sonora, tensionada por una composición de acentos y una sintaxis plástica, revela hallazgos sorprendentes y añade nuevos elementos para robustecer la energía semántica del poema. Habla el agua en el tránsito a su forma de nieve, en el tercer canto: “Yo soy la movediza perenne, nunca dura / en mí una forma; pronto mi ser se transfigura, / y ya entre guijas de ónix cantando peregrino, / ya en témpanos helados, detengo mi camino, / ya vuelo por los aires trocándome en vapores, / ya soy iris en polvo de todos los colores / o rocío que asciende, o aguacero que llueve...”, y remata: “Mas Dios también me ha dado la albura de la nieve”.

Canta luego el hielo haciendo el mismo juego de resonancias cristalinas que el agua subterránea, sólo que en sentido descendente: “Para cubrir los peces del fondo, que agonizan / de frío, mis piadosas ondas se cristalizan, / y yo la inquietüela, cuyo perenne móvil / es variar, enmudezco, me aduermo, quedo inmóvil”. Y también: “mis crestas en la noche del polo son fanales, / reflejo el rosa de las auroras boreales...”.

Viene después el granizo: “¡Tin, tin, tin tin! Yo caigo del cielo, en insensato / redoble al campo y todos los céspedes maltrato. / Soy diáfano y geométrico, tengo esmalte y blancura...” —;no resuena ese ¡Tin, tin! del granizo en el ¡Tan-tan! del diablo tocando a la puerta en el último canto de “Muerte sin fin”?—. Luego, canta el vapor: “El vapor es el alma del agua, hermano mío, / así como sonrisa del agua es el rocío, / y el lago sus miradas y su pensar la fuente...”; al que le sigue la bruma: “La bruma es el ensueño del agua, que se esfuma / en leve gris”.

Y, cuando le toca el turno al agua multiforme, la forma que condensa el panteísmo de Nervo, encontramos estos versos de Gorostiza: “El agua toma siempre la forma de los vasos / que la contienen, dicen las ciencias que mis pasos / atisban y pretenden analizarme en vano;... ¿No ves que a cada instante mi forma se aniquila? / Hoy soy torrente inquieto y ayer fui agua tranquila; / hoy soy, en vaso esférico, redonda; ayer apenas / me mostraba cilíndrica en las ánforas plenas, / y así pitagorizo mi ser, hora tras hora...”.

¿Por qué nos es tan fácil reconocer las filiaciones de *Muerte sin fin* con las *Soledades*, con *Primero sueño*, con el *Cementerio marino* o *Tierra baldía*, y no podemos reconocer a “La hermana agua” como un poema ligado al temperamento del poema de Gorostiza? En las sesudas exégesis que conozco sobre *Muerte sin fin*, en muchas de las cuales se practica el aborrecible arte inquisitorio de la búsqueda de antecedentes, no he encontrado una mención siquiera al poema de Nervo. Un poema que Gorostiza conocía —incluso los estridentistas, tan aleja-

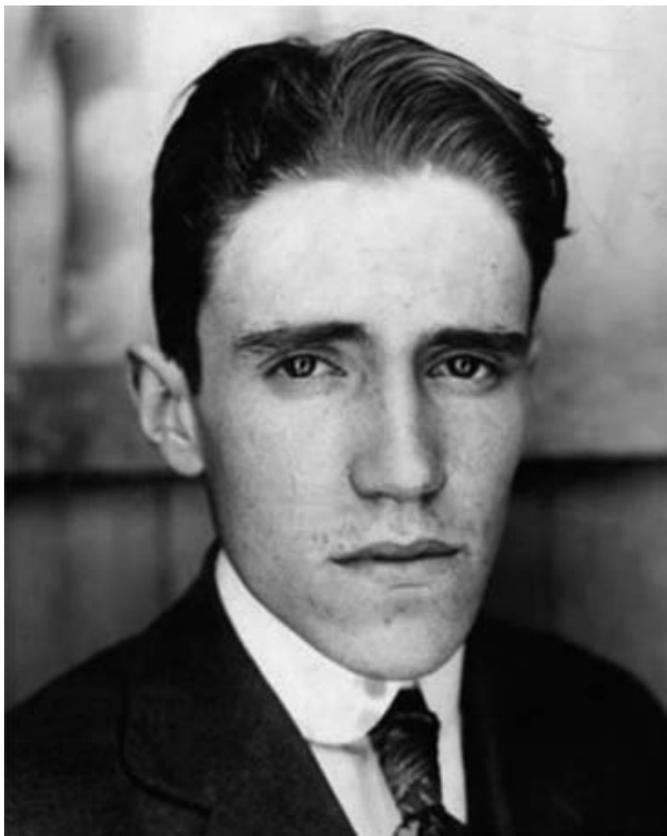


Amado Nervo, 1917

dos de esa órbita, sabían extraer cadencias vitales de los poemas de Nervo—. Un poema, como *Muerte sin fin*, escrito en cantos y que además del franciscanismo poético, de la poética de los elementos y de la interrogación por las formas, encuentra una figura filosófica en Pitágoras, como Gorostiza la encontró en Heráclito. En fin, no haré de sabueso rastreador de antecedentes. Los vínculos entre los poemas crecen de otra manera. Los poemas son organismos, seres de sensación, varían —pero no desde una secuencia—; hibridan —pero no desde un predecesor—; se sostienen o no por sí mismos. De Nervo a Gorostiza se extiende una fractura en los planos de composición: Gorostiza quería lo que ya no era posible realizar —de ahí el denuedo con que busca trazar una arquitectura que contenga la fragmentación—, mientras que Nervo escribe desde la conjunción posible entre voluntad, necesidad y capacidad. En ese sentido, “La hermana agua” es un poema logrado, mientras que *Muerte sin fin* es el despliegue de un fracaso. Ir a *Muerte sin fin* desde “La hermana agua”: en ocasiones, la luz de un gran poema presente nos puede iluminar una zona oscura, poco transitada del pasado, y devolverla a la vida de la lectura.

DOS

La poética de los elementos en “La hermana agua” está trenzada a un paganismo multiforme y potente, y a un



José Gorostiza

cierto franciscanismo de la flexibilidad o de la docilidad. Al final de cada canto, como remate, el poeta retoma la voz, concluye con una loa a Dios, y llama hermana o hermano a la forma del agua en turno. Ese franciscanismo recorre todo el poema, pero el paganismo multiforme parece sofocarlo por su contundencia. No se trata de un desplante del poeta ni de un mero efecto literario. Hay que tomarse en serio la potencia de ese paganismo. Nervo era un hombre religioso; fue seminarista, católico y romano. Pero en febrero de 1898, según hace historia Enrique Fernández Ledezma, monseñor Ignacio Díaz, obispo de Tepic, fulminó el anatema contra *Místicas*, el libro de poemas de Nervo. Una ofrenda negra, una maldición eclesiástica con la cual Nervo fue excomulgado. No pude encontrar la pastoral en la que fue lanzado el anatema, pero según Fernández Ledezma el blanco de la ira del obispo era “Raffinement”, un poema escrito en francés en el que una boca desflora a otra boca que acaba de tomar la hostia, mientras la voz de la pasión se confunde con la del cielo, y no se pueden saborear los amores si no tienen el horror del sacrilegio. ¡Blasfemia! La noticia de la excomunión de Nervo onduló en los periódicos nacionales; el libro anatémizado y prohibido por la Iglesia conoció varias ediciones gracias a esa publicidad negativa. Años después, Nervo escribió:

Condenación del libro

Condenemos este libro por exótico y perverso,
porque enciende sacros nimbos en las testas
[profanadas,

porque esconde, bajo el oro leve y trémulo del verso,
la dolosa podredumbre de las criptas blanqueadas.
[...]

Y por tanto, Nos, Fidelio, por la gracia de la Sede Pontificia, Obispo *in partibus* de Quimera y Utopía, decretamos de tristeza y mofa quede relegado a la ignominia y al olvido que precede al abismo sin fronteras...

Aunque la censura provino de Quimera, la sede de las Ideas Generales y Oficiales, Nervo optó por acatarla y extrajo “Raffinement” de las ediciones posteriores del libro e, incluso, de las *Obras completas* impresas en Madrid. En ese sentido, puede decirse que el anatema alcanzó su objetivo.

La censura funciona como un vínculo excluyente que atraviesa los poderes. Tiene efectos de resonancia que van del ámbito religioso al político, de lo económico a lo social, de los espacios constituidos a los modos de subjetivación. La censura se disipa por doquier: no sólo desde los dispositivos estatales, no sólo desde las jerarquías religiosas, sino en los partidos políticos, en los consejos empresariales, entre las organizaciones ciudadanas y los grupos de acción extrema, en los colegios académicos, en los circuitos del arte y de la ciencia, en las comunidades virtuales y en los consejos de redacción de periódicos y revistas. La censura se ejerce respecto del discurso que pone en entredicho los poderes constituidos, y también del de las oposiciones legitimadas. Nos hace hablar y escribir de un cierto modo.

¿Mi derecho a escribir lo que me dé la gana es uno más entre los derechos y, por tanto, termina donde comienza el derecho que tiene alguien más a ser respetado por sus creencias religiosas? ¿Hay límites para la libertad de expresión? ¿Hay límites para la tolerancia? ¿En verdad nuestras leyes y nuestra ética proceden de lo que nosotros mismos determinamos en deliberaciones democráticas al margen de cualquier autoridad autoritaria? ¿La censura es una especie de tara social contra la que necesitamos protección? Todas estas preguntas traslucen miedo. “La hermana agua” fue la respuesta vital de Nervo a la Iglesia católica, a su censura concienzuda y disciplinaria.

Para 1901, cuando Nervo escribe su poema, han pasado sólo tres años de la excomunión. El trazado poético cristalino, ese modo de escritura diáfana y dócil que Nervo crea, no podía germinar en el suelo de una religión que supura afectos tristes y procede por anatemas. En cambio, el panteísmo multiforme permite convertirse en “un camino que anda”, entablar una relación de afirmación con la vida y, si se quiere, comulgar con las estrellas reflejadas en un curso de agua. **U**

El traje que más detesta

Mario Bellatin

Los pensamientos de un escritor se deslizan en torno a sus recientes encomiendas artísticas, desde la aparición de un nuevo libro hasta su participación en la filmación de una película en Ciudad Juárez y un viaje a Brasilia. ¿A quién se dirige esta voz que divaga? ¿Cuánto es real y cuánto imaginario? El inclasificable escritor Mario Bellatin entrega un ejercicio de engañosa confesión.

1- No quiero ser obvio afirmando que abril es el mes más cruel, pero no puedo dejar de aplicar una frase semejante cuando me enfrento a tus palabras. Me escribes precisamente el día en que estás en forma constante en mi pensamiento. Precisamente vengo de presentar, en un auditorio del centro, el libro que hicieron sobre el congreso que sobre mi obra se llevó a cabo en la Universidad de Brown. Hoy me informaron también que ya entró en prensa *El libro uruguayo de los muertos*. ¿A quién le dedico esa obra realmente? ¿A ti? ¿A mi idea de ti? ¿A lo que produce de vez en cuando en mi alma el fantasma de ti? Aquella especie de aura, que procuro se mantenga siempre en esa condición para que la utopía, lo imposible, se mantenga siempre sin tocar nada concreto. Creo que un ejercicio semejante me permite convencerme una vez más de que no hay nada más deleznable que lo real. O quizá lo hago más bien para aceptar que el juego funciona sólo si soy al mismo tiempo las fichas negras y las fichas blancas. Estas preguntas, estas dudas, me llevaron a llorar durante varias horas seguidas. Lo hice inmediatamente después de que tu nombre quedó sellado para siempre con la publicación de *El libro uruguayo de los muertos*. Mantuve ese trance en un cuarto de hotel. Desde hace casi tres meses vivo prácticamen-

te en estos lugares. No tengo ya casa. Todo no es más que tránsito. Las cosas adquieren un tono de fugacidad parecido al que sentí al conocerte. En aquella ocasión te tomé como si fueras algo así como un soplo, un lugar escondido, blindado de sospechas. Me da miedo ese texto. *El libro uruguayo de los muertos*. Las reacciones inusitadas que seguramente me causará recibirlo. De alguna manera debo prepararme para responder a la pregunta que me harán una y otra vez: ¿A quién le has escrito algo semejante? Quizá por eso me escondo. Me oculto sin que nadie siquiera lo sospeche. Puede ser que semejante desaparición tenga que ver con este viaje interminable que desde hace meses vengo realizando. Con esta ruta hacia la muerte. No creo que lo sepas, pero la semana pasada terminé de filmar una película en Ciudad Juárez. En ella trato de mostrar la manera como un grupo de personas intenta estrenar una ópera en medio de la desolación y del peligro más absolutos. Durante las mañanas, la tarea del grupo de filmación consistía en contar los cadáveres aparecidos la jornada anterior. Para eso visitamos algunas agencias policiales, revisamos las primeras planas de algunos diarios, o nos limitamos a recorrer la ciudad. No pensamos nunca fotografiar a ninguno de esos muertos. Pensamos que no era necesario.

No deseamos tampoco recoger los testimonios de los testigos o de los deudos. Queríamos que ese conocimiento —el que nos otorgaba la contabilización de cadáveres— nos sirviera sólo para obtener el tono que debía mantener la filmación. En las tardes, en cambio, ensayábamos la ópera con un pequeño grupo de niñas —muchas de ellas con características similares a las que desaparecen todos los días en aquella ciudad—, y con un grupo de niños sicarios que se encontraban recluidos en una institución diseñada para menores. Aunque no se aprecie de manera explícita, la obra está separada una de otra —dentro de sí misma— por la línea impuesta entre los asesinos y sus víctimas. Es que los dos bandos aparecen en escena. Está separada también por el adentro y el afuera que muestra una ciudad de esas características. No había relación entre las agitadas mañanas de filmación de los muertos, y la seguridad con la que en las tardes íbamos sacando adelante la ópera que se intentaba llevar a escena. Sólo en la sala de edición, y ahora que la película será proyectada, se podrá apreciar la visión completa de una realidad hasta cierto punto inverosímil. De una realidad de la cual nos interesó mostrar el resto, el pequeño testimonio, las huellas que dejó y sigue dejando el horror transformado en un elemento cotidiano. Cada una de las acciones la tuvimos que realizar de manera apresurada. Incluso la de cruzar la frontera de forma ilegal sólo para ver si eran efectivos los agentes de la Border Patrol. Para eso atravesamos aquella línea fronteriza, que como una suerte de animal maligno se introduce por los lugares más inusitados de la ciudad. El tiempo límite con el que contábamos para las incursiones diurnas era el de las tres de la tarde. Por las zonas que recorríamos, estar presentes después de esa hora no tenía ninguna justificación y nos hacía presas fáciles de caer en las redes de cualquiera de los cientos de mafias que operan de manera impune en cualquier recodo urbano. A partir de las siete debíamos interrumpir los ensayos y partir a guarecernos para pasar la noche dentro de las medidas de seguridad más efectivas que pudiésemos encontrar. Muchas veces, periodistas o personas, que fuimos conociendo durante el rodaje, quisieron darnos detalles de las cosas que sucedían. Trataron de involucrarnos en algunos de los temas que acompañan a las acciones infames que ocurren con frecuencia en aquella ciudad. Pero debí advertir al resto del grupo que hicieran lo posible por no escuchar esos relatos. Que teníamos más que suficiente con lo que veíamos durante las jornadas matinales de trabajo. Durante el día acostumbábamos visitar lugares donde se aplica, en unos pequeños puestos acondicionados de manera precaria, heroína a los habitantes. Nos dedicábamos a observar cómo las prostitutas atendían a los clientes en las propias aceras dentro de tiendas de campaña. Acostumbábamos asimismo a revisar las casas abandonadas que im-

provisó aparecen por todas partes. Buscábamos entre los escombros de estas viviendas —que muchas veces conservaban sus cascarones intactos— zapatos de bebé, cuchillos de cocina, alguna página perdida del Nuevo Testamento, frascos de medicina cuyas fechas de caducidad estaban ya vencidas. La semana anterior a que comenzara la filmación estuve en Brasilia —la ciudad maqueta deslucida y antiquísima por su propia idea de modernidad—. Pasé los seis días de mi estancia encerrado en una habitación de hotel. Se trataba de un cuarto con balcón ubicado en un edificio del centro de la ciudad. Desde esa altura media se veía —con cierta calma pasmosa— una arquitectura que se presenta —lugar común— como antihumana. El día de mi llegada hablé frente a un público reunido en una gran carpa. Mi intervención fue interrumpida de pronto por una orquesta que comenzó a tocar en la carpa de al lado. Entonces los asistentes, para que nos pudiéramos comunicar, tuvieron la idea de sentarse en el suelo en el escenario. Así estuvimos todos juntos durante más de dos horas. Hablándonos entre nosotros. Con esa intervención se acababa el motivo por el cual me encontraba en el congreso. Pese a esto, la invitación duraba una semana completa. Yo había pensado al aceptar que me tenían reservadas otras actividades. Pero no. Estaba invitado por una semana completa y mi presencia sólo era requerida por unas horas el día de mi llegada. En una ciudad donde no existe la opción de salir a caminar ni de ir a ningún sitio —todo lo miraba desde mi pequeño balcón— no tuve otra salida sino la de escribir. En esos días redacté uno completo además. *En el ropero del señor Bernard se encuentra el traje que más detesta.* Durante el trance que duró la escritura miré muchas veces por el balcón. La desolación que se mostraba había sido diseñada de manera casi perfecta. Frente al hotel se levantaba una de las dos inmensas antenas de televisión con las que cuenta la ciudad. Los fines de semana era posible subir hasta la cúspide. No quise hacerlo. No deseaba enfrentarme a esa ciudad más allá de lo que me era posible hacer desde mi balcón. Pensaba que parte del impacto que me causaba podía estar relacionado con la altura en la que me encontraba. Solamente la había visto desde otra perspectiva cuando llegué del aeropuerto y en el camino de ida y vuelta a la carpa gigante. En esas ocasiones lo que vi no llamó demasiado mi atención. Es por eso que sólo deseaba verla desde mi cuarto. El sentimiento de desolación que me causaba observarla era similar al que había sentido en Ciudad Juárez. Las dos erigidas como una suerte de hermanas gemelas, cuya hermandad se encuentra precisamente marcada por lo diferentes como se presentan. No creo que haya dos urbes más distintas que Ciudad Juárez y Brasilia. Una construida a la mano de Dios y la otra planificada hasta en el menor de sus detalles. Sin embargo, ambas me proporcionaban una

sensación semejante. En Brasilia, salvo en los momentos de lluvia, el cielo casi siempre es el mismo. De un azul uniforme desde las primeras horas de la mañana hasta el anochecer. Se muestra a todas horas plano, sin fisuras. A lo lejos alcanzaba a ver la Catedral. También el Paseo de los Ministerios. Cada edificio se erigía solitario, rodeado únicamente de jardines igualmente planos. Debajo de mi balcón había, eso sí, un pequeño árbol. El único a varios metros a la redonda. Bajo su sombra se guarecían, apiñadas a más no poder dentro de los límites de la oscuridad, muchas personas. Advertí que se trataba de aquellos que esperan durante el paso del esporádico transporte de servicio público.

2- La ciudad de Lima me hace daño. Yo me hago daño. Tú me haces daño. Y precisamente todo ese daño es lo que me permite vivir. No tengo nada. Lo tengo todo. Atrapado desde niño en un misterio que no podré resolver. Confiando desde esa edad sólo en mi dedo meñique —el izquierdo— y en la ceja que hace poco quedó destrozada por el accidente que sufrí mientras probaba una bicicleta hecha de bambú.

3- Durante los escasos días en que he estado en mi casa he tomado clases de monociclo. El maestro me asegura que en un lapso de tres meses podré trasladarme en aquel vehículo hasta un parque que ostenta una escultura del David en el centro de una fuente.

4- En este momento cuento con una psicóloga húngara que me atiende cada semana durante cuatro horas seguidas sentados los dos en la terraza de un café.

5- ¿Qué crees que extraño de ti?

6- ¿Ateo? ¿Agnóstico? Siento que me ocultas cambios. Si tan sólo pudiera hacer que tú y el yo que no eres pudiéramos escoger cada uno las fichas blancas o las negras. No quiero imaginar las alturas a las que un juego semejante sería capaz de elevarnos.

7- Por ahora continúo en la habitación del hotel. Pero este cuarto ya no se encuentra ni en Ciudad Juárez ni en Brasilia. Me faltan por habitar todavía algunos cuartos más. Por eso pienso que me está permitido el llanto silencioso. Es la única alternativa a seguir —llover como para uno mismo— aprovechando que todo lo que puede ser capaz de encontrarse en una habitación semejante es algo transitorio. Algo similar al soplo en que te convertí.

8- Haré todo lo posible por tomar una foto de *El libro uruguayo de los muertos*.

9- Esta noche la luna está más intensa. Mi terraza ahora da al mar. Me encuentro en California, pero aparece de pronto el rumor de los disparos nocturnos de Ciudad Juárez. El olor a pólvora se mezcla con el que produce el océano en marea alta cuando se estrella contra las rocas.



Ventanas o balcones

10- ¿Qué más te puedo decir que no te haya expresado ya con mi silencio? Como ves, no estoy preparado para seguir tu consejo. Aquel que me diste durante aquel instante congelado en una calle del Village: si quieres algo, por favor pídelo.

11- Lo único que escucho en este momento es el sonido del mar que se encuentra frente a mi nuevo hotel. Debo dormir. Sin embargo, el recuerdo de tu persona ha hecho que comience a llorar.

12- Mañana debo comenzar a filmar. Otra película, no el musical de Ciudad Juárez. Por ese motivo me encuentro en este hotel. Mañana me recogerán muy temprano en la mañana e iremos con un equipo de filmación con dirección al centro del estado. Nos alejaremos algo de la costa.

13- Tenemos pensado ir a una comunidad llamada Chino. A ese lugar se llega por una desolada carretera donde de vez en cuando se ven aparecer algunos Walmart o pequeños centros comerciales.

14- Deseamos ir a ese lugar con el fin de hacer un largometraje en tan sólo una jornada. La posible historia se desarrollaría alrededor de un grupo de personas —gay en su mayoría— que crían perros de razas poco comunes. Queremos mostrar a estos personajes que se interesan de manera desmedida en perros de razas muy antiguas, prehistóricas muchas de ellas.

15- Tenemos la idea de realizar una película donde aparezcan hombres y mujeres que se entusiasman en mantener vigentes ejemplares similares a los que aparecen en los sarcófagos egipcios, en las pinturas rupestres, en las vasijas caldeo-asirias.

16- En la película cada uno de los propietarios entabla un diálogo conmigo. Me hago pasar por un mexicano importante, con mucho dinero, quien no entiende ni el idioma que le hablan ni la realidad que lo circunda.

17- En la película soy un mexicano que por alguna extraña razón piensa que esos perros de razas antiguas lo ayuden en el hándicap que presenta —la falta de brazo derecho—. Un extranjero que necesita un guía que lo ayude a cargar las bolsas de la compra principalmente.

18- Fue entonces cuando esos californianos comenzaron a contar historias acerca de sus salukis, fharao-hounds, basenjis, borzois, podencos.

19- Al regreso de la expedición estuve satisfecho con el material recolectado.

20- Ahora tendré no una sino dos películas. *Bola Negra*: el musical de Ciudad Juárez, y *Bajoú*, que se refiere al sonido que emite el perro de raza basenji ante su imposibilidad atávica de emitir un ladrido. Sin embargo, al pensar en ti no puedo dejar de pensar en el trillado verso que describe cómo abril es el mes más cruel. **u**



Sólo blanco

Fragmento de novela

Cada perro tiene su día

Ramón Córdoba

Personajes que exploran las formas en las cuales el vacío existencial puede ser combatido, ya sea a través de las drogas, la violencia o el juego, integran el mosaico de vidas enfrentadas a la "oscuridad pura" que despliega el también editor Ramón Córdoba en su novela de próxima publicación por la Editorial Terracota, y de la cual procede el fragmento siguiente.

Según Yanina, iluminada filósofa estudiante de medicina que detesta los juegos de video, casi todos portamos un vacío porque hemos perdido la conexión que una vez tuvimos con el Espíritu.

Lo dice así, con mayúscula, para hacer notar que se refiere a la totalidad, al ser superior.

Nacimos plenos, enteros, ebullentes, y de inmediato el mundo empezó a deteriorarnos hasta que ya no hizo falta darle seguimiento al proceso, porque lo dejó a nuestro cargo.

Y lo continuamos muy bien.

Nuestra desconexión se manifiesta de muchas maneras, pero una de sus formas preferidas es la adicción. Al trabajo, al sexo, a la televisión, al drama, al dinero, al poder, a la violencia...

Quien usa drogas, y en especial quien las usa con frecuencia y hasta ponerse ciego, es tan sólo un alma perdida que busca, que ignora lo que busca y ni siquiera sabe que está buscando.

El vacío nos empuja a consumir alteradores de las emociones, sensaciones y estados de ánimo, es decir, de la percepción, e inevitablemente, cuando empieza a bajar su efecto, el mundo reaparece, peor de lo que era. Más vacío, digamos. Y nos ofrece sólo desesperación y oscuridad.

En esa oscuridad, lo más patente es el abandono. Incluso el abandono de dios, aunque durante toda la vida nos haya sido indiferente si está o no ahí.

Luego sigue algo que, sin mucho dudar, tendemos a percibir como una convicción. Todo acto, mayor o menor, es entonces definitivo. Nadie lo juzga, nadie tiene autoridad alguna para evaluarlo, nadie nos llamará a cuentas.

Desde ahí es fácil trazar planes negros, siniestros, absolutamente oscuros.

Llevarlos a cabo es otra cosa, pues nunca perdemos de vista que nuestra supuesta convicción es tan sólo delirio o, lo que es más frecuente, no nos interesa llevar a cabo nada, a menos que conduzca, de preferencia sin escalas, a nuestra próxima dosis.

El mundo reaparece y además no importa, mientras en él esté la droga que nos hace falta.

O no, el mundo no reaparece: la droga lo ha abolido, no ha dejado lugar en nuestra conciencia más que para anhelar a perpetuidad más droga.

Al final de una raya esnifamos el anhelo de la siguiente.

Yanina dice todo esto en un correo electrónico donde además me informa que el Vaticano acaba de publi-

car una lista de nuevos pecados, como contaminar el planeta y realizar modificaciones genéticas.

También vender drogas, pero no consumirlas.

Tampoco, al parecer, comprarlas, regalarlas, compartirlas.

Me propongo hablar de esto con Santiago, quien me vende drogas, pero no lo haré hoy: contra su moderada y discreta conducta de siempre y contra el precepto, postulado por Caracortada en la majestuosa interpretación de Al Pacino, de no consumir tu propio producto, don't get high with your own supply, mi pusher favorito acaba de meterse cocaína suficiente como para volver loco a un caballo percherón y así, coco hasta el extremo de la rabadilla, me cuenta sus tribulaciones.

Tal vez algún día yo las comparta contigo.

Da lo mismo: no lo conoces ni lo conocerás.

Tampoco a mí.

Y, como habrás notado, me gusta hablarte.

Como le hablo a la oscuridad.

Habrás escuchado esto:

Hello darkness, my old friend, I've come to talk with you again.

Soy a veces como el ojo ciego de un cíclope: oscuridad pura, total, absoluta. Incapacidad, inutilidad, derrota.



Tomer Hanuka, *Kinetic*

Hoy, por ejemplo, a duras penas he reunido ánimo para levantarme de la cama y no tuve fuerza para iniciar ninguna de mis rutinas.

Vamos: hace apenas unos minutos logré preparar café y estoy aguardando el impulso que me permita servirme una taza.

Yanina diría que esta dejadez, este desánimo en apariencia inexplicable se debe a mi mala conciencia, pues hace poco le conté en un mail cómo maté a la primera paloma.

En una de sus insólitas visitas a esta desolada terraza, Ramón vio el rifle colgado frente a mi cama, lo tomó, asumió diversas posiciones de tiro y dictaminó que la mira estaba chueca. Me pidió un desarmador y unas pinzas, trabajó en ella unos minutos y luego me entregó el arma con expresión de logro, de apoteosis.

Ya está. Te apuesto a que no le atinabas a nada por más cuidado que pusieras al apuntar, pero ahora sí: estás listo para darle al centro de la diana y para diezmar... ¿qué: ratas, lagartijas?

Palomas, contesté. Y sí: antier me acabé la caja de diabólos y no logré darle a ninguna. Pero ya compré otra caja.

Pero las he espantado de lo lindo, pude añadir. Aunque sean diabólos y no balas lo que mi rifle dispara, salen con estruendo y cuando pegan en sólido, a pocos centímetros de su objetivo, suelen dejar muescas.

Luego de beberse dos vodkas y de fumar un churro, Ramón se fue, satisfecho por su trabajo con la mira y dejándome con la duda de si en efecto la había arreglado. Pero poco más tarde pude ponerla a prueba, cuando escuché el inconfundible batir de alas y el ruido que emite la parvada.

Se llama zureo.

Les di unos minutos de margen para relajarse casi hasta la modorra y luego, con cuidada lentitud, salí y me coloqué en posición de tiro.

Me tomé con calma la selección de víctimas idóneas y de entre cuatro elegí no a la más próxima sino a la que presentaba mejor blanco, a unos doce metros.

Afiné la puntería respirando acompasadamente y jalé del gatillo.

Pam, un estampido seco y la parvada levantó el vuelo mientras una mancha de plumas grises caía a lo largo de cuatro pisos, hasta la azotea de una casa vecina. Les tiré un par de veces más, pero darle al vuelo a una de esas mierdecillas no es nada fácil.

Luego me asomé al pretil y vi agonizar a mi víctima de cara al suelo. Movía una de las alas con vigor; la otra probablemente estaba inutilizada. Y sangraba. Sangró mucho, hasta formar un charquito. Luego quedó quieta.

Lamenté todo eso.

Tan sólo quería matarla, no que sufriera. **U**

Reseñas y notas



Gabriel Josipovici



Gilda Manso



Joël Dicker



Honoré Daumier



Keith Jarrett



William Styron

La verdad sobre la escritura de novelas

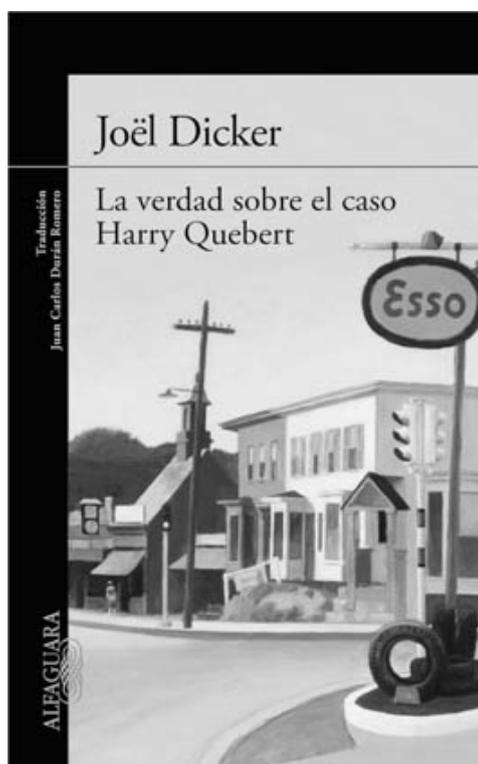
Jorge Alberto Gudiño

Son muchos los novelistas que han escrito en torno al acto mismo de la escritura. Al parecer, la tentación resulta inevitable. Ya sea porque existe una suerte de misterio en torno a los procesos creativos, ya porque los autores se sienten cómodos hablando de lo que mejor conocen, ya porque les gusta pensar que bien vale la pena hacerlo. El caso es que muchos se han dado a la tarea de retratar a sí mismos o de crear personajes acañados por manías, obsesiones y traumas que padecen en carne propia. En una de éstas, sirve para exorcizar sus propios demonios. Esta elección narrativa puede ser bien recibida aunque también implica correr riesgos. El de parecer petulante, por ejemplo, es uno de los mayores.

Joël Dicker (Suiza, 1985) tiene la edad para correr cualquier riesgo que se le ocurra y eso es alentador. Ojalá muchos autores se plantearan objetivos tan altos para sus primeras obras. El resultado es favorable. Al menos eso es lo que ha opinado la crítica mundial. No por nada ha ganado premios y lectores por doquier. Incluso ha sido de los libros más peleados en las ferias de libros donde se venden derechos de traducción. Y todo, con una novela en la que el protagonista es un escritor.

Marcus Goldman casi podría ser su *alter ego*. Es un joven autor norteamericano que ha vendido un millón de ejemplares de su primera novela. Las mieles del éxito llegaron pronto. El problema es que se descubre incapaz de escribir un nuevo libro y su editor está dispuesto a demandarlo por no cumplir con los tiempos de entrega. Por eso decide refugiarse en una pequeña ciudad de New Hampshire, en la casa de Harry Quebert, su mentor literario durante la universidad.

Será al regreso de Marcus a Nueva York cuando se destape una sórdida historia del



pasado de su maestro. Treinta años antes desapareció Nora Kellergan, una chica de quince años. Su cadáver ha sido descubierto en el jardín de Quebert, quien es llevado preso. Marc vuelve al poblado para demostrar la inocencia de su maestro. Sin embargo, las cosas no serán sencillas: pronto descubrirá que Quebert y Nora tuvieron un romance pese a que él le llevaba casi veinte años. Eso lo vuelve culpable ante la opinión de todos. De cualquier modo Marcus investiga y, mientras lo hace, decide que su nueva novela será justo la que explique lo sucedido tres décadas atrás.

Joël Dicker conoce poderosas estrategias narrativas. De hecho, cada uno de los treinta y un capítulos está encabezado por otros tantos consejos de escritura, los que, presuntamente, Quebert le dio a Goldman. Y justo eso permite que los planos de lec-

tura se multipliquen. Por una parte, la novela policiaca funciona bastante bien: cada uno de los personajes se perfila como culpable y hay suficientes giros de tuerca hacia el final como para emocionar a los amantes del género. Por otra, este falso juego metaficcional sirve como una forma de amarrar la atención de lectores que no gustan de los thrillers. Además, se da el lujo de retratar la intimidad de un escritor incapaz de escribir línea alguna: es decir, se adentra en uno de los grandes mitos del proceso de escritura y en la forma en que el personaje logra salir de su problema. Por último, la novela es campo fértil para el melodrama: desde la idealización de Nora hasta las actitudes de algunos personajes que se acercan al romanticismo descarnado.

En otras palabras, Dicker escribió una novela con un amplio espectro de lectores y lo hizo con plena conciencia. No es la gran maravilla que gritan reseñistas complacientes, pero el autor es muy joven y tiene un largo camino por delante. Además, su atrevimiento bien puede servir como acicate para motivar a nuevos autores: no cualquiera se planta firme frente a la idea de escribir un gran libro, así que el intento es plausible. Y tampoco es que el resultado final sea negativo: es una novela que cumple cada una de las cosas que promete y eso es algo para agradecer. Si alguien se deja llevar por el engaño de la gran literatura (algo que no se pretende), la culpa no será del autor. Si prefiere dejarse seducir por la trama y los personajes, entonces encontrará una lectura a la que abandonarse. **U**

Joël Dicker, *La verdad sobre el caso Harry Quebert*, Alfabeta, México, 2013, 672 pp.

Los raros

Los nuevos pactos de lo real

Rosa Beltrán

Hay objetos y nociones que surgen de lo literario y no de lo que llamamos “lo real”. Hay incluso quienes llegan al extremo de afirmar que eso real no existe, que es una convención. Que tú y yo nos ponemos de acuerdo —lenguaje de por medio— para establecer un pacto de autenticidad. Por eso, decidimos que las sirenas que observó Cristóbal Colón eran en realidad manatíes. Craso error: para el almirante y su tripulación eran sirenas, para ti y para mí, manatíes. ¿Qué serán para otros mañana? Ésta es la pregunta que me interesa dilucidar.

Cada época hace sus propios pactos con lo real. El acuerdo común es lo que hace que decidamos qué existe y de qué modo y no algo que está allá, afuera, tratando de convencernos. Hoy habitamos existencias virtuales que no son menos auténticas que aquellas en que nos encontramos cuerpo a cuerpo, sin pantallas de por medio. ¿A qué otras esferas nos empujan las nuevas relaciones sociales, las nuevas tecnologías y, sobre todo, cómo representamos esas identidades incorpóreas caracterizadas por intensos encuentros y desencuentros textuales? ¿Cuál de todas nuestras formas de existir es nuestra existencia dominante? “El cuerpo, que alguna vez vivió en lo real de tiempo completo, se ha convertido en un misterio narrativo”, dice Juan Villoro, en respuesta a un artículo de Cristina Rivera Garza sobre la necesidad de tener un contacto distinto con lo real; de narrar la verdad aun a sabiendas de que tal tarea es imposible.¹ Este cuestionamiento sobre la ineficacia de la ficción para “volver real” la vida ficticia del yo en la literatura contemporánea abre

un debate —que si no lo es, debería serlo, y al que me sumo desde ya— y lanza al universo de lo conjetural una serie de posibilidades para abordar una narrativa que dé cuenta de la carne y la respiración, del “núcleo mismo de la vida” al menos como la percibimos ahora.

Una de esas formas de abordaje consiste en observar de qué modo se comportan algunos de los objetos que aparecen cuando la literatura “descubre” que están ahí. Entre ellos, la ciudad. Los escritores adoran la ciudad. Mientras los pintores tienen mucho que hacer con el rostro humano, dice Gabriel Josipovici, incluso las literaturas más antiguas nos hablan de la ciudad. “Babilonia y Troya, Roma y Florencia ya estaban en la *Biblia*, la *Iliada*, la *Eneida* y la *Divina comedia*”. Pero su observación no termina ahí. A través de Jack Toledano, el personaje de *Moo Pak* que pasea por Londres mientras conversa con su amigo Damien Anderson, el autor desarrolla la idea de la ciudad *construida* a través de una genial disertación. Porque hay una pregunta interesante que hacerse sobre la ciudad, declara. Dados los horrores de la ciudad moderna, ¿por qué atrae y atrae con esa fascinación a la población rural? Hasta antes de la aparición de la ciudad moderna, el campo ofrece el ámbito de lo bucólico, del *locus amoenus*, del arraigo y la tradición. Pero basta con que la ciudad sea escrita, “basta con que irrumpa la ciudad moderna para que las reglas de la existencia rural empiecen a considerarse carentes de sentido y sólo la ciudad proporcione esa libertad necesaria para el descubrimiento de uno mismo” y la noción del “progreso personal”. Y como la ciudad moderna es el centro de la perversión, dice Toledano, si queremos conservar nuestra humanidad tenemos que reinventarnos

como nómadas de todas las ciudades, “tenemos que estar dispuestos a tomar lo que puedan darnos y proseguir nuestro viaje”. Si te quedas en una sola ciudad, te corrompes. Sobre todo, si eres personaje. Eso es lo que ocurre a los protagonistas literarios en Roma, en Viena, en Berlín, en Londres y en Nueva York. Por eso, Josipovici se inventa un paseo. Un paseo literario que es una forma de estar y no estar, de decir y negar para hablar de los nuevos acuerdos a que nos empuja lo real en nuestros días.

Uno de esos nuevos pactos consiste en darnos cuenta de que elegir era una forma de habitar lo real que ya no existe. Según Gabriel Josipovici el tiempo de optar por esto o lo otro llegó a su fin, pues la realidad —o lo que tomamos hoy por real— nos obliga a vivir entre dos mundos de forma permanente. Pensemos en el papel del escritor actual. Es incapaz de existir si no se entrega a quienes editan, distribuyen y fomentan la cultura; a aquéllos que se congratulan de acercar ese autor a un público más amplio. Y desde luego, lo hacen, pero también hacen algo más. Cita el caso de V. S. Naipaul, autor de *El enigma de la llegada* que, entre otros asuntos, habla del asentamiento de un extranjero en Inglaterra. El protagonista, *alter ego* de Naipaul, es un forastero que va comprendiendo que no existe el arraigo, que todo es movimiento, que ha vivido en la ficción de asentarse. El libro es conmovedor por muchas razones, pero Josipovici repara en una fundamental. Y es que siendo un escrito autobiográfico termina con la muerte de la hermana y después con la del hermano “con una sobriedad y una serenidad tales que el dolor personal y las admirables cualidades humanas del doliente surgen con toda su fuerza”. Sin embargo, continúa el autor, Naipaul es invita-

¹ Cristina Rivera Garza, “Contra la ficción”, *Revista de la Universidad de México*, número 114, agosto de 2013, pp. 19-27.

do a presentarse en televisión. Y lo que ocurre es que los pasajes que hicieron que el lector lo admirara por su capacidad literaria son los mismos que hacen que ahora lo desprecie, pues al leer ante las cámaras fragmentos sobre la muerte de sus hermanos y entonar el sufrimiento indecible por esa doble pérdida es como si suplicara a los televidentes que comprendieran la amargura y el dolor por los que pasó. Algo que no existe en el libro *leído en silencio* por el lector. Un chantaje. El autor no hizo sino *leer en tv* algo escrito en un libro, su libro. El instrumento que lo da a conocer ante miles de televidentes lo convierte *ipso facto* en manipulador. Algo muy sintomático de la cultura de los medios.

“La radio y la televisión nos han destruido”, dice Josipovici, pero “está claro que no sería muy natural cerrar los oídos y los ojos a lo que emiten, aunque tampoco es muy natural tratar de sobrellevar, moral y psicológicamente, los horrores de que nos informan día tras día”. Y es que el asunto es que si nos mostramos humanos y tratamos de hacer algo, nos devorarán, pero si aplicamos el instinto de sobrevivencia y “hace-

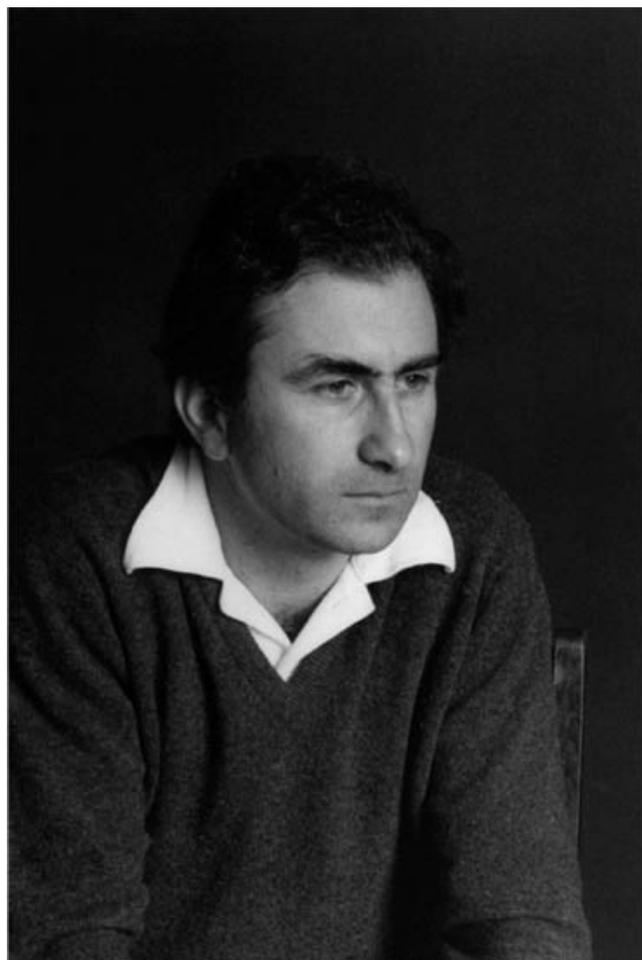
mos de tripas corazón... nos tocará vivir más con las tripas que con el corazón”. Qué hacer pues frente a un mundo en el que nuestra mente y nuestros sentidos no se han podido adaptar a las cosas que hemos creado. Qué hacer con las noticias. La solución del autor no podía ser más que otra paradoja: tratarlas como historias en las que creemos y a la vez no tenemos por qué creer.

Este pertenecer y no tiene como corolario la idea de que el pacto que enmarca a todos es el exilio. En la era de la globalización, la movilidad y el viaje permanente son el espacio que se habita. No un lugar, sino más exactamente la travesía misma y, por tanto, el tiempo. Un tiempo que se vive en presente continuo. Para alguien nacido en Niza, hijo de padres judíos que estudió en El Cairo y emigra a Inglaterra, la idea del desarraigo parece natural. Sin embargo, creo que la condición de migrante nos es connatural a todos, aun si no hemos salido de nuestro entorno. Ni la forma de vida de nuestra infancia ni la calle en que crecimos se parecen. Hay algo consolador en la (falsa) idea de que la tradición y con ella lo aprendido no nos sirven para sobre-

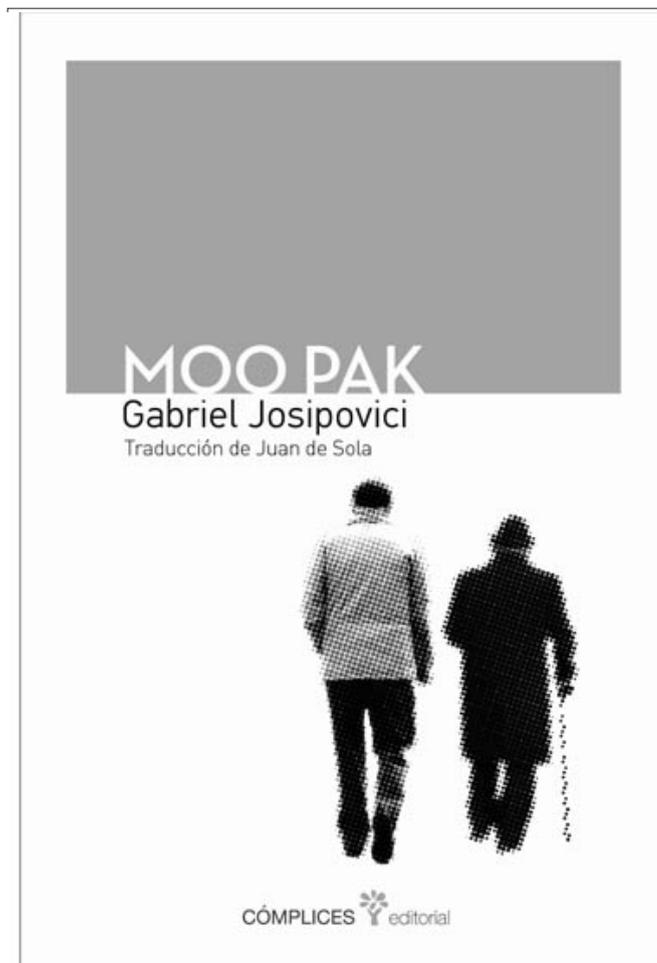
vivir a un tiempo dominado por las circunstancias inéditas. Pues hay algo muy peligroso en la noción de seguridad, dice Josipovici. Consiste en la arrogancia de pensar que uno no necesita preocuparse porque todo irá muy bien, que todo irá estupendamente... sólo para descubrir, al final de la vida, que no es cierto.

La última paradoja, que da título al libro, tiene que ver con Swift. Ese erudito lleno de ingenio que concibe *Los viajes de Gulliver* como la inversión irónica de *El paraíso perdido*: la idea de que lo perderemos todo, incluso lo que realmente poseemos, si creemos que algún día podremos restaurar el paraíso en la tierra. Y bien, ¿qué nos queda? Nos queda vivir sin esperanza y, al mismo tiempo, esperar. Vivir des/esperanzados, sin optar por cualquier alternativa que pretenda sacarnos de la simultaneidad de la que el propio lenguaje —que no la realidad— nos ha escindido. **U**

Gabriel Josipovici, *Moo Pak*, traducción de Juan de Sola, Cómplices Editorial, Barcelona, 2012, 180 pp.



Gabriel Josipovici



Lo que sea de cada quien En el *Excélsior* de Rodrigo de Llano

Vicente Leñero

Su nombre completo era Jorge Mendoza Carrasco. Había militado en la Acción Católica de la Juventud Mexicana fundada por el jesuita Bergoënd en 1913, y en la solapa de sus trajes pálidos aún ostentaba un anti-guo distintivo grandote, aparatoso, de aquella organización de acólitos del clero. Presumía de católico.

Cuando lo conocí era jefe de la página de espectáculos del *Excélsior* de Rodrigo de Llano; publicaba diariamente una columna de noticias y chismes con un seudónimo chocante, ingenuo, con el que todos lo conocían: *Lumiere*.

Por su fama de exacejotaemero, Armando Ávila Sotomayor me encomendó entrevistarlo para el periódico mensual *Reforma Universitaria*. Aceptó prontamente hablar de sus tiempos de militancia católica que él decía vivir aún con puntual convicción: “por Dios y por la patria”.

Su enorme y lujosa residencia en Polanco me escandalizó. ¿Cómo era posible que un simple periodista católico, mocho, viviera con tales lujos?

El mismo día en que le llevé la entrevista publicada a su oficina de *Excélsior* me ofreció trabajo con sorpresa espontaneidad: escribir la crítica de cine dos o tres veces por semana.

Dije sí de inmediato aunque la paga era mínima y yo un ingenuo espectador de películas domingueras, sin experiencia crítica. Sin embargo, para un recién egresado de la escuela de periodismo, trabajar en *Excélsior* representaba una oportunidad maravillosa. Además, con el tiempo, empezó a encargarme notas del mundillo de los espectáculos: entrevistas, minirreportajes.

También, con el tiempo, descubrí que cuando me ponía a latiguar en *La linterna mágica*—así le puso a mi sección— al-



guna mala película distribuida por ciertas empresas, mi crítica aparecía sumamente reducida. No alteraba mis conceptos pero sí me mochaba frases despectivas para el film y hasta párrafos enteros.

Supe luego, por rumores, que el periodista *Lumiere* recibía iguala de esas empresas distribuidoras y cobraba además las menciones a personajes consignados en su columna. Lo mismo hacían numerosos columnistas: El Duque de Otranto y Carlos Denegri en *Excélsior*, Agustín Barrios Gómez en *Novedades*...

Me irritaban esas prácticas corruptas de *Lumiere* tanto como sus tasajeos a mis críticas que las convertían en sosas cuando no en incoherentes. Me aguantaba. Me seguía aguantando hasta que un día le dije:

—Ya no quiero seguir escribiendo la crítica de cine, señor Lumiere.

—Pero va muy bien. Estoy muy contento con su trabajo.

—No quiero ser nada más un colaborador que cobra por nota.

—No le puedo pagar más.

—Lo que quisiera es entrar a la planta de reporteros del periódico. Trabajar en información general. Incorporarme a una fuente.

Lumiere hizo una mueca como si le doliera una muela.

—No es fácil. Para eso tendría que hablar con el director general.

—¿Usted puede recomendarme?

Fue amable. Me consiguió una cita.

Aún recuerdo a Rodrigo de Llano en su despacho encortinado, oscuro, frente a su largo escritorio que para nada parecía la mesa de un periodista en acción. Sólo se veía encima una carpeta de cuero con la tapa cerrada y en la esquina, en el límite, una botella de Chivas Regal sin abrir.

El viejo, que andaba llegando a los setenta, vestía un traje oscuro elegantísimo, corbata azulita. Me pareció de pronto una momia de tan arrugado, de tan hierático.

—¿Qué quiere usted, muchachito?

Le hablé de mis colaboraciones con *Lumiere* y de las ganas que tenía de trabajar como reportero de planta en información general.

—No se puede —dijo sin moverse un centímetro. Parecía empalado.

Que me hicieran una prueba. Que me dieran una oportunidad. Que/

—No. Siga con Lumiere.

Así como me fui del despacho de Rodrigo de Llano rumiando obscenidades, me fui también de la sección de espectáculos de *Lumiere* sin darle explicación alguna; como las chachas, diría Ricardo Garibay.

Murió Rodrigo de Llano en 1963. Murió Becerra Acosta padre en 1968.

Y hasta tres años después de la llegada de Julio Scherer García y su equipo, regresé a *Excélsior* con vengativo entusiasmo. **U**

Aguas aéreas

Para seguir leyendo a Eliot

David Huerta

Leí *Función de la poesía y función de la crítica*, de T. S. Eliot, hace casi 50 años. Lo he releído en la misma traducción de entonces, debida a Jaime Gil de Biedma, del año 1955, pero no en la vieja edición de la editorial de Carlos Barral sino en una reedición de Tusquets de 1999 adquirida en una simpática librería ambulante, de la cual soy cliente asiduo hace ya algunos lustros.

La obra original es la compilación de las conferencias “Charles Eliot Norton” dictadas por Eliot en el bienio 1932-1933; el título en lengua inglesa es diferente de la traducción al español: *The Use of Poetry & the Use of Criticism*. Pregunto con cautela, por una parte al fantasma de Gil de Biedma, y por otro al OED y al diccionario de la RAE: ¿no hay una diferencia muy grande entre el sentido de *use* en inglés y el significado de *función* en español?

Quizá la diferencia de esas voces en las dos lenguas no es tan grande como creo. Si traducimos la frase original en inglés como “uso de la poesía y uso de la crítica” —o ponemos “utilización” en lugar de “uso”—, ¿no estamos más cerca del espíritu original de esas conferencias de principios de los años treinta en Harvard? Quizás “uso” sonaba como una palabra muy tosca, demasiado instrumental, pragmática, mecánica; pero *use* es el vocablo de Eliot; “función” es otra cosa. Por lo demás, hago constar un hecho evidente para cualquier curioso: Eliot escribió ensayos con la palabra *function* en el título —son escritos emparentados con los traducidos por Gil de Biedma, por supuesto—: “*The Function of Criticism*” (1923), “*The Social Function of Poetry*” (1945).

Dejo esas consideraciones en este punto y me ocupo de mi relectura de aquel libro, tan impresionante para mí no nada

más por las ideas expuestas con elegancia y precisión, por el espectáculo de una mente de primer orden o por la autoridad del poeta-crítico; sino también por su admirable traductor, tan buen poeta como crítico él mismo: el ensayo de Gil de Biedma sobre *Cántico* de Jorge Guillén es un libro totalmente recomendable.

Desde luego, entre mi primera lectura de ese libro y la más reciente ocurrieron lecturas de Eliot abundantes y enormemente provechosas, incluida la de *The Use of Poetry...*, en inglés, además del resto de la obra ensayística, crítica, poética y dramática de T. S. Eliot; pero el libro español es singular por su traductor, por las aportaciones hechas por éste y no menos por el aire de nostalgia de mi experiencia en esta intensa relectura del siglo XXI.

La autoridad de Eliot en el terreno de la crítica de poesía —y, en general, en la crítica de la cultura en su conjunto— es un hecho histórico de enormes consecuencias, según se sabe. Sus ideas, arraigadas en una visión profunda y orgánica de la tradición clásica, tuvieron una influencia decisiva en el ámbito de la literatura de lengua inglesa y más allá. Su visión de Virgilio como estrella polar de la cultura occidental tiene una tenue resonancia en el ámbito mexicano: el “Discurso por Virgilio” (1930), de Alfonso Reyes. Los textos polémicos y reflexivos de Eliot circulan intensamente en su ámbito idiomático y más allá de los límites de éste; en cambio, la contribución humanística de Reyes ha sido arrinconada por incómoda, por razonable, por poco estridente —sin populismos ni purismos impertinentes. (Inolvidable, y triste por su destino, y por la sordera de los destinatarios, el deseo de Reyes: “Quiero el latín para las

izquierdas”). Eliot y Reyes eran muy diferentes pero tenían muchos puntos de contacto: uno de ellos es su idea de la tradición clásica, según la frase titular del precioso libro de Gilbert Highet.

Algunas de las ideas más fecundas de Eliot en torno de la tradición literaria están también en sus poemas. Un ejemplo notorio es ese pasaje de los *Cuatro cuartetos* (“East Coker”, V), en donde Eliot habla de sí mismo en el momento danteano de hallarse “en medio del camino”, en los años de entreguerra, “tratando de aprender a usar las palabras”. La escritura literaria es continuamente “un tipo distinto de fracaso”; el aprendizaje anterior ya no sirve “porque uno sólo ha aprendido a dominar las palabras / para decir lo que ya no tiene que decir”; los intentos sucesivos son “nuevos comienzos”, incursiones “en lo inarticulado”, con un equipo defectuoso, enfrentados al “desorden general de la inexactitud del sentimiento”. La visión del poeta dentro de la tradición posee un hálito trágico: está inmerso en “la lucha por recobrar lo perdido / Y encontrado y perdido una vez y otra vez”. Ese haz de fuerzas espirituales, sin embargo, ya ha sido descubierto innumerables veces “por hombres que uno no tiene esperanza de emular”. No hay, empero, competencia con ellos:

Pero quizá no hay ganancia ni pérdida:
Para nosotros sólo existe el intento.
Lo demás no es asunto nuestro.

Esos hombres del pasado a quienes “uno no tiene esperanza de emular” son Virgilio, Dante, Milton, Shakespeare. En nuestro ámbito, Cervantes y Góngora, entre otros. Son los habitantes de ese “reino de los igua-

les” del cual habla Victor Hugo con tanta elocuencia en su precioso libro sobre Shakespeare. (He citado el poema de Eliot en la traducción de J. E. Pacheco).

Eliot era parte interesada: juez de una tradición y protagonista de esa misma tradición, en un largo momento llamado “modernidad”. Si le interesaba escribir crítica, como cualquiera sospecharía, para darse un lugar preeminente en esa tradición, nunca lo ocultó y ha ocupado ese lugar —ese lugar cimero, preeminente— con naturalidad y durante largos años. La cultura literaria de lengua inglesa tiene la impronta de Eliot hondamente grabada, tanto en la creación cuanto en la reflexión sistemática.

Las fechas de nacimiento y muerte de Eliot son significativas de la más densa porción “vigésémica” de la tradición moderna: 1888 (año de nacimiento, también, de Fernando Pessoa y de Ramón López Velarde), 1965 (intenso momento de auge de la contracultura, tan vilipendiada hora, en el orbe de lengua inglesa y en otros lugares). El arco de su vida comprende las dos guerras europeas y alcanza la guerra de Vietnam; abarca, asimismo, la eclosión de las vanguardias y algunos de los episodios decisivos de las innovaciones teóricas en el terreno literario, así como el principio del auge de los llamados “estudios culturales” y del multiculturalismo.

Entre sus herederos debe mencionarse a Harold Bloom, un individuo en todos sentidos inferior a Eliot. Bloom ejerce en literatura un insoportable e inexplicable aplomo, arrogante y descomedido; a pesar de ello, ha hecho algunas aportaciones académicas en el terreno de la literatura inglesa (en especial, dentro de una especialidad muy socorrida: el analizadísimo William Shakespeare). Debe reconocérsele a Bloom, a pesar de sus notorios defectos y fallas —por ejemplo: sus pedantes disquisiciones sobre el *Quijote*, ¡nunca leído por él en español!—, un interés genuino por la tradición y una postura estética irreductible, militantemente enemiga de las modas ideológicas, auténticas plagas en las universidades actuales. (Aclaro lo del *Quijote*: cualquiera puede leer a cualquier autor en módicas traducciones; otra cosa es pontificar, como Bloom, sobre el libro cervantino a par-

tir de un conocimiento de segunda mano. Freud y Carlyle aprendieron español para leer el *Quijote*: fueron menos soberbios y, sospecho, más meritorios, por donde se le vea).

La vivacidad —o si se quiere: el poder— de las ideas de Eliot puede mostrarse con algunas expresiones de los años recientes, contrastantes y expresivas; dos bastarían, creo: la amplia y entusiasta aceptación de la aplicación para dispositivos móviles de *The Waste Land*, hermoso documento postmoderno y útil herramienta para los estudios literarios y poéticos (fue auspiciada por la editorial de Eliot: Faber & Faber): esa “recepción” del artilugio tecnológico, vehículo del gran poema de Eliot del año 1922, pone de resalto la impresionante vigencia de esos versos desoladores y quemantes; segundo ejemplo: el ensayo de J. M. Coetzee sobre el clasicismo visto desde la periferia extraeuropea, específicamente desde Sudáfrica: Coetzee evoca su impresión al escuchar a Bach en Ciudad del Cabo y expone sus ideas, a partir de ese estímulo formidable, en términos de Eliot.

Un lúcido clasicista mexicano, Juan Carlos Rodríguez, ha explicado en una nuez el núcleo vivo y activo de la postura de Eliot ante el pasado y ante el conjunto de la cultura literaria europea. En un breve prólogo a dos ensayos de Eliot publicados por la UNAM (“¿Qué es un clásico?” y “La tradición y el talento individual”), Rodríguez sinte-

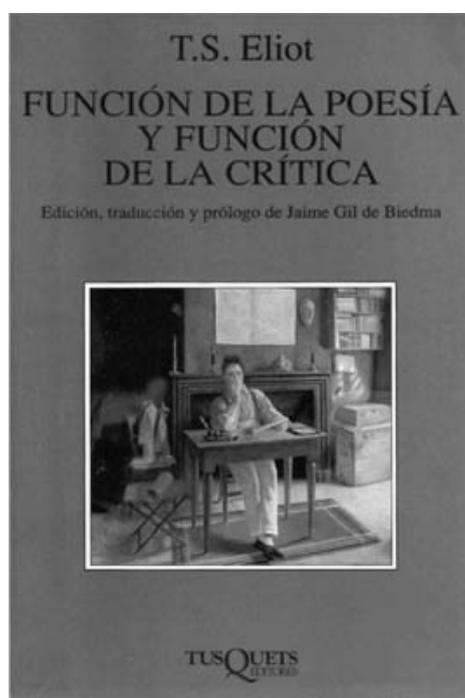
tizó las vías maestras del pensamiento crítico de Eliot. El tomito universitario se titula *Lo clásico y el talento individual*. Está incluido en la preciosa colección de libros de bolsillo llamada Pequeños Grandes Ensayos.

La lectura de *Función de la crítica...* despierta en el lector de lengua española —y, supongo, en los de otras lenguas— el impulso irrefrenable de hacer “adaptaciones” propias de lo dicho por Eliot. Quiero decir: trasladados a la poesía escrita y criticada en español de las ideas y visiones sinópticas de Eliot. No siempre es posible; muchas veces es absolutamente imposible. La finalidad de Eliot consistía en poner orden en las valoraciones de la poesía de su tradición y hacerlo no nada más como historiador sino como juez; en la literatura española, esa tarea le correspondió sin duda a Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912). Pero en Eliot la porción del poeta lo pone aparte, o mejor dicho: junto a Goethe; ambos son dechado de *poeta doctus*. Forman una especie de figura bifronte: el poeta alemán, en la cresta de la ola romántica; el poeta angloamericano, en plena modernidad.

Jaime Gil de Biedma ha sido víctima, recientemente, de la impudicia chismográfica. Nada más triste, pues con ello se olvida o, por lo menos, se desfigura su trabajo literario, una obra de primer orden en la literatura hispánica de nuestros tiempos, en verso y en prosa. El poeta español acierta continuamente; un ejemplo: al abordar el tema, fundamental en Eliot, de la personalidad en el terreno del arte y de la cultura en general, Gil de Biedma hace esta observación:

Ignoro hasta qué punto es Eliot una gran personalidad o un hombre con mucha personalidad, según suele decirse; posee, en cambio, algo no tan espectacular pero mucho más raro: una personalidad coherente.

El prólogo y las siempre atinadas notas informativas y orientadoras de Gil de Biedma a *Función de la poesía...* obligan a conservar el libro —gozosa obligación, no hace falta decirlo— junto a las ediciones en inglés de Eliot: el tomito de Tusquets no hace mala figura junto a los *Selected Essays* preparados magníficamente por Frank Kermode. **U**



A través del espejo

Breve prólogo a Daumier I

Hugo Hiriart

Las relaciones entre el arte y la política despiertan a menudo opiniones encontradas, apasionadas, coléricas. Es curioso que se formen bandos contendientes cuando se trata de estas interconexiones y no, por ejemplo, cuando se consideran las del arte y la religión. Nadie le reprocha, digamos por decir a alguien, a Lope de Vega haber escrito versos como:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta, cubierta de rocío
pasas las noches del invierno oscuras?

En cambio, a algunos puede parecerles incomprendible o levemente monstruoso que Miguel Hernández, por mencionar a alguno, haya escrito versos como:

En la mano los fusiles
leones quieren volverse:
para acabar con las fieras
que lo han sido tantas veces.

O que Mayakovski haya puesto su pluma al servicio de la Revolución rusa o Neruda le haya cantado a Stalin. Los vértices de esta polémica son palabras como “propaganda”, “compromiso”, “pureza”. De entrada hay que decir que si la discusión es acerca de si una institución, cualquier institución, tiene o no derecho o buenas razones para “encauzar”, “prohibir”, “limitar”, “aconsejar”, “alentar”, o “reprimir” el trabajo de un artista, la respuesta será un rotundo no. Pero esta vertiente de la cuestión es casi tonta, obvia (hecho que, como todo mundo sabe, no le ha impedido alcanzar proporciones dramáticas). El punto de la cuestión, si lo hay, es el de las funciones morales y sociales del arte. Aquí, creo, sí puede



Honoré Daumier, *Los amantes del grabado*, 1860

haber miga. Parece difícil eludir o escamotear el hecho de que el arte tiene funciones morales y sociales más o menos claras (no podemos olvidar que aun los surrealistas fueron moralistas apasionados). ¿Cómo abordar este problema? Probemos por algún lado.

Hay quienes sostienen la posición extrema de que el arte no ha existido siempre, que no es más que una invención de nuestros tiempos. Por ejemplo, Marcel Duchamp dice: “las personas que hablan de arte lo han hecho algo funcional diciendo: el hombre necesita el arte para remozarse. [...] No hay sociedad sin arte porque son aquellos que lo miran quienes lo dicen. Estoy convencido de que esa gente que hacía cucharas de madera en las selvas del Congo, que tanto admiramos en el Museo del Hombre, no las hacían para que fueran admiradas por los congoleños [...] Los fetiches y las máscaras eran esencialmente religiosos. Somos nosotros, en nuestra propia satisfacción. Hemos creado esas palabras para nues-

tro exclusivo y privativo uso: es algo que se parece a la masturbación”.

Bueno, sin caer en esas desmesuras, aceptamos la parte de revelación y verdad que hay en las palabras de Duchamp.

Se dice que cuando el arte perdió sus funciones religiosas y cortesanas, es decir, cuando se acabaron los reyes y las cortes, cuando los burgueses tomaron el mando y nació la época moderna, surgieron unos extraños personajes, los artistas, los artistas tal como estamos acostumbrados a verlos, esos tipos alzados y extravagantes, gente con aire de saber secretos, gente despreciadora del vulgo, burgués o proletario, que no entiende el arte. En otros tiempos esos seres no existieron. Hay que ver cómo hablaban, por ejemplo, Bach o Mozart (y fíjense de quiénes estamos hablando) a los príncipes que se dignaban emplearlos. Es un lenguaje de perro echado y reverenciador, casi incomprendible para nosotros (¿podemos imaginar un lenguaje así en boca de Miró o de Bartók?). Todo eso se vino abajo en el siglo XIX. Entonces el arte se quedó sin funciones claras, no tenía a quién servir ni a quién atender. Como consecuencia sucedieron varias cosas. Los antiguos artesanos se cambiaron la máscara y se aferraron a sus trabajos. Apareció la bohemia, la pobreza heroica y despreciativa, apareció la idea de *genio* (empleada muchas veces de modos absurdos), los artistas melencólicos se sintieron ajenos a su época y se volcaron hacia un arte destilado y puro. Atrás habían quedado los tiempos en los que un artista era el intérprete de su comunidad, era, nada más y nada menos, una persona capaz de hacer bien, a veces muy bien, su menester.

Estas consideraciones generales constituyen el prólogo; en próximo número vamos a entrar en materia. **U**

La epopeya de la clausura

Honor al abogado de la literatura

Christopher Domínguez Michael

Marcel Reich-Ranicki puede ser definido como el último de los grandes críticos literarios o como el único de los críticos literarios del siglo XIX sobreviviente en el siglo XXI. A través de la prensa y en la televisión, Reich-Ranicki, judío polaco nacido en 1920, se ha servido de los instrumentos de nuestra época para seguir dando, desde la vieja crítica, la batalla por la literatura. Su dominio sobre la escena literaria alemana se asemeja —dice humorísticamente el crítico inglés Clive James en *Cultural Amnesia* (2007), su enciclopedia sobre la cultura contemporánea— a un reinado del terror en el cual aun los alemanes que no leen o que leen muy poco saben perfectamente quién es Reich-Ranicki. No volverá a haber un crítico que pueda presumir de semejante omnipresencia.

Tras la publicación, en lengua española, de *Thomas Mann y los suyos* (1987), *Mi vida* (2000) y *Siete precursores. Escritores del siglo XX* (2003), apareció *Los abogados de la literatura* (Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2006), que quizá sea el más personal de los libros de Reich-Ranicki, pues es algo más que una autobiografía: es la obra dedicada a la única, a su verdadera familia, la crítica literaria alemana. El recorrido de Reich-Ranicki por su galería comienza en el siglo XVIII, con Lessing, el padre fundador y el seductor que manejó todos los registros de la polémica, y sigue con Friedrich Nicolai (1773-1881), el empresario cultural obsesionado con la dispersión de Alemania en cien pequeñas ciudades y que murió privado del afecto y de la admiración de aquéllos a quienes quiso ilustrar. Y Goethe, como ocurrirá páginas más adelante con Thomas Mann, no le merece a

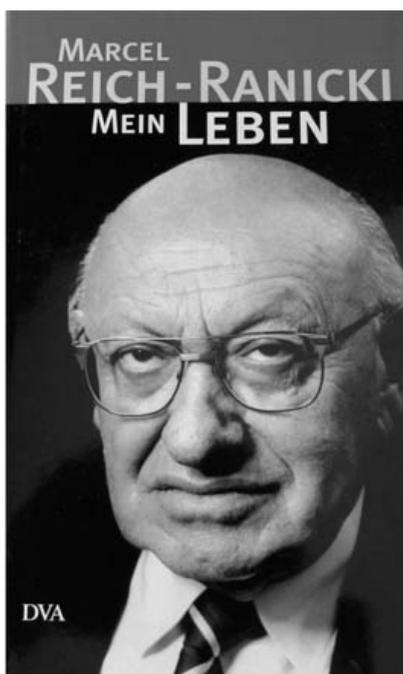
Reich-Ranicki demasiada consideración como crítico: era un egomaniaco concentrado en su propio genio, un patriarca que leía a sus contemporáneos por deferencia y un soberano que tenía demasiados compromisos entre sus súbditos como para decir la verdad. “Goethe”, decía Ludwig Börne (1786-1837), otro de los críticos retratados, “era un águila que anida bajo la cornisa de la casa de un sastre”.

Leer *Los abogados de la literatura* es, en buena medida, una experiencia frustrante. La gran mayoría de los críticos retratados no han sido traducidos del alemán y nunca lo serán porque fueron, además, críticos de teatro, lo cual dificulta aún más una apreciación que sólo permite constatar que, a diferencia de lo ocurrido en otras culturas

contemporáneas, en la Alemania de Reich-Ranicki el teatro siguió siendo parte esencial del reino de la literatura. En ese orden, poco podemos decir de “abogados de la literatura” como Alfred Kerr (1867-1948), Alfred Polgar (1873-1951) o Seigfried Jacobsohn (1881). Más cercana, en cambio, nos es una figura como la de Moritz Heimann (1868-1925), lector de S. Fischer, una de las grandes casas editoriales alemanas, el silencioso y fantasmagórico personaje que está detrás de tantas carreras literarias.

Sería imposible, en cualquier caso, imaginar, en Londres, en Nueva York o en París, a un crítico con la autoridad que se ejerce en *Los abogados de la literatura*. Asombra el espíritu de cuerpo que anima al libro: la convicción de que la historia de la crítica alemana es la historia de su literatura y que una y otra caben en el puño o en la mano abierta de Reich-Ranicki. No le interesan mucho las otras literaturas: a Shakespeare lo tiene por un espíritu germánico y sólo se pone en estado de alerta cuando las influencias de Shaw o de Beckett se han tornado angustiosas o nocivas para el teatro nacional alemán. Quizá no podía ser de otra forma en una literatura fundada, por Lessing, con la *Dramaturgia de Hamburgo* (1768). Y sólo cita, cosa curiosa, a Roland Barthes entre los críticos extranjeros y lo hace en abono de Hilde Spiel (1911-1990), la única mujer que aparece en el libro.

Reich-Ranicki siempre pone en entredicho a las reputaciones manidas. En *Siete precursores* decía que la obra de Robert Musil es sólo la ruina de un proyecto y que Kafka, para quien realmente lo quiera comprobar en sus cartas de amor y de no-amor, era un vanidoso y letal manipulador de mujeres.



En *Los abogados de la literatura*, el crítico afirma que Walter Benjamin, “autor de algunos de los ensayos más bellos de la primera mitad del siglo XX”, fue, como crítico literario, una nulidad y como perseguido político un personaje dudoso. Reseñaba rutinariamente, por motivos estrictamente pecuniarios y aquello de que quería ser “el primer crítico de Alemania”, como le confió Benjamin a Gershom Scholem en una célebre carta, no fue sino una fanfarronada. Reich-Ranicki dice que, salvo en el caso de Alfred Döblin, Benjamin jamás se ocupó de ninguna de las obras maestras alemanas aparecidas en los años de su ejercicio como reseñista, en los que dejó pasar alegremente y sin comentario alguno a Hermann Hesse, Joseph Roth, Anna Seghers, Karl Tucholsky, Musil, Arnold Zweig, los hermanos Mann o Franz Werfel, entre otros. En 1933, dice Reich-Ranicki, Benjamin se fue de Alemania menos por temor a los nazis que porque nadie lo publicaba, y los artículos después enviados desde el extranjero

eran inocuos, propios de un hombre reservado y secreto, de un hermeneuta pero no de un crítico literario con carácter. Y la muerte de Benjamin en Port-Bou, una de las escenas más dramatizadas en la historia intelectual del siglo pasado, no parece impresionar a Reich-Ranicki, él mismo sobreviviente del gueto de Varsovia.

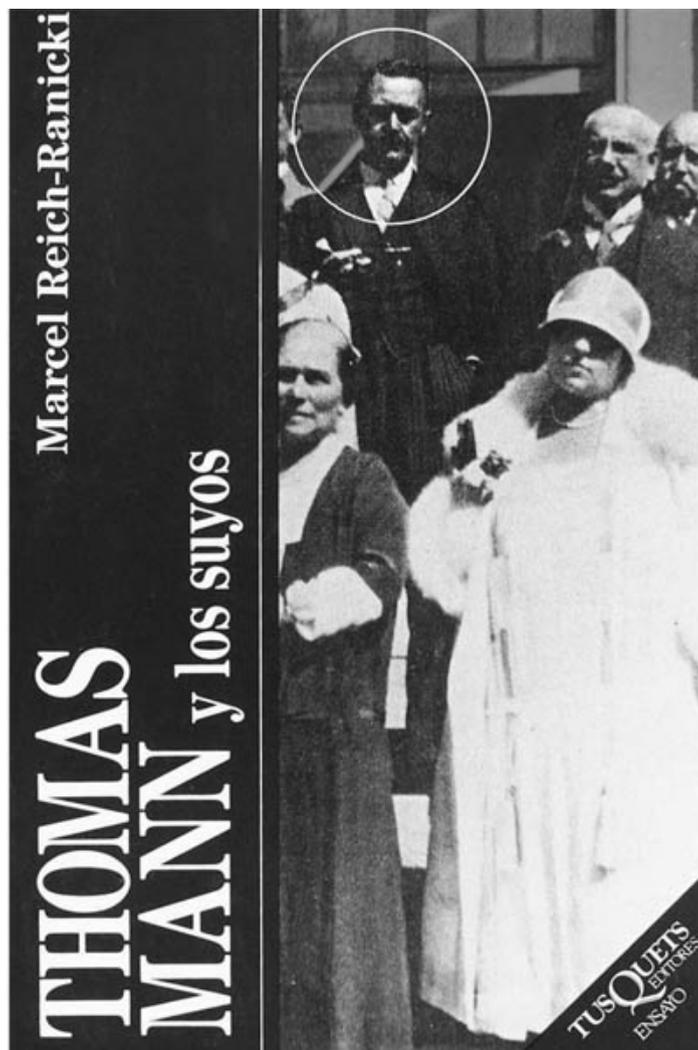
No en todos los casos, debe decirse, el procedimiento de Reich-Ranicki parece de todo inmaculado, como ocurre con Ernst Jünger, a quien nunca había querido mencionar aduciendo la sentencia dictada por Mann en el hundimiento del hitlerismo: ni aunque hablase la lengua del paraíso se libraría Jünger del cargo de haber compartido la mesa con los asesinos. Sirviéndose de las opiniones del historiador Golo Mann (1909-1994), el hijo sobreviviente de Thomas, el crítico habla de Jünger por interposición persona: hombre que “cabalgó tempranamente el corcel del profeta”, fue una estatua parlante que no le habla al lector sino que le da órdenes. Tampoco parece

muy justo el estudio dedicado a Hans Mayer (1907-2001), el autor de la *Historia maldita de la literatura* (1975) y un crítico, como Reich-Ranicki, venido de la antigua República Democrática Alemana y del marxismo.

El poeta Heinrich Heine (1797-1856) ocupa un lugar muy cercano al corazón de Reich-Ranicki: el escritor judío que hace suyo el espíritu de la literatura alemana, porque al haber nacido siervo ama más la libertad y porque, condenado a la puerta cerrada del gueto, no le basta como patria la ciudad o la provincia, sino la lengua y su inmenso mundo. Y a Heine pertenece una de las definiciones del crítico que a Reich-Ranicki más le gusta, coherente con su noción del crítico como árbitro supremo: “Los críticos son como los lacayos apostados a las puertas de la sala de baile de una corte: pueden rechazar a las personas no autorizadas y dejar pasar a las otras, pero ellos mismos, los porteros, no tienen derecho a entrar”. **U**



Marcel Reich-Ranicki



Keith Jarrett: el arte de la transfiguración

Pablo Espinosa

Transfiguración. El arte de la metamorfosis. Repentismo mágico.

El maestro Keith Jarrett celebra cuatro décadas de haber inventado el arte de la improvisación pianística como una de las bellas artes.

“Soy un improvisador”, declara. Aunque el término “improvisar”, frente a las catedrales que suele construir cuando se sienta frente al piano, resulta minúsculo.

Habría que inventar una palabra que respondiera a los prodigios de su varia invención.

La improvisación es el alma del jazz. Pero también hay que decir que Keith Jarrett ha trascendido el territorio de la síncopa y con la complicidad de su alma gemela, el músico y productor alemán Manfred Eicher, ha creado una música que no tiene nombre pero sí genealogía.

De manera que también habría que crear una palabra que sustituyera al vocablo “jazz” cuando hablemos de Keith Jarrett.

Lo interesante de todo esto es que el músico de Pennsylvania no renuncia ni a uno ni otro: se declara tan improvisador como músico de jazz.

Todo lo vertido hasta el momento en esta página está contenido en *Somewhere*, el disco con el cual Keith Jarrett celebra 30 años de haber creado su trío de jazz, con los maestros Gary Peacock en contrabajo y Jack DeJohnette en batería.

En el *track* cuatro de ese álbum supremo están los elementos de la improvisación jazzística digamos ortodoxa y al mismo tiempo podemos disfrutar ahí los prodigios de repentismo, transfiguración, el arte de la metamorfosis que ha creado Keith Jarrett.

También amarida las vertientes que ha decantado en las recientes cuatro décadas de manera fascinante: las improvisaciones de larga duración a piano solo, cuya

piedra filosofal es el disco legendario *The Köln Concert*, y su también ya larga serie de grabaciones con su trío de jazz, la mayor parte de ellos con la práctica tradicional denominada *standard* y que consiste en construir improvisaciones jazzísticas a partir de temas conocidos o muy populares.

El referido *track* cuatro del álbum *Somewhere* conjuga dos composiciones, con el propósito de lograr este efecto de mezcla entre la improvisación pianística de larga duración a piano solo y la realización de *standards*.

Las dos obras que toma Jarrett como punto de partida son: la que da título al disco entero: *Somewhere*, episodio de *West Side Story*, de Leonard Bernstein (1918-1990), que se transfigurará en la segunda pieza clave: *Everywhere*, composición del propio Keith Jarrett.

Un acorde transparente, a la manera de las tríadas que conforman el efecto *tintinnabuli*, que inventó Arvo Pärt, inicia el *track* cuarto, que durará 19 minutos y se convertirá en otro de los parámetros para dimensionar el genio y trascendencia de uno de los músicos definitivos de la historia de la música nueva: Keith Jarrett.

Ese primer acorde se tiende sobre un *flos campi* para iniciar su lenta, inexorable transfiguración: las escobillas acarician los platillos y al suspiro que nace de los bordes metálicos frotados ahora con las baquetas de madera se une el ronco gemir del contrabajo. Es el momento en que el acorde cobra forma distinguible.

In crescendo, piano-batería-contrabajo nos llevan a un estado de euforia contenida, a una exaltación sin límite contorneada por este acorde convertido en melodía que se torna ahora en versos, cantilaciones, un ostinato enardecedor, un mantra, una repetición hipnotizante.

La exaltación tiene forma de notas subrayadas de la misma manera que Ana Pavlova inclina el tronco para que de su pierna izquierda levantada nazca el vuelo de una grulla y de su mano izquierda a lo alto escape un mirlo que repite la célula motivica de Lenny Bernstein: *somewhere, somewhere, somewhere...*

El contrabajo levanta entonces vuelo zenital: sus minutos solistas son una dulce eternidad que se alarga aun más en las teclas del meridiano del piano, enfrascado ahora en un juego de abalorios de ascenso y recoveco, de vaivén marino, de ortho y declinación de un arcoíris.

Si observamos con detenimiento, el acorde ya no es melodía: le salieron alas en la espalda y nos sobrevuela, su mirada en la nuestra y nos mece, pone gotitas de agua en nuestra frente y el agua danza, danza, danza.

De manera que lo que era conocido hasta el momento como el arte de la improvisación pianística, el señor que activa el teclado lo ha llevado a los confines de la magia, hacia el territorio de lo sagrado, al espacio donde ocurren todos los prodigios, como esta transfiguración que ocurre frente a nuestros ojos, junto a nuestros oídos y sus arpeggios, requiebros y armonías se juntan para armonizarse con el latido de nuestro corazón, que está sereno.

La vista, el oído. El corazón. Los elementos naturales de la poética en Keith Jarrett tienen fundamentos sólidos, influencias nutricias, como el estilo pianístico de Paul Blay y la poesía de Robert Bly: “cuando escuchamos, el oído participa, y junta a las parejas; y el ojo ya ha hecho el amor con todo lo que ve; el ojo sabe del placer, se deleita en un cuerpo femenino; el ojo escucha las palabras que hablan de todo eso. Cuando el escuchar toma lugar, las áreas de carácter cambian, pero cuando ves escuchas, y

cambian las áreas internas. Cuando el oído recibe delicadeza, se convierte en un ojo. Pero si el sonido no aproxima el oído hacia el corazón, entonces nada acontece, todo es vano”.

La poesía de Robert Bly inspiró a Keith Jarrett de manera directa en la creación del disco *Invocations/The Moth and the Flame*, álbum doble, el primero de los cuales donde acciona el órgano monumental del convento benedictino de Ottobeuren, en Alemania: una suite prácticamente sinfónica por sus alcances sonoros estructurada en siete movimientos, cuyos títulos son también explícitos: *mirages, realities, power, resolve, shock, scatter, recognition, celebration...*

Es la noche del 29 de noviembre de 1992: Ciudad de México, Sala Nezahualcóyotl: Keith Jarrett hace historia: está sentado frente al piano solo, solito y su alma: cantan las teclas y gutura el pianista en dúos estremecidos.

Los gemidos, guturaciones, cuasi alaridos canturreos de Keith Jarrett, mientras inventa el mundo en piano, se distinguen de los gemidos, guturaciones, cuasi alaridos canturreos que hace Glenn Gould mientras presenta al mundo a Bach, en cuanto hay un estallido estacional, una manera de hendir los picos de las suelas de las botas de escalar montañas, para aspirar más alto, más fuerte, más hermosos.

Ambos, Keith Jarrett y Glenn Gould, cuando gimen sobre el piano dulcemente nos están indicando que las llamas de la hoguera de la pasión los engullen, devoran, regurgitan y lanzan al espacio sideral.

Así la noche del 29 de noviembre de 1992 en la Sala Nezahualcóyotl de la UNAM, Keith Jarrett asciende, desciende, vuela, retorna al banquillo del piano y cae, suave copo de nieve, mientras hace sonar una tierna, delicada melodía apenas insinuada entre los pliegues de una célula motívica semejante a los olanes de la falda de una doncella que juega en la orilla del mar a que las olas se convierten en olanes.

Suena, calurosa, una música orgánicamente conectada con la tierra que pisa este artífice, por encima de la caja acústica de la Sala Nezahualcóyotl, cimbrada hasta sus cimientos, electrificada con estos aires caldos, calientes, cálidos, Caribe, ecos de una escultura en movimiento continuo, imperturbable, mientras se dibuja el largo aliento de una sarabanda, un blues auriga tirada por arcángeles.

Y el pianista detiene el silencio en lo más alto, en lo más hondo, en lo más bello. Y regala, luego de 40 minutos de improvisación químicamente pura, dos, tres instantes más de música gloriosa y termina su concierto en la Sala Nezahualcóyotl de la misma manera como terminó hace pocos meses su Concierto en París, Salle Pleyel: con un blues, con el mismo viejo blues del alma.

Estamos ahora, la noche del 22 de noviembre de ese mismo 1992, la noche del Día de Santa Cecilia, patrona de los músicos, en el Palacio de Bellas Artes:

Desliza una, dos, enésima tersa sucesión de notas primeras, piedra de toque, un racimo-cimiento-simiente-gineceo magnífico. Génesis. Está en la parte media del teclado, anima la herencia del romanticismo, irradia una chispa impresionista.

Construye lenta, grave, majestuosa flama, que crece inexorable hacia la hoguera.

Es Keith Jarrett.

Tiene dos orquestas sinfónicas, una en cada mano.

La izquierda vuelca huracanes, trombas, tornados, que contrasta, mano derecha, con leves matices imaginistas.

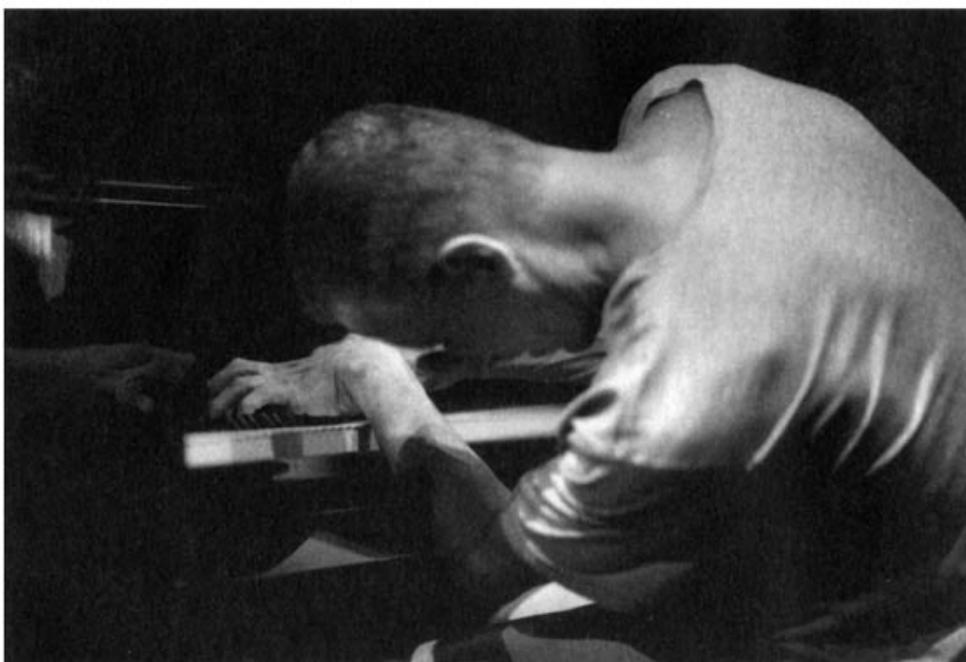
Ya está el alma en vilo, suspendida, levitando, meditando. Gira. Hoguera. Gime.

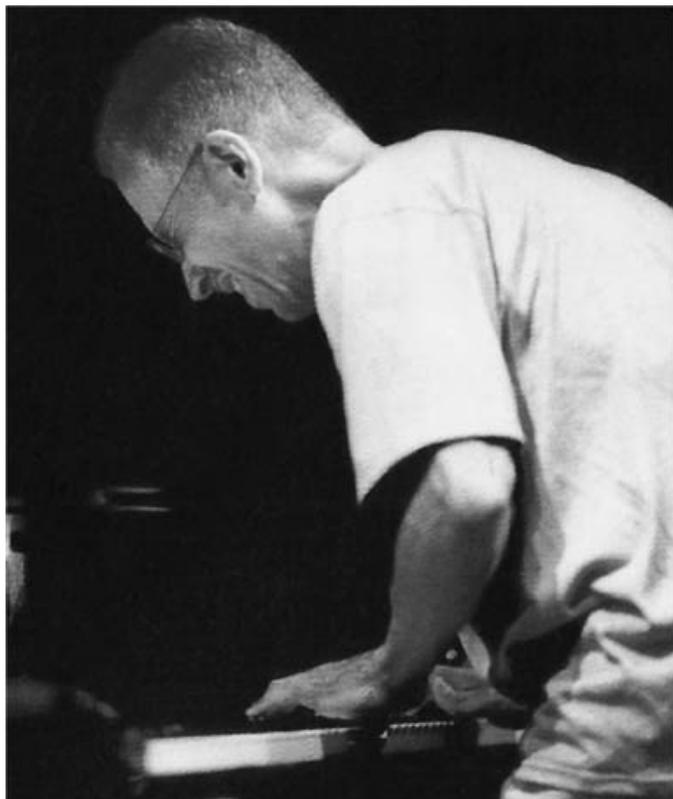
© Roberto Masotti



Keith Jarrett, Perugia, Umbria, 2001

© Roberto Masotti





KEITH JARRETT
THE KÖLN CONCERT



ECM

Gemir de ciervo enamorado. Retoza el corazón en un arrebatado de elefantes los dígitos derechos a lo largo del teclado, estampida, una respiración de clepsidras en el aire suspendidas, los dígitos izquierdos.

Se eleva del banquillo, zenital, alza el cuerpo, se arquea sobre el teclado, se ayunta, se arrima, se arrebujá y estalla el primero de los innúmeros orgasmos de esta noche en que sucede el primero de los dos catedralicios conciertos en México de uno de los hacedores de la invención pianística pura, el alquímico recuperador del oro sumergido en el río, desde una mera, simple y llana estructura de corcheas.

Ahora está el pianista sobre la parte grave del teclado, bajo vientre, y el viento suena y se arquea y suben los dedos del pianista hacia el plexo solar del piano, del pubis hacia los senos, del alfa hacia el omega, del edén al paraíso.

Ahora está el pianista en la parte más delicada del teclado, en la caricia más profunda, en la más profunda piel. Un latido en un río de latidos.

Cae una nota, una gota de agua, una gota de noche. Gotea. Nochea, infinitesimalmente llueven, pacen, pacentan, una música placenta, una grandiosa música de noche. Nocturna llama.

Ahora está el pianista en la parte aguda del teclado, y entonces se derrama entero, se unta, se despliega una cascada erizada de diamantes. Lo sublime suena fragante, flota, flota. Flota. Fluye lo sublime por las venas. Brazos péndulos.

Han transcurrido 72 minutos desde que el pianista se sentó a meditar, a construir una catedral. Se ha transfigurado.

¿Cuál es el secreto de Keith Jarrett? ¿Cuál su pase mágico, su *passe-partout*, su abra-cadabra?

El hipnótico rasgueo de su mano izquierda, que contiene las bases de las armonías que giran en lo subterráneo del disco *The Köln Concert*. Mientras, su mano derecha articula pulsaciones regulares que persiguen como sombras a las variaciones métricas que inventa el demiurgo.

Construye así, o más bien libera, oleadas de lirismo incandescente, pausas reflexivas, exploratorias e inclusive largos silencios. El efecto es devastador: una intensa dramaturgia, una glosa de las tragedias de Shakespeare pero sin derramar una sola gota de sangre; una conversión de los nueve círculos de Dante a igual número de círculos pero celestiales, una versión en sonidos de *El Jardín de las Delicias*, de El Bosco, pero ahora el lienzo poblado de seres dulces, delicados y sonrientes.

Se turnan en sus manos cánticos: gospel, soul, blues. Resbalan de las yemas de sus dedos arcángeles. Entre el intersticio que hay desde la palma de la mano hasta la punta del dedo medio, se desliza la nave marina que describe Ulises frente a la isla de las sirenas, sólo que aquí nadie lleva sellados los oídos con cera: ese canto no es mortífero. Vivifica.

El demiurgo expone con claridad y sencillez las ideas más extravagantes, los enunciados más intrincados, los versos más elaborados. Ahora su secreto es mayor, a voces: una sensibilidad exquisita, una vocación innata de acercarse, contrario a todo tropismo, al centro mismo de la hoguera. La pasión, esa hoguera con sonido atronador y mágico, por lo tanto dulce y delicado.

Así, dulce y delicado, el tema de Lenny Bernstein, *Somewhere*, nos devuelve al mandala del *track* cuatro del disco celebratorio de Keith Jarrett. Al eterno retorno: al mismísimo espíritu de la música.

¿Qué es el espíritu de la música? La sonrisa de quien amas, el rocío matutino en los pétalos de una flor, el vuelo de un colibrí, la magia, el misterio, el conocimiento más profundo de nuestro más profundo ser. Eso suena en el disco *Somewhere* de Keith Jarrett.

¡Ah, cuán bello es el espíritu de la música! **U**

La página viva

Historia de un beso como un vuelo

José de la Colina

Después de la presentación formal, “Hola, qué tal, yo soy Diana”, dijo ella, “Cómo estás, yo soy Eduardo”, dijo él, sintieron al unísono, irreprimibles, unos deseos imponentes de besarse, de unir sus bocas, lo hicieron sin pensarlo dos veces, sin inhibiciones ni límites de ninguna especie, sintiendo el placer, la delicia, la felicidad de que esto que les estaba sucediendo no lo habían esperado, ni siquiera buscado, y así estaban, labios sobre labios, apretados, juntos, en un beso que seguía prolongándose, y que tuvo que haber producido como una especie de vacío, de raro fenómeno físico a su alrededor, algo así como el efecto de una ventosa, pero en este caso al revés, hacia afuera de sus delicadas concavidades, que les hizo flotar en ese cuarto, casi sin que ellos se dieran cuenta, o si llegaron a percibirlo poco les importó, impregnados como estaban de sus bocas, “Es como besar uvas”, pensó él, “Es como soñar que me besan”, pensó ella, hasta que con toda propiedad se puede decir que desembocaron por el balcón, sin desprenderse, absorbidos, sus cuerpos gravitando como si fueran satélites de esos labios autónomos, independientes, y dieran un paseíto sobre los flamboyanes del parque, alborotando a las palomas anidadas en los frisos de la alcaldía y a los transeúntes que miraban el espectáculo, algunos con admiración no exenta de cierta envidia, otros reprobando ese beso volador que afectaba a las buenas costumbres, cuando en un momento que la pareja planeaba bajito, y que la intensidad del beso los tornó discrecionalmente algo más lentos, tal vez un mínimo desprendimiento de alguna comisura, o porque se desaceleró el impulso original y provocó el despegue de la saliva, el desasimiento, la reacción química normal en dos líquidos que se dividen, Diana y Eduardo se precipitaron a tierra, los labios finalmente separados, incólumes como antes de



Felipe, por Quino

conocerse, sus bocas sonrientes devueltas a la integralidad de sus cuerpos, se pusieron en pie y se dieron la mano para despedirse, cordiales, “Me alegro de haberte conocido”, dijo ella, “Para mí fue un placer”, dijo naturalmente él, aunque comprendiendo ambos que un beso como ése no volvería a ocurrir en todas sus vidas.

Jorge Timossi, “El beso”,
en *Cuentecillos y otras alteraciones*.
Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1995.

El periodista argentino-cubano Jorge Timossi (Buenos Aires, 1936-La Habana, 2011), que fue famosa y amigablemente caricaturizado por el dibujante Quino en la historieta *Mafalda* (en la cual pasó a ser uno de los personajes de primer plano: Felipe, el niño dientón y penseroso, quien, como un Hamlet o un Segismundo menores, se pregunta: “¿Justo a mí tenía que tocarme ser como yo?”), fue uno de los fundadores de Prensa Latina, director de la Agencia Literaria Latinoamericana y del Instituto Cubano del Libro, y autor de varios libros de reportajes y ensayos políticos de tono castrista. También escribió poesía (*Poemas*

de un corresponsal, de 1981, y *Palmeras*, de 1982), pero sobre todo fue uno de los mejores —aunque por desgracia uno de los menos fecundos y menos leídos y reconocidos— cultivadores del cuento breve y brevísimo en los primeros años noventa, es decir, en un tiempo en que ese modo de ficción no había llegado al auge y al reconocimiento de los que ahora goza. En ninguna de las por mí conocidas antologías de narrativa corta que hoy proliferan con fino o con mediocre criterio selectivo se puede hallar una sola de las 33 piezas del libro en que Timossi ejerció el género con brillantez y con la maestría de escribir cada una de todas ellas en un solo trazo de escritura, es decir, como una sola larga frase pero sin más punto que el indicador del final del texto.

Narrado en 360 palabras, “El beso” es una proeza y una obra maestra del minicuento o, si se quiere, del “minicuento algo largo”. Ejerciendo una escritura continua y fluida, cumplidora de la que acaso sea la principal de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino: la de la levedad, Timossi pone en acción, es decir en narración, la analogía beso = vuelo y, con poesía y con humor, la traduce en una flotante y tragicómica aventura del deseo o quizá del amor que lo puede todo, ¿menos perdurar? **u**

Río subterráneo

Espejos mundanos

Claudia Guillén

Guillermo Fadanelli cuenta con una larga trayectoria literaria sustentada en sus libros de ficción y de no ficción. Si bien este escritor (México, 1963) ha sido un versátil narrador a la hora de mostrar con pulcritud, ironía e inteligencia la fisonomía de esta ciudad, también es cierto que su vena ensayística se transforma en una suerte de segunda piel de su discurso narrativo. Se trata, pues, de un narrador y de un pensador que toma su circunstancia para conversar con otros autores y, así, integrar la retórica del presente y del pasado en una simbiosis casi perfecta. Su capacidad para escribir ensayos se gesta desde una clara honestidad y un vasto conocimiento, y se demuestra en el hecho de que puede desmenuzar, de manera aparentemente sencilla, los temas que le incumben. Como lo hace en esta última entrega, *El idealista y el perro*, editado por el sello Almadía.

La solvencia del trabajo ensayístico de Guillermo Fadanelli se sostiene en su necesidad, casi compulsiva, por inscribirse en el pensamiento occidental del presente a través de la conversación que entabla con autores del pasado. En *El idealista y el perro*, refrenda esta condición pues construye el diálogo con pensadores de todas las épocas, unidos por la necesidad de escudriñar en los recovecos de la naturaleza humana.

La primera persona fluye y, quizá, cuando se trata de narrar hechos muy personales, el autor integra giros lingüísticos cargados de metáforas que suavizan el discurso “confesional”. Este volumen se compone de 16 apartados que develan las diatribas que el autor tiene consigo mismo en el día a día. Conforme el libro avanza no sólo encontraremos al escritor sino, también, al niño, al joven y al hombre, quien enuncia sus experiencias desde el presente. Así, en “Un

comienzo”, Fadanelli echa mano de la memoria de la infancia en donde destacan la figura del padre, los juegos y el sentimiento de pertenencia. O, bien, en “Pedantería” recurre a preguntas retóricas para iniciar el diálogo con autores como Roth, Schopenhauer, Weininger, Sartre, entre muchos otros, para apoyar el discurso sobre el porqué de esta actitud de aparente suficiencia. “Antipatía” invoca a la desgracia como una suerte de conjura para no padecerla.

La reflexión en torno al espacio para la memoria como parte fundamental de nuestro presente se desarrolla en “El olvido”, pues ésta se despliega como una forma que utiliza el hombre para sepultar algunas emociones o, por el contrario, se vale de ella para que las emociones que no se olvidan pierdan su fuerza al trasladarlas al presente. Fadanelli continúa con “Mujeres” y perfila al género femenino como esos seres dotados de distintos matices que, en su conjunto, logran dar la identidad a muchas de las tribulaciones masculinas. “Deportes” es una reflexión acerca del juego, y cómo éste puede perder su vocación para convertirse en un combate.

“Los jóvenes” han sido motivo de una de sus reflexiones constantes, como lo muestra en el apartado con ese título, y en el que hace referencia a ellos desde el punto de vista de un adulto: se les festeja, sí, aunque se les padece. Pareciera que esta cavilación lleva al autor a establecer un vínculo con ellos a través de las lecturas aderezadas por tres consejos que no dejan a un lado la ironía, tan característica en su obra.

Varios temas más se insertan en este libro semejante a una lotería de la esencia humana; es el caso de “La soltería”, que se presenta como ese estatus que mantiene al hombre “libre”.

En los siguientes dos apartados: “La brevedad” y “Borges y la amistad”, Fadanelli lleva a cabo una disertación sobre cómo la brevedad es una de las cualidades del ser humano, en tanto acto de inteligencia y de cortesía hacia los demás. Cuando se refiere al autor argentino, Fadanelli desentraña la relación con los amigos y con otras lenguas. En “Perros” se vale de la figura del canino para discurrir sobre innumerables acontecimientos que pueden sucederle a un “idealista” o “romántico”, como el propio autor se autonombra en determinadas circunstancias. “Ruido”, si bien hace alusión al sonido fonético, también se refiere al ruido que puede provocar el que otros llamen a tu puerta sin ser invitados y así romper el silencio de la soledad.

En este libro no faltan alusiones a obras y autores que han marcado el pensamiento de Fadanelli. Quizá por ello es indispensable el apartado de “Libros perdidos”, en donde el autor realiza un recuento de los 14 libros que ha perdido a lo largo de su vida.

El libro cierra con “Paseo” y “Apostilla sobre el placer”; en ambos textos Fadanelli habla de su experiencia sobre “tomar la dirección equivocada”. Y advierte cómo los pensadores han elegido como eje de sus pensamientos la idea de la sociedad contemporánea que en su caos deja a un lado las estructuras humanas. En el último apartado nos dice: “El placer como una vía para el olvido de uno mismo”, al tiempo que se confiesa un gran admirador de Diógenes, ya que sus conductas lo volvían a la naturaleza animal y genuina del hombre. Tan genuino como *El idealista y el perro* que construye espejos mundanos. **U**

Styron: a la vuelta del camino

Edgar Esquivel

Hubo un momento en la vida del escritor estadounidense William Styron (1925-2006) en que todo careció de sentido y razón. Fue durante una breve estancia en París, hacia 1985, cuando supo, en el instante de toparse con la fachada de un hotel que simbolizaba su pasado, que algo en su interior había cambiado, que había arribado su existencia al comienzo de un final. Su realidad se colapsó. En el ensayo testimonial *Esa visible oscuridad. Memoria de la locura*, él detalla los pasajes escabrosos del proceso que lo condujo a una depresión severa y reflexiona sobre distintos aspectos de este desorden emocional: sus causas, consecuencias, la condición de estigma, de cómo su inexplicable naturaleza impide una cabal comprensión hacia los que la padecen, alimentando así una angustia sin alivio inmediato que incluso llega a extenderse a través de complicados, erráticos e incluso negligentes tratamientos médicos. Nunca es fácil de encontrar el antidepresivo adecuado.

Styron no se suicidó, falleció de neumonía años después, pero ese acto de auto-destrucción se le brindó como una alternativa para erradicar el acoso de aquella oscura indefensión física y mental que lo tenía postrado. Más que un ensayo desprovisto de conmisericordia, el libro se torna un crudo retrato sobre los despojos de una última certeza (*tuve conciencia plena de que la lucha contra el desorden de mi mente podía tener un desenlace fatal*) tal y como narra que le ocurrió a amigos cercanos (Abbie Hoffman, Gary Romain) y otros casos vulnerables (los artistas) donde resulta significativo el fatal y extraño accidente de Camus. Encontrarse en trance —el claudicar a la existencia— y sentirse en caída libre dentro de un abismo implican en algún momento hurgar en el pasado y encontrar los

motivos, esa pérdida original o el factor decisivo que orilla al suicidio (Styron infiere que tal vez lo suyo fue no haber superado la muerte de su madre cuando tenía trece años, lo que lo emplazó hacia el desgobierno y la confusión). La poca lucidez que le quedaba sólo alcanzó para saberse quebrado de ánimo y enfermo del alma, sin lograr descifrar el incentivo de su abatimiento, pues no todo podía ser causa de los muchos años de estar al amparo reconfortante del alcohol ni de haber dejado la bebida cuando el whisky le traicionó. ¿Qué más sumar a ello? Imposible saberlo, de ahí que resulte justa la protesta en contra del propio término “depresión” (que arrumbó el de melancolía), pues no queda a la altura del infierno de ansiedad y pánico que en realidad es, matizando, *una auténtica tempestad rugiente en el cerebro (brainstorm)*. Alteración erosivante, siempre idiosincrásica y vacilante a la respuesta única. El abandono de los afectados es absoluta, pues la evasión es colectiva, de los otros y el propio sujeto en estado depresivo, quien incapacitado para transmitir su “dolor” abraza la inactividad y el olvido de sí mismo, es decir, la soledad más abyecta que retarda las reacciones al mundo exterior y somete el placer.

Para Styron la cuenta regresiva no fue la reescritura de su testamento ni la carta de despedida que en blanco quedó, sino un artilugio de oficio: un escritor que lleva una libreta (secreta) donde anota los dictados del corazón y sus tinieblas y registra el sorbrante que dejan el temor y la inanidad, palabras signadas como conjuro de estima y locura y de valor, referentes de una vida entera abocada a la ficción y la sensualidad. El instante mismo en que el autor decidiera la desaparición de esas hojas comprobaría el fin del camino y lo que está más allá



de la desesperación. Pero sólo en ese limbo tiene lugar una última revelación, una cargada de recuerdos y memoria, *algún pos-trer destello de cordura* o un lejano canto de vida (*Rapsodia para Contralto* de Brahms) que nos redime al precipitarnos sin escalas hacia uno de dos caminos: no hay un periodo de transición que anteceda la muerte, dijo hace mucho Ambrose Bierce. *Misteriosa en su llegada, misteriosa en su ida, la aflicción sigue su curso, y uno encuentra la paz*. La depresión es compañera de armas que, al hundirnos, nos reinventa. Esa oscuridad que se hizo visible para Styron representa una denuncia contra el lóbrego silencio, inducido por el embargo de emociones (*para mí los verdaderos médicos fueron la reclusión y el tiempo*). Y puede que también la imaginación y sensibilidad que nunca dejaron de ser parte de su mente atribulada contribuyeron al destierro de la zozobra y el desasosiego.

A su regreso de los límites de la razón, Styron tenía muy claro que *la depresión es un desorden psíquico tan misteriosamente penoso y esquivo en la forma de presentarse al conocimiento del yo —del intelecto mediador— que llega a bordear lo indescriptible*. Quizá pudo también alcanzar algo de paz antes de su deceso, ya que tenía bien aprendida una vieja lección que otro escritor, Cormac McCarthy, ha precisado como pocos: “aquéllos a quienes no cura la vida, les curará la muerte. El mundo es totalmente implacable en la selección entre el sueño y la realidad”. **U**

Esterilidad creativa

Leda Rendón

Una gran parte de la literatura actual en nuestro país es vacía y estereotipada. Obedece a un impulso externo de los creadores que buscan la gloria y la fortuna y se olvidan de que eso nunca ha sido garantía de calidad. Además, algunos “consagrados” se hacen de un círculo amistoso en el poder que les ayuda a permanecer y olvidan incluso el porqué de su arte. Cuántos creadores llenos de soberbia vemos desfilar por las televisiones y los recintos universitarios. Muy pocos son los que se alejan de los reflectores, las fiestas y las redes sociales. La autopromoción es la marca del momento: ofrecen sus libros en Facebook y Twitter como merolicos en el metro. Muchos intelectuales mexicanos abrazan los temas de moda y tienen prisa. Lo importante es escribir mucho, salir en los medios, ganar premios, estar en todos los eventos político-literarios (ferias y presentaciones de libros) y vender libros. Venderlos, no importa si alguien los lee o no; venderlos para que sean cosas muertas en un estante, “objetos entre los objetos”, diría Borges. Lo cierto es que la necesidad los guía.

En nuestro país casi nadie lee, por eso pocos escriben bien. La lectura no importa, lo mismo que el mundo interior de las personas. “El libro no es útil”, dicen. Nunca lo fue ni lo será, les digo. Hay incluso autores famosos y muy premiados que dejaron de leer hace tiempo ya. Muchos falsos intelectuales se han apoderado de espacios antes manejados por verdaderos críticos del sistema; auténticos artífices literarios, conductores profesionales e imanes de talento. Hay que decir también que ser escritor es para casi todos su segunda profesión; la primera es ser profesor o funcionario.

Entonces hay que cuidar el reducido espacio vital. Escribir en el tiempo libre. Fa-

bular entre el desayuno y la cena mientras se consigue dinero para vivir: descubrirse a la hora del café frente al compañero que quiere tu puesto y atisbar un mundo posible en la mueca del jefe. A esto obliga el sistema. Cuando se tiene trabajo, claro está. Los más radicales dirán que un autor se forma en la adversidad; su conciencia colectiva está en el sufrimiento, en la locura, acaso en la pesadilla. Estas personas olvidan que el escritor se alimenta de arte. Lo que él hace es crear mundos diversos, que se parecen a la realidad en algunos casos, pero que para nada lo son. Y los libros, oasis de la creación, a qué hora pueden ser leídos si la “necesidad” es el sino. Pronto este país que desprecia a sus creadores verá la miseria y la corrupción en cada espacio. Y como aniquiló a sus noveles talentos se hallará sin armas para vencer la soledad del mundo devastado que le espera.

A los escritores jóvenes —de entre dieciocho y cuarenta y nueve años, en ocasiones más— no se les paga lo que escriben. “Están aprendiendo”, “se están fogueando”, dicen. Argumentos, válidos dirán quizá los editores; incluso algunos creadores. Aunque en el fondo sabemos que ese hecho devalúa el trabajo del artista: sus ideas no “valen” nada. La escritura es un divertimento, un título nobiliario, no una profesión. Estos “aprendices” de mago ya envuelven con su encanto y, por instantes, engañan como en las manos del mejor artífice de la historia de la literatura. Entonces, ¿por qué no merecen consideración y respeto? Rulfo, Cortázar, Borges, Kafka, Beckett, Nabokov, Stevenson, Poe, Shakespeare, Cervantes, Sófocles, Esquilo son algunos de los maestros para las nuevas generaciones de creadores primordialmente educados por la televisión y ahora por la red. El problema, quizás, es

que no han resignificado a estos genios y el contenido audiovisual todavía los rebasa.

Al ponerle bigotes a la *Gioconda*, Marcel Duchamp estaría inaugurando la mofa sistemática a los iconos universales de la cultura y el arte. El asunto es que parece que no se puede avanzar después de ese acontecimiento. Están inmersos en una especie de *loop*: repiten la fórmula del autor de *El gran vidrio* al infinito. Así lo paródico se instala en las entrañas del creador contemporáneo: y en muchos casos se tiene la sensación de que los héroes son caricaturas. Además, el mal cine está muy presente en las transiciones y en lo estereotipado de los personajes y se convierte así en ejemplo y condena. El melodrama es el género preferido, la novela la meta y la fama la obsesión: detrás sólo está el abismo; un mundo interior vacío; el desasosiego.

El arte de la escritura radica en tratar de ver con ojos ajenos y saborear ese mundo “bizarro” que observa el otro, quien con sólo expresarlo a través de palabras ya está ficcionando. La buena literatura se aleja siempre que puede del lugar y del sentido común. Quienes pretenden encontrar algún tipo de utilidad en ella pierden su tiempo. La literatura está hecha para “sentir la pura satisfacción que transmite una obra de arte inspirada y precisa”, como aseguraba Nabokov. Desgraciadamente muchos creadores lo han olvidado y se venden al mejor postor. El problema es que una nación que pervierte a sus artistas y los vuelve sus sirvientes por hambre está condenándose. La triste ignorancia se apodera de este nuestro país devastado. Mientras, sus creadores piensan si podrán pagar la renta o la colegiatura de sus hijos y le roban tiempo al día para inventar con su escritura otro lugar: un refugio.

Matrioska de Gilda Manso

La mirada niña

Guillermo Vega Zaragoza

Los grandes ojos de Gilda Manso nos miran desde la portada de la edición original de *Matrioska*. Son grandes ojos de niña: curiosos, inquisitivos, bellos. Entonces se me ocurre que para ser escritor, y sobre todo de cuentos, hay que conservar en los ojos algo o mucho del niño que uno fue y que de alguna forma, al escribir, se sigue siendo. Pienso en la mirada de Cortázar, que también tenía ojos de niño, de niño loco y travieso. Hasta Borges tenía ojos de niño, de niño viejo, medio atolondrado y somnoliento, sobre todo cuando sonreía. Y luego me doy cuenta de que los tres (Gilda, Julio y Jorge Luis) son argentinos y son grandes cuentistas.

De Gilda Manso (Buenos Aires, 1983) muchos aún no saben lo gran cuentista que es, pero pronto se enterarán. Lleva tres libros publicados: *Primitivo ramo de orquídeas* (LibrosEnRed, 2008); *Matrioska* (Malas Palabras Buks, 2010), y que ha sido publicado en México por la editorial Educación y Cultura en 2012) y *Temporada de jabalíes* (Malas Palabras Buks, 2012). En la gran mayoría de su obra hasta ahora publicada, Gilda cultiva lo que se conoce como minificción o cuento brevísimo. Este tipo de narrativa suscita una aparente sensación de facilidad; sin embargo, es necesaria una ardua labor de pulimento, de revisión y búsqueda de la palabra justa, del vocablo perfecto, porque una palabra de más o de menos puede echar todo al traste.

Ya lo dijo Andrés Neuman (otro cuentista argentino): “el cuento no es difícil, sino peligroso”. Y en ese riesgo reside su sigiloso arte, pues un relato corto no tiene rectificación. Si en el camino se ha dado algún mal paso, ya no hay nada que hacer: la historia llegará muerta a la meta. En eso no hay matices ni mejoras progresivas. Cualquiera puede escribir un buen cuentito, pero pocos



pueden escribir más de cien buenos cuentos, algunos de ellos excelentes, como lo ha hecho Gilda Manso.

Pero empecé hablando de su mirada niña. En el prólogo de su primer libro, Gilda confiesa: “Yo escribo cuentos. Cuentos que no tienen una temática fija, más bien escribo acerca de lo que se me queda grabado en las pupilas o en los oídos o en el recuerdo. A veces estoy en algo que me hace ruido y no sé dónde ubicar, hasta que lo transformo en ficticio y lo hago cuento”. En efecto, en buena parte de sus cuentos es evidente que la inspiración de ellos se ha originado desde la mirada de lo cotidiano, pero que, una vez asumido como punto de partida para un cuento, es convertido en algo insólito, fantástico y sorprendente, que se nos queda en la cabeza dando vueltas y vueltas, a veces durante horas o días.

Pienso, por ejemplo, en cuentos como “Un mamut a secas”, de *Matrioska*, donde todo inicia con la aparición de una rata en el cuarto de los cachivaches y el descubrimiento de un agujero en la pared por donde se escapa. Cual Alicia, la protagonista entra al hoyo que la lleva por un túnel, has -

ta que se encuentra, maravillada, ante un mamut, real, vivo, el único mamut sobreviviente en el mundo. ¿De dónde salió el mamut? No sabemos, pero tampoco importa, porque a lo fantástico de la aparición le corresponde el comportamiento insólito del personaje: su primer impulso es sacar provecho del hallazgo, hacerse rica; descuelga el teléfono para hablar al noticiero de la televisión, pero en el último momento duda y decide dejar en paz al mamut.

O en “Pajarraca”, del mismo libro, donde una niña es discriminada en la escuela por tener alas; nadie quiere ser su amiga hasta que conoce a un niño anfibio, con membranas entre los dedos de los pies, y se hacen amigos. Así de simple: una metáfora perfecta de la empatía entre los que se saben diferentes, entre los que no encajamos en la manada, hasta que encontramos a otros en condiciones parecidas y nos sentimos menos solos.

Y así, en sus tres libros, cuento tras cuento, se manifiesta la tierna e inocente presencia de la mirada de quien descubre las cosas por primera vez, que se maravilla por lo aparentemente más sencillo y cotidiano, pero que a la hora de convertirlo en cuento, de transformarlo en ficción, de pasarlo por el mágico tamiz de la escritura, nos revela lo insólito, lo fantástico, lo extraordinario que se esconde en la sencillez de las cosas que vemos todos los días, porque, como lo señala en otro de sus cuentos, quien escribe de verdad, quien domina las palabras de verdad, tiene que hacerlo, una y otra vez, “sin parar, con constancia, como quien coloca ladrillos, invoca a los dioses o planea una revolución”. **U**

Gilda Manso, *Matrioska*, Malas Palabras Buks, Buenos Aires, 2010; Educación y Cultura, México, 2012, 149 pp.

De Fantomas a Los Simpson

José Gordon

La escena se abre con una imagen de la ciudad de Londres. El director de la Biblioteca Nacional descubre con sorpresa que en la sección correspondiente a libros antiguos y originales faltan 200 obras. Unos días después, lo mismo sucede en París y en Roma, en Tokio y Moscú. Los libros desaparecen. Arde la cultura del mundo. El personaje central decide intervenir: su dedo índice encapsulado en un fino guante blanco da una orden imperiosa a su asistente: “¡Comuníqueme con Julio, Octavio, Alberto y Susan! ¡Pronto!”.

El primero en ser contactado es Alberto. Habla desde Roma. Está consternado. Le han dicho que si escribe un libro más será asesinado. Fantomas, una especie de Robin Hood irónico, cuyo rostro está enmascarado en la misma tela del guante blanco, escucha atento. Pregunta: “¿Sospechas de alguien?”. El escritor italiano Alberto Moravia responde: “Creo que es una conjura fascista, pero imposible saber quién la dirige”.

Fantomas se comunica con Julio Cortázar, con Octavio Paz y con Susan Sontag. Todos están amenazados por distintos actos de violencia. El poeta mexicano plantea el tamaño de la desgracia: “Ya no se encuentra un solo ejemplar de Fuentes, Yáñez, Rulfo y Arreola [...] La gente llora en la calle”.

Este relato forma parte del número 201 de la historieta de Fantomas llamada *Inteligencia en llamas*, publicada el 18 de febrero de 1975 por Editorial Novaro. El escritor era Gonzalo Martré, los dibujos de Víctor Cruz. Cuando Julio Cortázar se enteró de que él mismo ya es personaje de historieta escribe un libro que incorpora pasajes del cómic y otras ilustraciones (ver artículo de Vicente Leñero en la *Revista de la Universidad de México*, número 54, agosto de 2008). Así, en ese mismo año, publica en el



Fantomas conversa con Octavio Paz

Excélsior de Julio Scherer una obra titulada *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Novela de manera irónica su encuentro con la historieta y propone un villano más temible que el que quiere incendiar los libros en la versión original: más que de un grupo de sicópatas se trata de un sistema injusto que comete atrocidades en América Latina como las denunciadas en el Tribunal Russell II, del que formó parte en Bruselas.

Cortázar entiende bien el potencial que tiene la historieta en la conciencia popular para comunicar ideas con humor e ironía sin dejar de lado la mirada de la imaginación: el novelista, miembro del Tribunal Russell se novela a sí mismo durante un viaje que lo llevará de Bruselas a París: “Ya tendría tiempo en el tren para reflexionar sobre lo sucedido en esa dura semana de trabajo; por el momento sólo le había interesado cerrar los ojos del pensamiento y dedicarse a no hacer nada, cosa que según él merecía de sobra”. En la estación se encuentran con una sorpresa: en el kiosco sólo se ven publicaciones mexicanas. Se queja con la vendedora. Ella responde:

“—Qué le va a hacer —dijo resignadamente la señora—, hay días en que pasa cualquier cosa”. De esta manera, Cortázar se encuentra con el número 201 de la historieta mexicana de Fantomas en la que el

mismo narrador —contra todas las probabilidades— es protagonista. Así, entrelaza su relato con el del cómic y reflexiona sobre la naturaleza de ese género: “Las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovela o Charlie Brown o Mafalda se te van ganando”.

La idea de que los formatos populares pueden ser vehículos expresivos de literatura, de ciencia y reflexión hoy en día es más aceptada. En una serie televisiva de dibujos animados como *Los Simpson*, igual se alude a Edgar Allan Poe o a Hitchcock, aparecen el físico Stephen Hawking o el biólogo Stephen Jay Gould. Podemos encontrarnos con una niña (Lisa) que pretende inventar una máquina de movimiento continuo imposible porque viola la primera ley de la termodinámica, una de las leyes fundamentales de la naturaleza. Homero Simpson llama al orden a su hija: “¡En esta casa obedecemos las leyes de la termodinámica!”. En estos guiños hay una invitación a descubrir un mundo más amplio, un espejo de nuestra diversidad e inteligencia.

Por eso no me sorprende que en el libro de Elena Poniatowska *Las palabras del árbol*, Octavio Paz le diga a la escritora: “¿Ves *Los Simpson*? ¿No? De lo que te pierdes. Velos. Nos resumen. Son una maravilla”. **U**



Desde 2003:

240,000 espectadores

4,500 horas de clases

1,500 alumnos

300 maestros de **20** países

80 estrenos mundiales

50 obras comisionadas

RESULTADO:

400 Conciertos

Intercambio Académico-Artístico Musical
del 30 de octubre al 10 de noviembre

CURSOS DE PERFECCIONAMIENTO MUSICAL CON **GRANDES MAESTROS**

Director Artístico:

Jorge Risi (Uruguay)

Maderas:

Pierre-Yves Artaud (Francia)

Hansjörg Schellenberger (Alemania)

Phillipe Cuper (Francia)

Klaus Thunemann (Alemania)

Metales:

Johannes Hinterholzer (Austria)

Francisco "Pacho" Flores (Venezuela)

Craig Morris (EU)

Christian Lindberg (Suecia)

Ximo Vcedo (España)

Roger Bobo (EU)

MÁS DE 25 CONCIERTOS

Mario Lavista 70 años

Orquesta Mexicana creada por Carlos Chávez

100 años de Benjamin Britten

Ígor Stravinsky y "La consagración de la primavera"

Francis Poulenc, medio siglo después

RECINTOS

Andador Turístico Macedonio Alcalá,
Centro Académico y Cultural San Pablo, Centro de las Artes de San Agustín Etlá,
Ex Convento de Santo Domingo de Guzmán, MACO, Matria, Museo del Ferrocarril,
Plaza de la Danza, Teatro Macedonio Alcalá, Templo de la Soledad.

www.instrumenta.mx

Síguenos en facebook: /InstrumentaOaxaca y twitter: @instrumenta_oax

