

Juan Villoro
Günter Grass

Hernán Lavín Cerda
Eduardo Galeano

Jorge Volpi
Eloy Urroz

Rosaura Ruiz
Bases biológicas de la moral

Vicente Quirarte
Melville en Mazatlán

Fabienne Bradu
Jeanne Voilier

Adolfo Castañón
Álvaro Ruiz Abreu
José Revueltas

Sara Sefchovich
Fernando del Paso

**Ascensión Hernández
de León-Portilla**
Diez siglos del español

Ignacio Trejo Fuentes
El cuarteto de Alejandría

Liliana Pedroza
Jesús Gardea

Reportaje gráfico
Brian Nissen

Nissen



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
Juan Ramón de la Fuente
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute
Vicente Quirarte

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 135 | MAYO 2015

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: Grupo Infagon

Portada: Brian Nissen, *Checkout*

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
	CONVERSACIÓN CON GÜNTER GRASS Juan Villoro	5
	EDUARDO GALEANO. SU LUZ EN LA MEMORIA Hernán Lavín Cerda	13
	ELOY URROZ. EL MARIDO DE LA BAILARINA Jorge Volpi	17
	LAS BASES BIOLÓGICAS DE LA MORAL Rosaura Ruiz	25
	MELVILLE EN MAZATLÁN Vicente Quirarte	35
	DIEZ SIGLOS DEL ESPAÑOL. LA PALABRA EN EL TIEMPO Ascensión Hernández de León-Portilla	43
	JEANNE VOILIER. CUANDO EL SOL REPOSA EN EL ABISMO Fabienne Bradu	48
	BRIAN NISSEN. LA INSENSATEZ DE UN ARMARIO Guadalupe Alonso	54
	REPORTAJE GRÁFICO Brian Nissen	57
	JOSÉ REVUELTAS. ESCRITURA BAJO PRESIÓN Álvaro Ruiz Abreu	65
	TRES VECES REVUELTAS Adolfo Castañón	68
	FERNANDO DEL PASO. UNA LECTURA DESLUMBRANTE Sara Sefchovich	72
	EL CUARTETO DE ALEJANDRÍA. LA CRUELDAD DEL AMOR MODERNO Ignacio Trejo Fuentes	76
	JESÚS GARDEA. LA PALABRA Y SUS MUNDOS Liliana Pedroza	83
	RESEÑAS Y NOTAS	87
	IMCINE: INFORMACIÓN CON SENTIDO José Woldenberg	88
	LOS AUTORES QUE HERNÁN LARA LLEVA PUESTOS Ana Clavel	90
	PEDRO ÁNGEL PALOU. EL ÁRBITRO QUE NO QUISO PITARLE UN PENALTI A PANCHOVILLA Ramón Gerónimo Olvera	93
	UNA DE CAL POR TANTAS DE ARENA Rosa Beltrán	95
	ALEJANDRO SAWA, ILUMINADO José Ramón Enríquez	97
	MÉXICO Y E. U.: LOS QUEMADOS DEL PUENTE Ignacio Solares	98
	CERVANTEANDO Christopher Domínguez Michael	99
	OBJETO-FETICHE, TALISMÁN Sergio González Rodríguez	101
	APUNTES DE UN FORASTERO. (EN TORNO A LA POESÍA DE JORGE ORTEGA) David Huerta	103
	GREGORIO SAMSA CUMPLE CIEN AÑOS Mauricio Molina	105
	BILLIE HOLIDAY, ESE MISTERIO Pablo Espinosa	107
	GERARDO DENIZ ¿ANTIPOETA? José de la Colina	109
	CORMAC MCCARTHY. ESCOGER EL MAL Edgar Esquivel	110
	JESÚS VICENTE GARCÍA. NUEVAS HISTORIAS DEL ANIMAL URBANO Guillermo Vega Zaragoza	111
	¿DE HOMO SAPIENS A HOMO DEUS? José Gordon	112

¿cómoves?

Revista de divulgación de la ciencia • UNAM

Búscala cada mes en puestos de revistas y locales cerrados

La ciencia mueve



DGDC • UNAM



Suscríbete: 12 números \$300 • Informes: 56 22 72 97
www.comoves.unam.mx

artes escénicas • artes visuales • cine • publicaciones y literatura

Cultura UNAM

¡ÚNETE A NUESTRAS REDES SOCIALES!

- /CulturaUNAM
- @culturaUNAM
- vine.co/CulturaUNAM
- [instagram.com/culturaunam](https://www.instagram.com/culturaunam)
- es.foursquare.com/culturaunam

www.cultura.unam.mx

VOICES of Mexico

Issue 98 Autumn-Winter 2014-2015

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
5623 0281

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

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

Alejandra Zemeño, *Cherchez la femme.*



CUANDO DESPERTÓ,



CULTURA UNAM TENÍA NUEVO PORTAL

www.cultura.unam.mx



¿Cómo encontrar en la literatura de lengua alemana de la

segunda mitad del siglo xx una figura tan compleja, polémica y desafiante como la de Günter Grass? El novelista, quien falleció el pasado 13 de abril, supo maravillar y, al mismo tiempo, incomodar creativamente a sus lectores con el poder de una fabulación que revisó sin contemplaciones los laberintos y traiciones de la sociedad alemana y europea. Para conmemorar el peso específico del Premio Nobel de Literatura 1999 recuperamos una entrevista que concedió al escritor mexicano Juan Villoro.

La llegada de la primavera también se llevó a un nombre mayor de la literatura hispanoamericana. El ensayista y narrador uruguayo Eduardo Galeano partió de este mundo a la edad de 74 años. Considerado el más agudo cronista de la pasión futbolística y una de las figuras icónicas de la izquierda literaria del continente, Galeano es recordado por el poeta Hernán Lavín Cerda.

Este número de la *Revista de la Universidad de México* incluye también una selección de materiales en torno a un puñado de grandes clásicos de las letras universales. El padre de la novela moderna, Miguel de Cervantes, es revisitado por el crítico Christopher Domínguez Michael, a través del tamiz filológico de Martín de Riquer. Herman Melville, uno de los fundadores de la literatura estadounidense, es el protagonista de la nueva pieza teatral del también poeta Vicente Quirarte, quien imagina las incidencias de una probable estancia del autor de *Moby Dick* en el puerto sinaloense de Mazatlán. Los cien años de *La metamorfosis*, la pequeña joya genial de Franz Kafka, dan pie a Mauricio Molina para trazar un ejercicio de relectura de la epopeya terrorífica de Gregor Samsa.

La reflexión en torno a otros hitos de la creación moderna y contemporánea tiene su sitio en estas páginas. Así ocurre con el *Cuarteto de Alejandría* del británico Lawrence Durrell, la *Triología de la frontera* del estadounidense Cormac McCarthy y la trayectoria vital y literaria de la editora y escritora francesa Jeanne Voilier —quien firmó sus obras con el seudónimo Jean Voilier—, que se revelan como temas de gran atractivo en la pluma de Ignacio Trejo Fuentes, Edgar Esquivel y Fabienne Bradu, respectivamente.

De igual modo, un cuarteto de autores mexicanos imprescindibles para comprender el devenir de la escritura literaria nacional —José Revueltas, Fernando del Paso, Gerardo Deniz y Jesús Gardea— son objeto del análisis y la recordación de nuestros colaboradores Álvaro Ruiz Abreu, Adolfo Castañón, Sara Sefchovich, José de la Colina y Liliana Pedroza.

El reportaje gráfico de esta edición presenta las aportaciones de Brian Nissen, con el comentario de Guadalupe Alonso.

10 años de televisión cultural universitaria



teveunam

HEMOS HECHO QUE LA TELEVISIÓN SE VUELVA UN ARTE

Consulta nuestra página: www.tvunam.unam.mx



ofunam

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM
Jan Latham-Koenig, *director artístico*

Conciertos sábados y domingos en la Sala Nezahualcóyotl

SEGUNDA TEMPORADA 2015

MAYO 16/17

PROGRAMA 4

A cien años del genocidio armenio

Iván López Reynoso, *director asistente*
Dora Serviarian Kuhn, *piano*

KHACHATURIAN
• *Concierto para piano*

TCHAIKOVSKY
• *Suite de La Bella Durmiente*
• *Capricho italiano*

Ensayo abierto • Entrada libre
Sábado 16, 10:00 horas

MAYO 23/24

PROGRAMA 5

José Arturo González, *director huésped*
Manuel Hernández, *fagot*
Gerardo Díaz, *cornó*
Rafael Cárdenas, *órgano*

KHACHATURIAN
• *Adagio de Espartaco*

LARS-ERIK LARSSON
• *Concertino para fagot*

SAINT-SAËNS
• *Pieza de concierto para cornó*
• *Sinfonía no. 3 con órgano*

MAYO 30/31

PROGRAMA 6

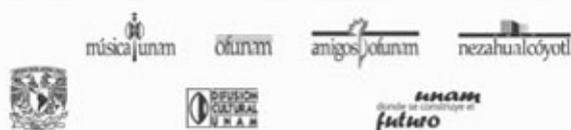
Bojan Sudjić, *director huésped*
Jorge Federico Osorio, *piano*

BRAHMS
• *Concierto para piano no. 1*

BEETHOVEN
• *Sinfonía no. 2*

Boletos \$240, \$160 y \$100 con los descuentos habituales
Programación sujeta a cambios

Informes en días y horas hábiles: 5622 7113
www.musica.unam.mx



Conversación con Günter Grass

Juan Villoro

“Para conocer a un escritor de talento, lo mejor es que lo entreviste otro escritor de talento”, decía Norman Mailer. Tal es el caso de Emmanuel Carballo con sus entrevistas a los escritores del Ateneo, la que le hizo Vargas Llosa a Cortázar, Fernando del Paso a Arreola, o Elena Poniatowska a tantos otros que sería exhaustivo mencionarlos. Es lo que sucede con Juan Villoro en la presente entrevista con Günter Grass, publicada inicialmente en su libro Los once de la tribu, de 1995.

¿Cómo eres cuando no te inventas?

Diario de un caracol

En las hortalizas de Prusia, entre nabos y ruibarbos, suelen aparecer bombas de la Segunda Guerra Mundial; algunas aún conservan su carga detonante y aplazan su daño para el momento en que un desprevenido las toque con su azada. En 1959 Alemania se sacudió con una de esas explosiones a destiempo, producida no por un misil de la antigua guerra, sino por un novelista de 32 años. En plena era del trabajo y el confort, mientras los alemanes perfeccionaban el motor de inyección y la aspirina, el pequeño Oscar Matzerath tocó un tambor de hojalata.

La prosa alemana —llena de neologismos “vitricidas”— resurgía con extraño vigor, pero no todos quisieron mirarse en el espejo de lo grotesco que Grass les ponía enfrente. Contra la decisión de los críticos, el se-

nado de Bremen impidió que *El tambor de hojalata* obtuviera el premio literario de la ciudad; como es de suponerse, el escándalo sirvió para atizar el fuego: en 1959 se vendieron 500 mil ejemplares del libro, y el 16 de octubre de 1961 Artur Lundkvist escribió en el *Stockholms Tidningen*: “Al fin la literatura de la posguerra alemana tiene a su joven león”.

Un poco antes de la publicación de *El tambor de hojalata*, en el ensayo “El milagro vacío”, George Steiner había vinculado la suerte del idioma alemán a la del nazismo: con Hitler moría la lengua que le sirvió de instrumento; al leer la trilogía de Danzig (*El tambor de hojalata*, *El gato y el ratón*, 1961, y *Años de perro*, 1963), Steiner modificó su opinión: el lenguaje vejado por la propaganda encontraba su antídoto y su parodia en Günter Grass.

El tambor de hojalata invierte de manera impar las reglas del *Bildungsroman*, o novela de aprendizaje; el

protagonista decide suspender su crecimiento y contemplar el mundo al nivel de las rodillas de los adultos. Con un punto de vista inalterable y limitado, Grass construye una épica al revés: una historia de deformaciones adquiere el monstruoso testigo que le corresponde.

A pesar de todas sus escenas de oprobio (la mujer que devora pescados hasta encontrar una muerte nauseabunda, la muchacha violada por los soldados soviéticos, el tendero que se traga un broche con una insignia acusatoria), *El tambor de hojalata* es una novela llena de humor y compasión por quienes encuentran imaginativas maneras de sustraerse al caos (el cocinero que sabe transformar sus sentimientos en sopas, el gigante tatuado que tiene un cuento para cada dibujo en su piel, el juguetero que construye los tambores).

Günter Grass nació en la ciudad libre de Danzig en 1927, bajo el signo de Libra (“somos grandes mentirosos”, comentó en una reunión donde predominaba la Balanza). A los 16 años recibió un uniforme del ejército del Reich y a los 17 fue herido en el frente de batalla (el día del cumpleaños de Hitler, según le gusta precisar). Al término de la guerra trabajó en una mina de potasa (los recuerdos de la excavación mineral se mezclarían con las dolorosas visitas al dentista en su novela *Anestesia local*, de 1969).

Su primera incursión literaria no causó mucho ruido; los poemas de *Las ventajas de las gallinas de viento* (1956)

celebran las cosas pequeñas: la estufa de gas, las sillas plegadizas, la música al aire libre, las gallinas “innumerales y en aumento”, la pelota elevada que un portero espera atrapar en un estadio nocturno.

Como dramaturgo tampoco ha tenido especial resonancia; sin embargo, el estreno en 1966 de su quinta, y hasta ahora última obra, desató una encarnizada polémica. Aunque el teatro alemán de la época tenía una elevada temperatura política, casi siempre se concentraba en temas que ya gozaban de consenso crítico (el antisemitismo en la Andorra de Max Frisch, el espionaje nuclear en *Los físicos* de Friedrich Dürrenmatt o los crímenes de los torturadores de Auschwitz en *La indagación* de Peter Weiss). Grass tocó una herida más reciente (el levantamiento obrero de 1953 y la ambigua postura de un dramaturgo muy parecido a Brecht) y recibió dardos envenenados con dogmas de izquierda y de derecha.

A partir de los años setenta el exiliado de Danzig buscó formas más directas de acción política; apoyó la campaña de Willy Brandt y escribió un libro donde la ficción, el diario íntimo y el testimonio político se mezclan con una disertación sobre la *Melancolía* de Dure-ro: *Diario de un caracol* (1972).

En 1977, en el prefacio a su antología *German Poetry. 1910-1975*, Michael Hamburger señaló que en los años sesenta la saturación política de la cultura alemana había



Günter Grass

limitado “incluso a poetas tan imaginativos y con un sentido tan idiosincrásico del idioma como Günter Grass”.

Dos años más tarde, Grass respondió a sus críticos más exigentes con la novela breve *Encuentro en Telgte*, que trata de una reunión de escritores durante la guerra de treinta años. El libro puede ser visto como un espejo distante del Grupo 47 (los poetas fundan una nueva lengua en la hora cero de la posguerra), un cuadro de Bruegel en movimiento o un homenaje al organista y compositor Schütz, quien “a pesar de la firmeza con la que creía en su Dios y la lealtad que había demostrado a su príncipe... se sometía únicamente a su propio código”.

Como Schütz, Grass no cree en otras ideas que las propias y acepta con gusto la definición de radical: “Hay que recordar que el término viene de *radix*, raíz” (y al decir esto sus manos se contraen como si extrajeran un tubérculo). Para desvelo de las ortodoxias, ha hecho de la búsqueda de raíces una postura ética, y rara vez coincide con las ideologías en curso: *El tambor de hojalata* estuvo prohibido en la República Democrática Alemana hasta mediados de la década de los ochenta y la prensa conservadora de Occidente recibió *Diario de un caracol* como la obra de un socialista emboscado. Los libros de ensayos *Aprender la resistencia* y *Alemania, una unificación insensata*, se apartan de las ideas aceptadas que encandilan a la galería; más que el proselitismo, Grass busca la provocación inteligente, el redoble que despierde las conciencias adormiladas. No hay duda de que la “razón de partido” lo tiene sin cuidado: en 1992, cuando el Partido Socialdemócrata se negó a defender el derecho de asilo político, no vaciló en renunciar a una militancia iniciada con la *Ostpolitik* de Willy Brandt.

Tom Wolfe es una especie de contrafigura de Günter Grass; reserva toda su rebeldía para los signos de puntuación y en política es tan conservador como en ropa —traje blanco con chaleco y polainas en los zapatos—; sin embargo, en su crónica *The Intelligent Coed's Guide to America*, Wolfe celebra la mordacidad de Grass para pulverizar el radicalismo chic y el anhelo de persecución de ciertos intelectuales norteamericanos. El hombre que ha servido de amanuense de un caracol suele ser mejor entendido por los artistas que disienten de sus ideas que por los políticos y los sociólogos que creen comulgar con ellas.

Grass se ha amparado en diversos animales para renovar sus puntos de vista narrativos: el rodaballo al centro del fogón o la rata que sobrevive a la hecatombe nuclear. En su novela (o relato, como él prefiere llamarlo) *Malos presagios* el protagonista habla con la asordinada elocuencia que sólo puede tener alguien que se tragó un sapo. En antiguas fábulas alemanas el sapo es un símbolo de sabiduría; sin embargo, con el tiempo se transformó en un bicho de mal agüero. ¿Qué produjo esta metamorfosis en la imaginación alemana? En los dic-

cionarios modernos, *Unkenrufe* quiere decir por igual “gritos de sapos” y “malos presagios”. ¿Dejó el sapo de ser una redonda forma del saber? Todo lo contrario: su croar asusta porque el conocimiento se ha vuelto peligroso.

Michel Tournier ha escrito que toda nación literaria requiere de sus zonas de exilio, “de una provincia mágica, de una región remota y nimbada de misterio donde pueda proyectar sus sueños y mandar a sus chicos malos. La función que la India desempeñó para Inglaterra, el Lejano Oeste para los Estados Unidos, el Sahara para Francia”. A propósito de Grass, Tournier añade que es el custodio de la provincia secreta de Alemania, Prusia oriental, “engullida por la historia para aureolarse con la leyenda”. Sin embargo, a últimas fechas los sapos prusianos no traen buenas noticias; los bosques negros que durante siglos albergaron la imaginación alemana están a punto de caer, la lluvia ácida es el saldo corrosivo del milagro alemán; las pacíficas cimas de Goethe y las sendas de la madera de Heidegger son una región envenenada.

En 1991 Grass publicó una serie de poemas y dibujos sobre el fin de los bosques europeos. El libro *Madera muerta* es algo más que una protesta ecológica; la amenaza no sólo se cierne sobre el emblemático abeto de los villancicos navideños sino sobre una provincia de la mente. Grass ha decidido hundir los pies en el barro húmedo de las leyendas alemanas; fuma la pipa canónica de los viejos guardabosques y descrea de la tecnología (“todavía no aprendo a manejar un coche”, sonrío bajo su bigote de morsa).

Su línea favorita del himno polaco es: “Polonia no está perdida”. Esta simultánea confesión de orgullo y debilidad lo acompaña desde los tiempos de *El tambor de hojalata*. En medio del deterioro, se sienta en una piedra y escucha las voces que llegan entre las espesas enramadas. El bosque alemán no está perdido.

Su primera formación fue la de escultor y grabador. ¿En qué momento supo que su vocación estaba más cerca de la literatura?

Siempre quise ser artista pero la idea de ser “escritor” me resultaba demasiado abstracta. En la escuela escribía poemas y prosas breves pero nunca pensé que con ello haría “carrera”. El primer trabajo que tuve fue de escultor; después de la guerra conseguí empleo en una cantera donde se hacían lápidas. ¡De entonces viene mi larga relación con los cementerios! [En *El tambor* Oscar trabaja puliendo lápidas y en *Malos presagios* Alexander y Alexandra fundan el Cementerio de la Reconciliación entre alemanes y polacos]. Este trabajo ayudó a que me aceptaran en escuelas de artes plásticas, primero en Düsseldorf y luego en Berlín. En todo este tiempo no dejé de escribir; todavía estudiaba en Berlín cuando publiqué *Las ventajas de las gallinas de viento*. El equilibrio se rompió cuando empecé a escribir textos larguísimo. Las

novelas se convirtieron en lo más relevante, al menos para los demás. En el fondo yo sigo sin hacer distinciones entre mis oficios de dibujante, escultor, poeta o novelista.

Antes de El tambor escribió poesía y teatro, ¿qué influencia tuvieron estos géneros en su primera novela?

Un capítulo de *El tambor* está escrito como pieza teatral y la prosa le debe mucho al ritmo de la poesía. Estas relaciones son continuas; por ejemplo, en 1955 escribí la obra de teatro *Inundación*, donde unas ratas son los únicos personajes realistas. Muchos años después, en 1984, retomé el tema en la novela *La ratosa*, pero a su vez la obra de teatro se basaba en el poema "Inundación", de mi primer libro; lo cual revela que en mi caso la poesía, el teatro y la novela son inseparables.

La escultura también parece tener que ver con sus escritos; me refiero al afán de ver la historia desde muchos puntos de vista, como si se tratara de un cuerpo con relieve.

Sí, mi forma de construir tramas se parece mucho a la escultura. Me gusta ver la novela desde muchos ángulos, como una escultura en proceso. Además, el trabajo de escultor depende mucho de lo fragmentario y

algunas de mis novelas, a pesar de su enorme extensión (pienso sobre todo en *Años de perro*), están construidas a partir de fragmentos, de pasajes con finales abiertos. La escultura tiene ventajas adicionales; cuando termino un libro me da mucho gusto tener otra cosa que hacer; después de cada novela caigo en un agujero en el que no se me ocurre nada y salgo de él gracias a la escultura. Me parece peligroso que un escritor empiece demasiado pronto su siguiente manuscrito, que continúe su trabajo por un imperativo profesional (la necesidad de otro libro) y no por una auténtica necesidad. De este modo han surgido muchos libros hermosamente escritos que por desgracia dicen muy poco. A mí me salva la posibilidad de hacer grabados o esculturas. Sólo vuelvo a escribir cuando no me queda más remedio.

Hace aproximadamente un año leyó en público todo El tambor de hojalata, ¿cómo fue el reencuentro con el libro?

No lo había vuelto a leer entero. A veces leía capítulos sueltos, pero ahora volví a enfrentarme al conjunto. Creo que el libro ha mantenido su frescura. Sin embargo, para mí lo más importante fue recordarme como joven escritor. Más que el libro, veía el proceso y las condiciones en que lo escribí, en un sótano parisino de los años cincuenta. Todo esto volvió a mí con enorme fuerza.

Le gustaría corregir algunos pasajes...

En la relectura me quedó claro que es un libro que sólo pude haber escrito a los veintitantos años. ¡Por suerte no traté de repetirme! Obviamente en algunos pasajes encontré los típicos descuidos del principiante (a veces me costaba demasiado trabajo mantener la distancia con mis personajes), pero estoy en contra de reescribir los libros. Uno debe ser fiel a lo que ha hecho y cambiar hacia adelante. No creo en limpiar los libros treinta años después. Casi siempre acaban perdiendo.

¿Desde el principio supo que el tema de Danzig sería una trilogía?

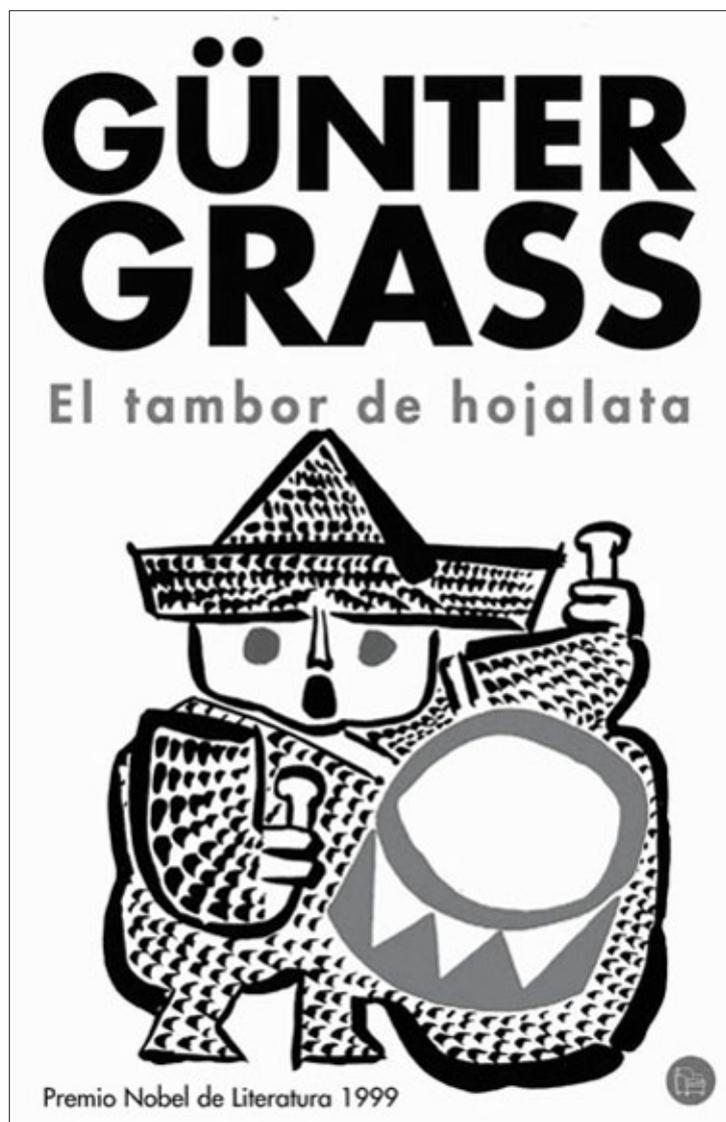
La verdad es que traté de liberarme de todos mis recuerdos en *El tambor*, pero en la última versión de la novela me di cuenta de que me quedaba mucho material. *El gato y el ratón* surgieron de una historia previa, que no me había salido bien y que retomé después de *El tambor*.

Usted ha dicho que de la trilogía de Danzig prefiere Años de perro.

Sí, pero ¿quién le cree al autor!?

En sus obras posteriores parece coincidir más con la crítica.

Sí, de mis novelas de aliento épico *El rodaballo* me parece la más lograda, y de las obras breves, más juguetonas, prefiero *Encuentro en Telgte*.

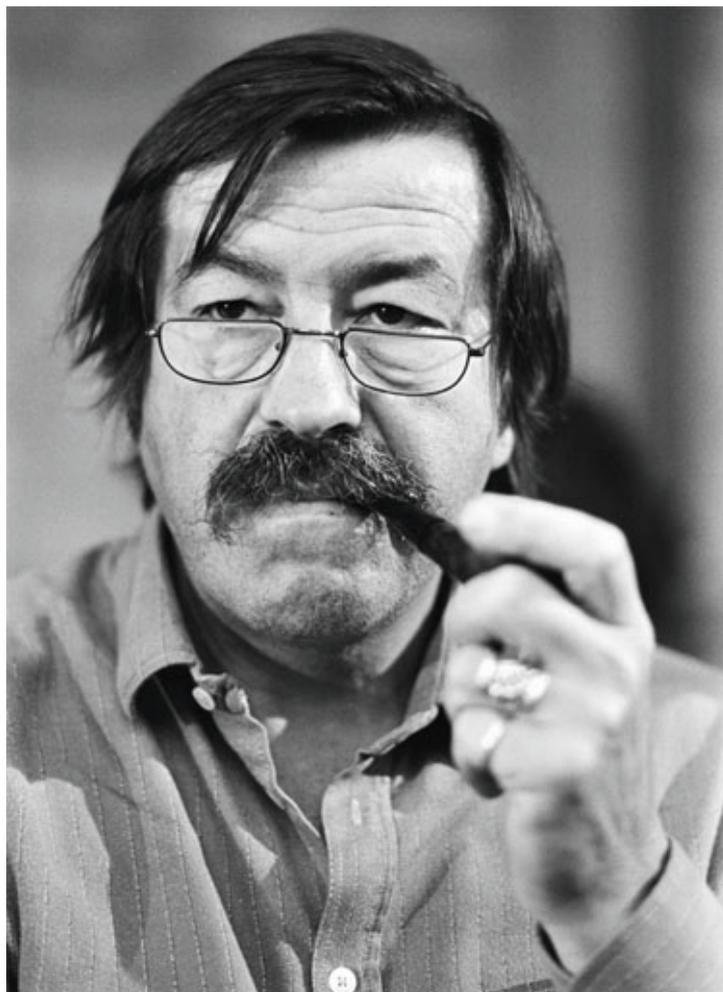


Salman Rushdie ha escrito que usted es producto de un doble exilio: perdió su ciudad natal y las certezas adquiridas durante la educación nacional socialista. De algún modo su obra se funda en una doble migración, en el espacio y en el tiempo: se llevó a Danzig a cuestas y volvió a su pasado para entender lo que no le dijeron sus maestros.

Rushdie y yo tuvimos un diálogo en la televisión; entonces hablamos de los paralelos que hay entre la relación que él tiene con Bombay y la que yo tengo con Danzig. Aunque él es unos veinte años menor, ha pasado por una pérdida semejante. Ambos coincidimos en que el abandono de algo muy querido es un espléndido estímulo para la literatura. De nada se puede escribir con tanta pasión como de lo que se ha perdido para siempre; la literatura surge para compensar una carencia.

Después de la trilogía de Danzig, ¿le costó trabajo ubicar sus historias en Alemania?

Mi obra de teatro *Los plebeyos ensayan la rebelión* y la novela *Anestesia local* se desprenden del clima que había en la Alemania de los años sesenta. Después de pasar cuatro años en París (la época en la que escribí *El tambor*) regresé a Alemania y me sorprendió que el levantamiento obrero de 1953, en Berlín Oriental, se hubiera convertido en un mito. Aquel suceso era objeto de una doble falsificación; las autoridades comunistas hablaban de un intento de “contrarrevolución” y los políticos occidentales de una “rebelión popular”. Ninguna de las dos cosas era cierta. Los obreros que fueron reprimidos en junio de 1953 no contaron con el apoyo de los estudiantes, los intelectuales, la pequeña burguesía ni la Iglesia; no fue un levantamiento popular en sentido amplio sino una revuelta de obreros que casi nadie apoyó. Yo había visto la revuelta, era algo que conocía de primera mano. Fue un levantamiento espontáneo, sin liderazgo definido, donde los obreros actuaron en total aislamiento. Los intelectuales leían poemas y sólo después se interesaron en lo ocurrido. En especial recordé el papel que Brecht jugó en esos días, un papel ambiguo, ciertamente astuto. Brecht no se comprometió con los obreros para no empañar sus relaciones con el poder. Al pensar en esto me dije: “¡Ahí hay un drama alemán!”. Mi obra trata de un dramaturgo que está haciendo una adaptación de *Coriolanus*, de Shakespeare, mientras los obreros toman las calles; los planos del teatro y de la realidad se mezclan en el “ensayo general” de los “plebeyos”. Pero tampoco se trata de una pieza en clave; aunque usé a Brecht como factor detonante, no me refiero a él en forma explícita. En esencia, *Los plebeyos ensayan la rebelión* trata de las paradojas que entraña la relación del intelectual con el poder. Pensé que después de la unificación la obra volvería a la cartelera, pero no fue así. Sigue siendo una obra tabú, quizá porque se ocupa de dos falsificaciones, la de los comunistas —que negaron el



movimiento como contrarrevolucionario— y la de Occidente —que lo convirtió en un absurdo día de fiesta. En mis viajes por Alemania Oriental solía leer fragmentos de la obra, y a los jóvenes les gustaba mucho porque trata de un trozo de historia que les fue secuestrado.

¿Por qué dejó de escribir teatro?

En Europa, el teatro está dominado por una tendencia preciosista. Hay tal virtuosismo escénico que el texto se ha vuelto un mero pretexto, no es sino un instrumento para que el director realice su proyecto. Yo creo que el director debe atenerse al texto, y en consecuencia no encuentro un socio para trabajar. Impera una tendencia “posmoderna”, ajena al contenido dramático, que pone el acento en el *show*, todo está permitido, siempre y cuando lleve a un montaje espectacular, lo cual me parece francamente aburrido.

¿Cómo fueron recibidas sus primeras novelas que no trataban de Danzig?

La crítica fue muy reacia a aceptar que yo tocara otros temas. ¡Las mismas personas que me hicieron polvo cuando publiqué la trilogía dijeron que yo sólo era bueno escribiendo de Danzig! *Anestesia local* es mi respuesta literaria al movimiento estudiantil. Un poco después, en *Diario de un caracol*, busqué una nueva forma lite-

raria para reflejar el proceso político que vivía Alemania. Fue un nuevo tipo de escritura para mí, y curiosamente este paso adelante me llevó hacia atrás: en *Diario de un caracol* se coló la historia de la sinagoga de Danzig. También en *El rodaballo* vuelvo a Danzig, pero al Danzig de la posguerra, es decir a Gdansk. Ahí me refiero a la *gdanskificación* de la historia. Escribí sobre el movimiento obrero de 1960, que sería el germen de Solidarność. Los autores polacos tenían prohibido escribir del tema, así es que decidí hacerlo yo.

En alguna ocasión dijo que lo que más le atraía de Melville era su "fascinación por los objetos", ¿podría hablar más de esto?

Moby Dick revela algo esencial en la literatura: la pasión precisa de un hombre. No es un tratado sobre las ballenas pero dice mucho del mundo marino. Melville está obsesionado por una red de objetos. ¡Hay todo un capítulo sobre el color blanco! Esta sabiduría da a la novela una carga excepcional. Por otra parte, el duelo de Ahab con la ballena es un símbolo de toda lucha, de toda dualidad. Aunque se trata de un autor norteamericano, encuentro un vínculo estrecho con las tradiciones europeas, en especial la de la novela picaresca, sólo que en este caso el pícaro es un pez, una ballena que sirve como medida del mundo.

Su pesimismo parece haberse acentuado en los últimos años.

Los hombres de mi generación creímos que en 1945 habíamos tocado fondo. A los 17 años conocí la muerte y supe que era un sobreviviente por casualidad. Mi situación era mucho más difícil de la que puede tener un joven de ahora, vivíamos entre escombros, sin comida, pero al mismo tiempo había una sensación renovadora: podíamos empezar de nuevo. La divisa era "no es posible caer más abajo". Con el tiempo esta esperanza se fue disolviendo. El 68 fue el último año en que pareció posible cambiar las cosas. Ahora la catástrofe se ha vuelto tan compleja que desafía las nociones canónicas de "esperanza" y "desesperación".

Sin embargo, hace pocos años, en su epistolario con el escritor checo Pavel Kohout, sostuvo que aún era posible creer en la noción de esperanza, entendida como un mejoramiento progresivo, poco espectacular pero consistente, de las condiciones de vida en las dos Europas.

Ahora el mundo ya no puede ser medido en esos términos. En mis viajes por Asia, y en especial en los seis meses que pasé en Calcuta, he aprendido que la gente que por tercera generación vive en los arrabales está totalmente al margen de la categoría europea de "esperanza". Ellos simplemente sobreviven, no pueden darse el lujo de planear ni de esperar. Dedicán toda su energía —con resultados a veces portentosos— a in-

ventarse una forma de vida. La paradoja es que las catástrofes globales que se nos avecinan (pienso sobre todo en los problemas ecológicos) serán mejor resistidas por la gente de las ciudades perdidas del Tercer Mundo. Es la única entrenada para la catástrofe. En *Malos presagios*, de un modo algo sarcástico, la única solución positiva llega gracias a un bengalí que crea un sistema de bicicletas para las congestionadas ciudades europeas. Por cierto que aquí en el Zócalo ya vi esas bicicletas de alquiler.

Diario de un caracol es, hasta cierto punto, una lección de paciencia. Los grandes cambios no se hacen de golpe; las superaciones siempre son lentas, graduales; usted comparaba al progreso con un caracol.

¡Pero el caracol ya nos rebasó! Somos mucho más lentos. Entonces dije que el progreso era un caracol como una advertencia a la generación del 68 que quería avanzar a grandes saltos. Ahora estamos persiguiendo al caracol.

En un pasaje de Madera muerta usted pregunta: "¿Qué hacer, ver todo negro o pedirle palabras de consuelo al poeta Handke?". ¿Qué opina de Peter Handke?

Admiro mucho sus primeros libros, pero no me gusta el tono sacerdotal con el que escribe ahora. Está demasiado dispuesto a celebrarlo todo.

Usted ha tenido suerte con las traducciones, ¿hay algún autor alemán que le parezca intraducible?

No me imagino cómo puede traducirse a Von Kleist. Creó una sintaxis tan personal que resulta imposible imaginar una traducción sin pérdidas.

En Woyzeck de Büchner, cada personaje tiene su propia gramática.

Sí, es otro de los autores que uno difícilmente concibe en otro idioma; se corre el riesgo de que todos los personajes hablen igual.

¿Cómo es visto Thomas Mann en Alemania?

Con enorme respeto, pero es muy poco leído. Creo que hay dos razones para ello: el exilio (muchos jamás le perdonaron que estuviera en una mansión de California mientras había guerra) y la incapacidad alemana para entender la ironía. A mí me pasa un poco lo mismo; el aspecto cómico de mis libros siempre se entiende mejor en el extranjero. Algo semejante pasa con las obras de Jean Paul...

O Lichtenberg.

¡Por supuesto! Su estilo irónico, epigramático, influyó mucho en *Las ventajas de las gallinas de viento*. Como Mann, se trata de escritores para escritores. Fontane está en la misma lista.



¿Qué opina de las críticas que han recibido escritores de la antigua RDA, como el dramaturgo Heiner Müller o la novelista Christa Wolf, respecto a su colaboración con el Partido y con la Seguridad del Estado? ¿Se trata de una cacería de brujas o de una crítica justificada?

En los últimos tres años he visto con ojos muy críticos el proceso de unificación alemana. Preví el fracaso de esta unificación apresurada y, por desgracia, la realidad me ha dado la razón. En verdad se trató de una anexión comercial: la empresa grande se quedó con la chica. Algunos pensaron que el marco fuerte sería una panacea, pero no se puede unir a dos países a partir de una moneda, y los alemanes occidentales acabaron convertidos en amos coloniales. La situación de los intelectuales debe ser vista en este contexto. Actualmente se pretende ignorar todo lo que tenga que ver con la RDA. Ellos son los perdedores. Sin embargo, por equívoca que haya sido su política, no se pueden borrar de un plumazo 30 años de historia de un país. Antes de los ataques a Christa Wolf y a Heiner Müller ya había un clima hostil, un menosprecio generalizado hacia la literatura de la RDA. Esto se volvió mucho peor cuando se dieron a conocer las actas de la *Stasi* (Seguridad del Estado). ¡Nunca antes la *Stasi* tuvo tanto impacto en la sociedad alemana! De golpe, un sistema de espionaje bastante mediocre comprometió la vida de una tercera parte de los habitantes de Alemania Oriental. Fue como abrir una caja de Pandora. Lo que más envenenó el asunto, y lo

que a mí me parece una broma macabra, es que en Occidente los papeles de la *Stasi* fueron creídos como artículos de fe. En la RDA nadie les hubiera dado tanta importancia. Se trata de un triunfo póstumo de la represión comunista. Yo tuve la fortuna de crecer en Alemania Occidental y pude decidir mis propios errores. No hay un acta secreta que me inculpe. En todo caso me inculpa mi conducta. Cuando tus actos están a la vista puedes modificarlos, corregirlos. A veces se trata de una libertad de animal de presa, pero no deja de ser una libertad. En cambio, los escritores de mi generación que crecieron en la RDA, como Christa Wolf y Heiner Müller, pasaron de la camisa parda de los nazis a la camisa azul de los pioneros comunistas, de una ideología a otra. Se trata de un episodio particularmente trágico. La propia Christa Wolf habló de esto en su novela *Kindheitsmuster*. Por lo demás, no creo que deba ponerse en un mismo saco a todos los escritores de la RDA. Para Christa Wolf va a ser mucho más difícil lidiar con las críticas; en cambio, Heiner Müller es un hombre de teatro, un polemista natural, con cierto filón cínico. Ambos son espléndidos escritores, pero Müller está mejor equipado para enfrentarse a lo grotesco, dentro y fuera del teatro.

¿Y los papeles que incriminan a Müller como informante de la Stasi?

Él cometió un error evidente. Hace muy poco publicó una autobiografía en la que no dijo nada de sus

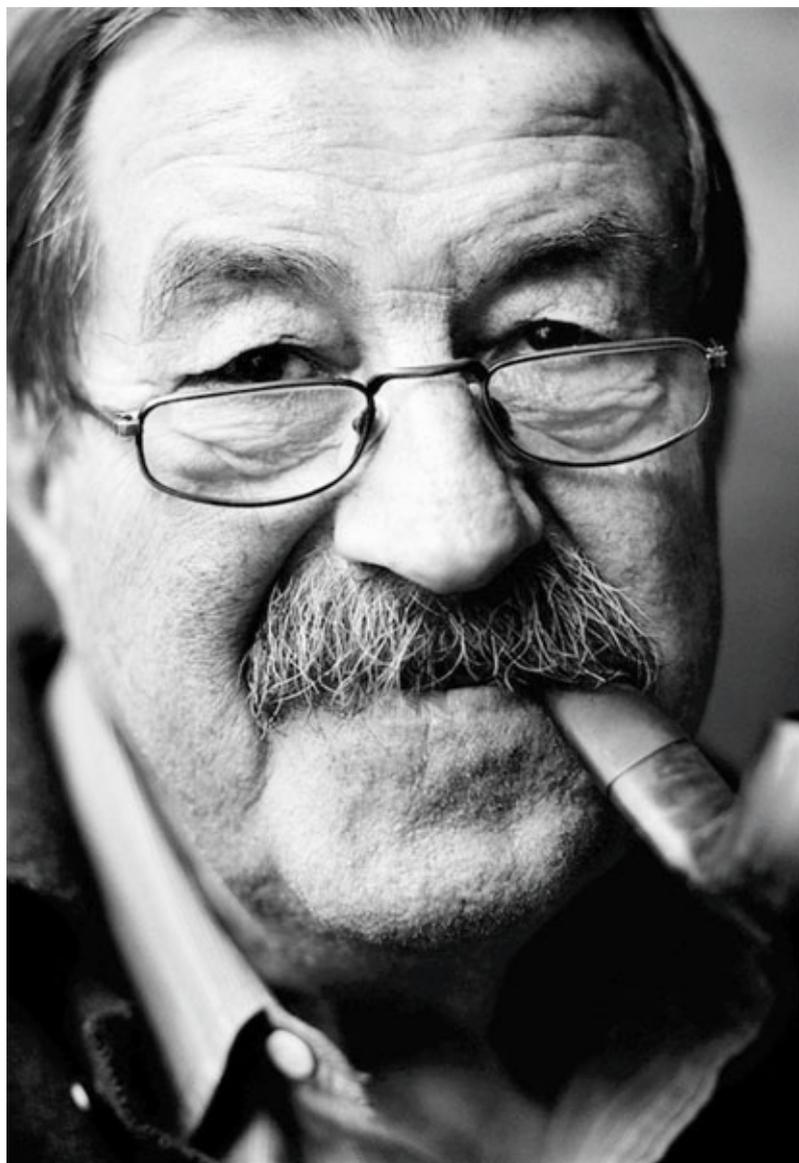
contactos con la *Stasi*. Estoy convencido de que se trató de una relación inocua, como la de tantos ciudadanos de la RDA, pero tenía la obligación de aclararlo. Fue él quien quiso escribir (o dictar, pues el libro está hecho en forma de entrevista) una biografía, y no es posible escamotear un tema tan importante. Aunque Müller no haya dañado a nadie como “informante” es lamentable que haya dejado el tema en manos de sus enemigos.

Las gallinas, el gato, el ratón, el perro, el rodaballo, la rata, el sapo, el caracol son algunos de los muchos animales que le han servido de emblema. ¿Cuál de ellos escogería como símbolo de nuestro siglo?

En *La ratesa* hablo del animal que nos sobrevivirá. No sé si la rata es el animal que mejor representa a nuestra época, pero en todo caso es el que la heredará.

Leí que en su cuarto de trabajo tiene dos grabados de Goya.

Sí, de la serie de los *Caprichos*. Son del siglo XIX, de una edición que el Museo del Prado permitió hacer con las placas originales. Ya que lo menciona, creo que mi visión del mundo tiene algo goyesco.



¿También hace esculturas en ese cuarto?

Sí, tengo todo junto, mi mesa de pintor, el púlpito donde escribo de pie, las esculturas en proceso. Necesito caminar mucho mientras escribo; recorro el estudio de un lado a otro, recitando frases en voz alta. No puedo escribir nada si no suena bien, creo mucho en el valor oral de la literatura.

¿Escribe por las mañanas?

Entro a mi estudio a las diez o a las diez y media de la mañana, después de un largo desayuno. Generalmente dibujo durante un rato y luego me pongo a escribir. Hago una pausa para el café y sigo hasta las siete de la noche.

¿Tiene computadora?

¡Soy enemigo de la computadora! Es obvio que en muchas tareas la computadora es una estupenda herramienta, pero no en la literatura. Yo confío mucho en el trabajo artesanal. En un principio tecleaba con dos dedos en la máquina de escribir, pero incluso esto me pareció demasiado maquinal, demasiado veloz. Ahora sólo escribo a mano. La literatura de computadora es una literatura de consumo, en el sentido de que la información entra y sale muy aprisa; la prosa adquiere cierta autonomía y el autor llega demasiado pronto al resultado. Hace falta la caligrafía para imponer otro ritmo. He descubierto libros en los que se nota mucho la computadora.

¿Podría dar algún ejemplo?

No quisiera ofender a nadie, pero me parece obvio que Eco usa computadora. Esto incluso puede afectar a autores extraordinarios. Admiro mucho a García Márquez pero después de leer *El general en su laberinto* pensé que era una fortuna que hubiera escrito *Cien años de soledad* sin tener computadora.

¿Qué tan importante es para usted la primera frase? En Encuentro en Telgte, por ejemplo, la frase inicial es casi el programa de la novela: “Ayer será lo que mañana ha sido”.

La primera línea es decisiva. En *El rodaballo*, por ejemplo, la primera frase alude a la mujer, a la cocina, a los cuentos de hadas, todo el núcleo del libro está ahí.

¿Podría volver a vivir en el extranjero, como en sus años de París?

De poder, sí podría; sin embargo, por los autores alemanes de la emigración sé lo difícil que es perder un idioma. A la distancia, la lengua se puede volver artificiosa. Quizá para los compositores o los pintores sea más fácil irse a otros lados. Yo no puedo prescindir del alemán hablado. Tengo que oírlo. Escribo en una lengua viva, la lengua que escucho afuera de mi casa. **U**

Eduardo Galeano

Su luz en la memoria

Hernán Lavín Cerda

Eduardo Galeano se convirtió en un icono de la literatura hispanoamericana a partir de la publicación de su ensayo Las venas abiertas de América Latina. Su fallecimiento en días recientes ha vuelto a poner en el centro de la discusión los acuciantes temas políticos y sociales del continente sobre los que el autor uruguayo, identificado con las luchas de izquierda, volcó su mirada crítica.

¡Hasta cuándo tendré que decirles que los verdaderos artistas de la palabra no mueren, únicamente re-suscitan! Lo digo así porque así lo siento desde lo más profundo del alma. ¿En quién estoy pensando cuando digo lo que digo? En Eduardo Galeano, como es obvio. Lo repiten por el radio y por la televisión. Se supone que aún estamos en la Ciudad de México, aunque a estas alturas ya casi nadie, ninguno de ustedes, ni siquiera el que habla, sabe muy bien dónde estamos. La realidad, ¿así se dice?, se nos ha vuelto cada día más vertiginosa, y Vuestro Inseguro Servidor, alias “Hernán Lavín Cerda”, escribe a la velocidad del relámpago, modestia aparte, aunque los relámpagos no escriban nunca, *jamais de la vie*, como dicen en Francia todavía: jamás de los jamases. Pero no existen las últimas palabras, puesto que los relámpagos también pueden escribir a vuela pluma. La memoria suele ser frágil y las fichas se confunden.

En mis manos tengo un ejemplar de la primera edición de una de sus obras fundamentales: *Las venas abiertas de América Latina*. Dicha obra ensayística obtuvo una mención especial y se publicó en la Colección Premio de la Casa de las Américas, en La Habana, durante el mes de noviembre de 1971. El tiraje fue de nueve mil ejemplares. Conservo aún un ejemplar que me en-

viaron desde La Habana a mi casa en Santiago de Chile. ¿A las calles de Rosal o de Asunción, no muy lejos de los cerros Santa Lucía y San Cristóbal? Seguramente publiqué algún artículo o crónica literaria en algún periódico de Chile. Ese libro fue toda una conmoción. Eran tiempos de mucha efervescencia social, cultural y política en algunos países de Latinoamérica. Algún tiempo después, si la memoria no me es esquiva, empecé a recibir la revista *Crisis*, de Buenos Aires, donde también escribía Galeano. Y fue entonces cuando empezó esa especie de lluvia de tarjetas postales donde a menudo aparecían chanchitos o cerditos o puerquitos, como ustedes quieran. Las firmaba el propio Galeano, y él mismo, junto a su firma, dibujaba con su propia pluma el rostro más o menos alegre de algún porcino. ¿Así se dice con relativa elegancia? ¡Vaya uno a saber!

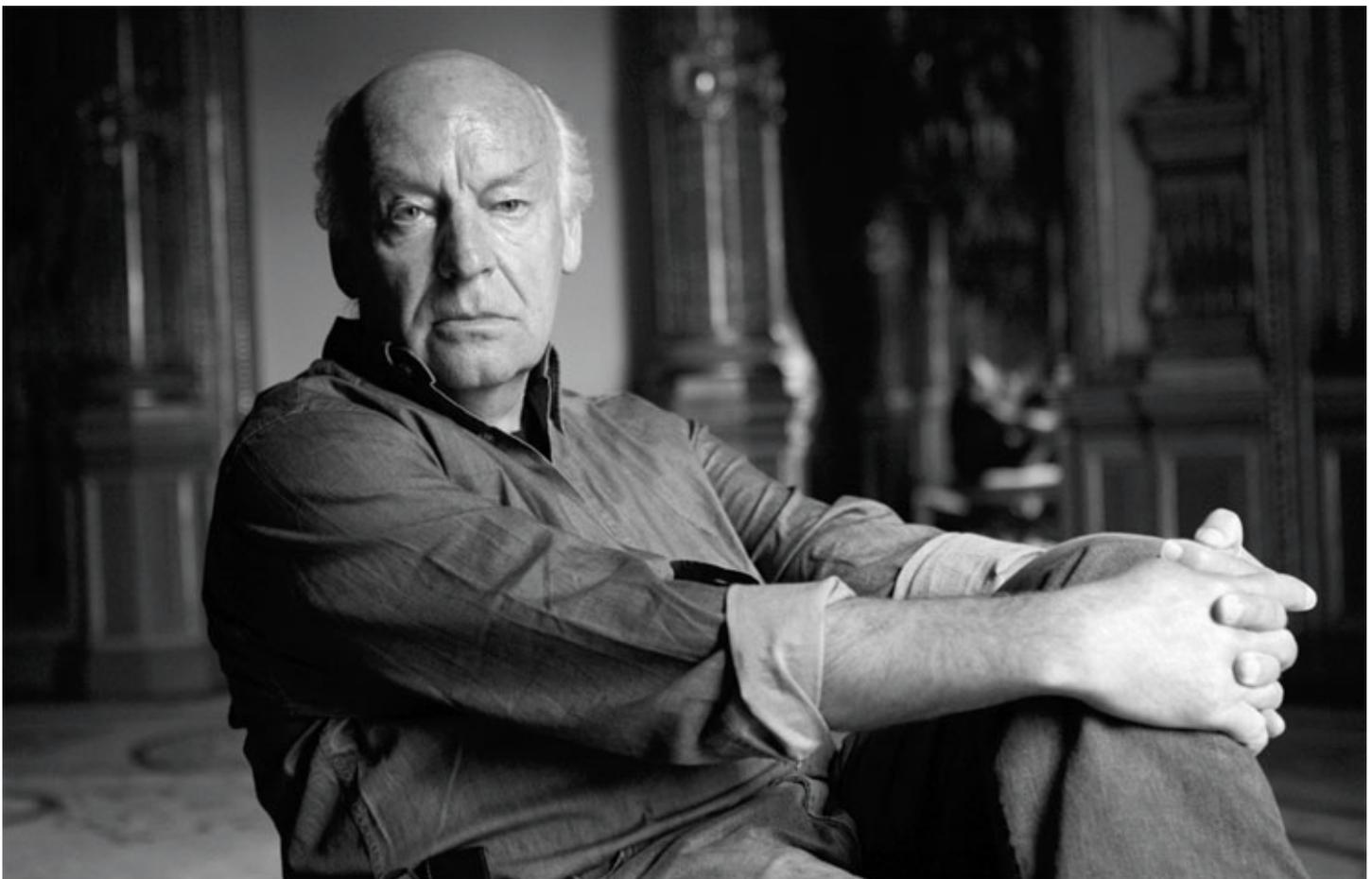
¿Ya estábamos en la Ciudad de México o aún en Santiago de Chile? Su Majestad la Memoria se ha vuelto proustianamente sinuosa. Reviso el libro de Galeano por un lado y por otro, y van apareciendo las cruces, los asteriscos, las llaves, las notas a pie de página, y no hay por dónde empezar, puesto que todo es principio y fin a lo largo del libro. Mi madre Graciela o Chelita, como le decíamos, la pianista y maestra de música, me envió

el ejemplar, junto con otros libros, desde Santiago de Chile hacia la Ciudad de México, allá por el mes de noviembre de 1973. Está subrayado por todos los rincones: no hay página que se salve. Vuelve aquella conmoción de los orígenes cuando lo releemos. Y surge la sospecha de que en lo general estamos como entonces, como no hubiésemos querido estar. Las desigualdades sociales se multiplican, así como la concentración de la riqueza en unas cuantas manos. ¿Hay futuro, entonces, o ya no hay futuro? Cuánto quisiéramos que la realidad nos desmintiera, pero por desgracia no sucede así. Aumentan las desigualdades de toda índole, mientras el poderío económico se expande ¿como la buena o mala hierba? Surgen entonces las bombas de tiempo a lo largo y a lo ancho de algunas zonas de Latinoamérica. La cronicidad, en este sentido, nos abrumba. ¿Qué hacer, entonces, qué hacer o qué no hacer?

No me resisto a la idea de transcribir de inmediato algunos de los párrafos de aquella obra de Galeano donde aparecen algunas de mis notas al margen, además de los subrayados. Se trata del comienzo de uno de los subtítulos del volumen. Eduardo Galeano lo titula de este modo: *La primera reforma agraria de América Latina. Un siglo y medio de derrotas para José Artigas*. El texto dice:

A carga de lanza o golpes e machete, habían sido los desposeídos quienes realmente pelearon, cuando despuntaba el siglo XIX, contra el poder español en los campos de

América. La independencia no los recompensó: traicionó las esperanzas de los que habían derramado su sangre. Cuando la paz llegó, con ella se reabrió una época de cotidianas desdichas. Los dueños de la tierra y los grandes mercaderes aumentaron sus fortunas, mientras se extendía la pobreza de las masas populares oprimidas. Al mismo tiempo, y al ritmo de los nuevos dueños de América Latina, los cuatro virreinos del Imperio Español saltaron en pedazos y múltiples países nacieron como esquirlas de la unidad nacional pulverizada. La idea de “nación” que el patriciado latinoamericano engendró, se parecía demasiado a la imagen de un puerto activo, habitado por la clientela mercantil y financiera del Imperio Británico, con latifundios y socavones a la retaguardia. La legión de parásitos que había recibido los partes de la guerra de independencia bailando minué en los salones de las ciudades, brindaba por la libertad de comercio en copas de cristalería británica. Se pusieron de moda las más altisonantes consignas republicanas de la burguesía europea: nuestros países se ponían al servicio de los industriales ingleses y de los pensadores franceses. ¿Pero qué “burguesía nacional” era la nuestra, formada por los terratenientes, los grandes traficantes, comerciantes y especuladores, los políticos de levita y los doctores sin arraigo? América Latina tuvo pronto sus constituciones burguesas, muy barnizadas de liberalismo, pero no tuvo, en cambio, una burguesía creadora, al estilo europeo o norteamericano, que se propusiera como misión histórica el desarrollo de un capitalismo



Eduardo Galeano



nacional pujante. Las burguesías de estas tierras habían nacido como simples instrumentos del capitalismo internacional, prósperas piezas del engranaje mundial que sangraba a las colonias y a las semicolonias. Los burgueses de mostrador, usureros y comerciantes, que acapararon el poder político, no tenían el menor interés en impulsar el ascenso de las manufacturas locales, muertas en el huevo cuando el libre cambio abrió las puertas a la avalancha de las mercancías británicas. Sus socios, los dueños de la tierra, no estaba, por su parte, interesados en resolver “la cuestión agraria”, sino a la medida de sus propias conveniencias. El latifundio se consolidó sobre el despojo, a todo lo largo del siglo XX. La reforma agraria fue, en la región, una bandera temprana.

Galeano lo resume de este modo: frustración económica, frustración social, frustración nacional.

Una historia de traiciones sucedió a la independencia y América Latina, desgarrada por sus nuevas fronteras, continuó condenada al monocultivo y a la dependencia. En 1824, Simón Bolívar dictó el Decreto de Trujillo para proteger a los indios del Perú y reordenar allí el sistema de la propiedad agraria; sus disposiciones legales no hirieron en absoluto los privilegios de la oligarquía peruana, que permanecieron intactos pese a los buenos propósitos del Libertador, y los indios continuaron tan explotados como siempre. En México, Hidalgo y Morelos habían caído derrotados tiempos antes y transcurriría un siglo

antes de que rebrotaran los frutos de su prédica por la emancipación de los humildes y la reconquista de las tierras usurpadas.

Al sur, José Artigas encarnó la revolución agraria. Este caudillo, con tanta saña calumniado y tan desfigurado por la historia oficial, encabezó a las masas populares de los territorios que hoy ocupan el Uruguay y las provincias argentinas de Santa Fe, Corrientes, Entre Ríos, Misiones y Córdoba, en el ciclo heroico de 1811 a 1820. Artigas quiso echar las bases económicas, sociales y políticas de una Patria Grande en los límites del antiguo Virreynato del Río de la Plata y fue el más importante y lúcido de los jefes federales que pelearon contra el centralismo aniquilador del puerto de Buenos Aires. Luchó contra los españoles y los portugueses y finalmente sus fuerzas fueron trituradas por el juego de pinzas de Río de Janeiro y Buenos Aires, instrumentos del Imperio Británico, y por la oligarquía que, fiel a su estilo, lo traicionó no bien se sintió, a su vez, traicionada por el programa de reivindicaciones sociales del caudillo.

Me olvidó por un instante de Eduardo Galeano, aun cuando no puedo olvidarme de sus cartas o más bien sus tarjetas breves, con un gran sentido del humor, enviadas desde Montevideo y luego Buenos Aires. ¿No fue justamente una especie de crónica-ficción, sí, una especie de texto antropológico, sobre la santería de tono afrosudamericano lo que dio origen a mi relato “La crujidera de la viuda”, incluido en el volumen de rela-

EDUARDO
GALEANO
LAS VENAS
ABIERTAS
DE AMÉRICA
LATINA



tos que se titula justamente así, y que publicó la editorial Siglo XXI de México en el año 1971? Todo se agolpa y va amalgamándose en el espacio de la memoria.

Seguían a Artigas, lanza en mano, los patriotas. En su mayoría eran paisanos pobres, gauchos montaraces, indios que recuperaban en la lucha el sentido de la dignidad, esclavos que ganaban la libertad incorporándose al ejército de la independencia. La revolución de los jinetes pastores incendiaba la pradera. La traición de Buenos Aires, que dejó en manos del poder español y las tropas portuguesas, en 1811, el territorio que hoy ocupa el Uruguay, provocó el éxodo masivo de la población hacia el norte. El pueblo en armas se hizo pueblo en marcha; hombres y mujeres, viejos y niños, lo abandonaban todo tras las huellas del caudillo, en una caravana de peregrinos sin fin. En el norte, sobre el río Uruguay, acampó Artigas con las caballadas y las carretas, y en el norte establecería, poco tiempo después, su gobierno. En 1815, Artigas controlaba vastas comarcas desde su campamento de Purificación, en Paysandú. “¿Qué les parece que vi?”, narraba un

viajero inglés (tomado de J. P. y G. P. Robertson: *La Argentina en la época de la Revolución. Cartas sobre el Paraguay*, Buenos Aires, 1920). “El Excelentísimo Señor Protector de la mitad del Nuevo Mundo estaba sentado en una cabeza de buey, junto a un fogón encendido en el suelo fangoso de su rancho, comiendo carne del asador y bebiendo ginebra en un cuerpo de vaca! Lo rodeaba una docena de oficiales andrajosos...”. De todas partes llegaban, al galope, soldados, edecanes y exploradores. Paseándose con las manos en la espalda, Artigas dictaba los decretos revolucionarios de su gobierno popular. Dos secretarios —no existía el papel carbónico— tomaban nota. Así nació la primera reforma agraria de América Latina, que se aplicaría durante un año en la “Provincia Oriental”, hoy Uruguay, y que sería hecha trizas por una nueva invasión portuguesa, cuando la oligarquía abriera las puertas de Montevideo al general Lecor y lo saludara como a un libertador y lo condujera bajo palio a un solemne *Te Deum*, honor al invasor, ante los altares de la catedral.

En fin de en fines. ¿Así se dice? Estoy un poco cansado y compruebo que la cruel Historia con mayúscula se repite desde siempre. Pareciera que los humanos no tenemos remedio. Uniones. Traiciones, Desuniones. Afán de poder por todos lados. Pasan los días, los meses, los años, los siglos, y la historia se repite. Cambian los nombres de los personajes, pero no se esfuma el afán de dominio y poder. ¿Una suerte de ley de la selva donde los peces gordos y grandes devoran a los peces más chicos y menos gordos? Pareciera que no hay remedio. ¿Estamos condenados a repetir el juego vertiginoso de la misma locura del Poder? ¿Qué aburrimiento, Dios mío, y qué decadencia! Sospecho que ya me voy a dormir, aunque no tengo mucho sueño, todavía. ¿Qué hora es? ¿Supongamos que la misma hora de ayer a esta misma hora?, para decirlo con un aparente sentido del humor que más bien es una bobería sin pies ni cabeza.

Ya nadie sabe o adivina lo que digo o estoy a punto de decir. ¿Qué nos diría Eduardo Galeano desde el otro mundo? ¿Y si el otro mundo se parece cada vez más a este mundo con sus alturas y sus honduras? ¿Qué haremos, entonces, qué haríamos? ¿Horror de horrores? ¿No sería mejor salir a dar la vuelta al caer la tarde por Coyoacán, acá en la Ciudad de México, o por la Plaza de Armas de Santiago de Chile?

Aún esperamos que Eduardo Galeano nos envíe, aunque sea desde el otro mundo, una de sus tarjetas postales donde sólo aparecen cerditos o cochinitos o puerquitos acompañados por su madre, Doña Puerca, la más feliz y rozagante, la Divina Puerca de los puerquitos de oro. Hasta siempre, por dondequiera que vayas, queridísimo Eduardo Galeano. ¿Hasta la victoria? No lo sé, no lo sabemos, nadie lo sabe. Tal vez no haya más victoria que el cultivar el ¿Arte de la Resurrección? **U**

Eloy Urroz

El marido de la bailarina

Jorge Volpi

Hace un par de décadas se dio a conocer en México un grupo de jóvenes escritores: el Crack. Uno de sus integrantes, Eloy Urroz, ha escrito una novela en la que, además de revisar el tema del matrimonio, también presenta desde su perspectiva la historia del grupo. El libro se titula La mujer del novelista, y es comentado por otro compañero de andanzas: Jorge Volpi.

1. EL DIOS DE LA VERDAD

Durante uno de los descansos entre clases subí al tercer piso y me asomé al ventanal. El salón lucía desierto —sus ocupantes habían aprovechado para ir al baño, comprar una golosina o lanzar unos tiros a la canasta—, salvo por un estudiante que, como me habían advertido, permanecía reclinado sobre una voluminosa novela. Se decía que se presentaba como poeta y no hacía otra cosa excepto leer. Para entonces yo también pasaba largas horas frente a mis libros de filosofía, historia o psicoanálisis, y no dejó de sorprenderme que hubiese en la escuela otro inadaptado como yo.

No tuve el valor de hablarle, pero al año siguiente nos tocó compartir la misma aula. No se parecía a nadie que conociera. Era vitalmente extrovertido, no paraba de levantar la mano para expresar sus opiniones sobre los escasos asuntos que le interesaban, por lo general para contradecir al maestro o referir una anécdota tan absurda como desternillante, y el resto del tiempo se la pasaba, en efecto, en sus novelones. No tardamos en congeniar. Él me contagió con el virus de la literatura —y me animó a escribir mi primer relato— y yo con

la curiosidad por todas esas disciplinas que entonces no le interesaban. Yo tenía quince años y él 16, y desde esa época me une con Eloy Urroz una amistad —y una amistad literaria— que me ha enriquecido como pocos encuentros en la vida.

No podríamos haber sido más distintos: si él era atrabiliario y expansivo, obsesionado por rumiar el pasado, siempre en busca de un nuevo libro y una nueva novia, y desprovisto del menor atisbo de pudor, yo era, en cambio, meditabundo y apacible, más preocupado por el futuro que por repasar los temas que acabábamos de discutir, con una vida sentimental inexistente y una timidez que disfracaba cierto ánimo calculador. Estas diferencias lo convirtieron, sin embargo, en el espejo en el que empecé a medirme y en el que acaso me mido aún. Con el tiempo, no sólo intercambiamos nuestras pasiones intelectuales, sino algunos rasgos de carácter que acabaron por transformarnos a los dos.

Igual que nuestros temples, nuestras poéticas —por usar este término pedante— también fueron siempre contradictorias, cuando no opuestas. Mientras que desde nuestros primeros relatos, escritos para el concurso de cuento de la escuela —gracias al cual conocimos a Igna-

cio Padilla, quien se convertiría en el tercer vértice de nuestro grupo literario—, yo buscaba enmascararme bajo diversos personajes, sobre todo históricos, Eloy encontró la manera de inmiscuirse directamente en la trama, como si desde esa época supiese que su literatura —o casi toda ella— habría de girar en torno a sí mismo y su peculiar idea de *verdad*. Aunque toda la narrativa gira en torno a la propia conciencia y sus disfraces, algunos escritores se extrapolan en distintas vidas posibles, mientras otros prefieren escrutarse a sí mismos a través de personajes que de manera más o menos evidente los prolongan. Urroz pertenece claramente a los segundos. Aunque es autor de unos cuantos textos en los que sería imposible hallar algún elemento autobiográfico, en la mayoría es bastante sencillo —al menos para quienes lo hemos tenido cerca— detectar que su tema principal, apenas camuflado, es su propia vida.

Si Eloy y los libros de Eloy desatan una simpatía o un odio tan inmediatos es porque la fascinación que

siente por sí mismo no puede ser más evidente; quienquiera que lo conozca o lo lea por primera vez se topará de frente con esta forzosa transparencia. No quiero decir que sea más narcisista o egocéntrico que yo u otros escritores, sino que con él uno no se llama a engaño. En una era desprovista de grandes verdades, Urroz se inscribe en la tradición de quienes aún confían en que la única lucha que vale la pena librar es en pos de la verdad propia, de esa verdad que se inscribe, según sus adeptos, en el corazón de cada uno.

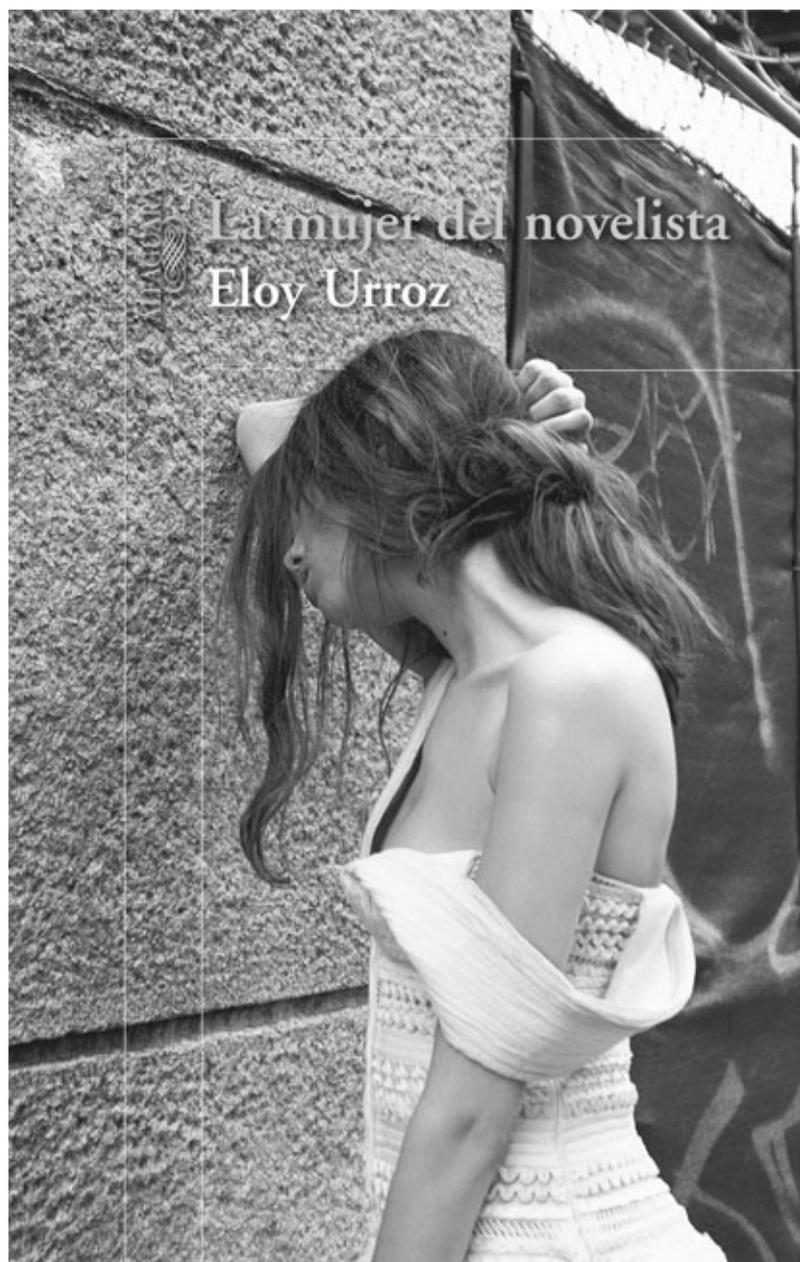
Me atrevería a decir que toda su obra, desde sus primeros poemas (donde se fraguó su *yo* poético y luego narrativo) hasta *Las Rémoras*, y desde *Un siglo tras de mí* hasta *La mujer del novelista*, se tiende como una serie de círculos concéntricos en torno a su ego. No es casual que Eloy sea un entusiasta defensor del psicoanálisis; en la terapia igual que en su literatura se plasma la añeja exigencia socrática de conocerse a sí mismo y de revelarse ante los otros. El ejercicio, que a muchos resulta chocante, no admite contemplaciones: Urroz está convencido de que el ocultamiento es una trampa, de que si el escritor se vale de la ficción ha de ser para mostrar de manera más cruda y fascinante sus secretos.

Si en su vida cotidiana Eloy ha tenido un sinfín de desencuentros a fuerza de expresar sin tapujos lo que piensa (apenas se ha moderado con los años), en su literatura este despropósito se convierte en su mayor baza. Quien se adentre en sus páginas descubrirá que, por más juegos e invenciones formales, por más trampas y elaboraciones estilísticas que encuentre, lo principal es su persecución de la verdad, lo cual le confiere a sus libros una energía casi intolerable. Pero frente a tantos autores que se refugian en la comodidad de la impostura y en esos ardidés metaliterarios tan de moda en nuestros días —pienso en Vila-Matas o Aira—, la agreste honestidad novelística de Urroz se aprecia como un bálsamo.

La mujer del novelista es su apuesta más arriesgada: un experimento literario que, como no podía ser de otra manera con él, es asimismo un experimento vital. Una ordalía a la que se sometió, y sometió a su entorno —y en particular a la mujer del título—, tanto como a sus personajes. No era claro que, al final del ejercicio, Eloy fuese a salir airoso del reto ni estética ni personalmente. Pero el valor de su libro se funda justo en el coraje que requirió para arriesgarlo todo a fin de absolverse a sí mismo.

2. DE OTRAS VIDAS QUE LA SUYA

Aunque Urroz no parece del todo consciente de la perversidad de su propuesta, el dispositivo que anima la escritura de *La mujer del novelista* se acerca más a las turbulencias del *performance* —o, en el extremo contrario, a



la siniestra frivolidad de *Big Brother*— que a la solitaria asepsia de quien escribe un texto literario. Beneficiado con un año sabático, Urroz decidió pasar un año con su familia en Aix-en-Provence y, al mismo tiempo, escribir una novela que debía iniciar al llegar allí y concluir justo antes de volver a Charleston, donde reside desde hace años. El tema central del libro —al lado de su educación literaria— habría de ser un minucioso examen de su matrimonio.

La novela se inicia, en efecto, con los preparativos de los protagonistas antes de trasladarse a la ciudad francesa y termina cuando la pareja (o las parejas) se disponen a abandonarla. En el ínterin, se nutre con los grandes y pequeños acontecimientos que les aguardan en el camino. Su periplo incluye un sinfín de detalles sobre su convivencia amorosa, sus hijos, sus amigos e incluso su familia política. Apenas sorprende que su mujer, o más bien sus mujeres (si incluimos a la real y a las ficticias), le hayan reclamado haber sido utilizadas como conejillos de indias en una prueba de resistencia a la que jamás fueron convocadas.

No se necesita ser amigo de Eloy para entrever que la mayor parte de cuanto se narra se basa en su propia experiencia. Más que eso: la novela no deja de provocar estas tensiones entre realidad y ficción, las cuales se acentúan conforme avanza la peripecia. Para mejor contar su vida —para mejor *justificar* su vida—, Urroz no sólo se exhibe a sí mismo, sino a todos aquellos que se han topado en su camino (yo incluido). Pese a la reelaboración de los hechos, el sustrato no sólo es verídico, sino que se presenta alevosamente como tal, obligándonos a revisar la dimensión ética y estética de un novelista que manipula y expone las vidas y los secretos ajenos para nutrir su *ficción*. ¿Es legítimo que un narrador no sólo revele su intimidad, sino la de su mujer, sus hijos o sus amigos en una novela? ¿Basta con afirmar, como Eloy —tanto el personaje Eloy como el Eloy auténtico— que una novela es sólo una novela y nadie debería escandalizarse porque en ella todo es ficción aun si es real?

Desde que ideó su proyecto, Urroz y yo no hemos dejado de discutir en torno a este asunto. Que una multitud de escritores en el pasado —de Proust a Henry Miller, por poner sólo dos ejemplos— hayan usado a sus seres cercanos como material de sus obras no basta para exculparlo. Tomar la decisión de retratar, así sea de forma literaria, a un ser querido (o que al menos *fue* querido) acarrea ineludibles consecuencias personales y, en mi opinión, artísticas. Más allá de quienes le han retirado la palabra o han sufrido a causa de su texto, el tono moral de su novela queda marcado para bien o para mal por este desvelamiento. El novelista (lo sabemos desde hace mucho) es un vampiro que no tiene empacho en alimentarse de sus víctimas, sólo que aquí existe la clara intención de que los lectores también se empa-

pen con la sangre. Quien lea *La mujer del novelista* tendrá que aceptar su complicidad en el saqueo.

3. DEL *CRACK* AL *CLASH*

Además de una ácida reflexión sobre el matrimonio, *La mujer del novelista* aspira a ser una novela generacional y numerosos guiños al *Bildungsroman* y otros textos de formación se vislumbran en sus páginas. Acercándose a los cincuenta años —ese nuevo *mezzo del cammin*—, y a veinte del nacimiento del *Crack*, Urroz decidió contar su propia versión de nuestro grupo literario. No me detendré aquí a relatar una vez más esta historia, a enmendar las distorsiones que detecto o a ofrecer mi punto de vista sobre los sobresaltos que hemos experimentado a lo largo de estas décadas. No dejan de sorprenderme, sin embargo, los numerosos cambios, omisiones y transformaciones que descubro en este *roman à clef*.

Haber compartido los hechos con el narrador me convierte, quizás, en el peor lector de su novela justo porque no soy capaz de leerla como una novela. ¿Cómo no identificarme con ese Jacinto/Javier que acompaña todo el tiempo a Eloy/Eugenio, quien le escribe sin cesar y con quien mantiene una complicidad/rivalidad semejante a la nuestra? ¿Cómo no querer hallar a Nacho Padilla y a Pedro Palou en sus contrapartes ficcionales? ¿Y cómo no incomodarme ante esos personajes que resultan de mezclar a Ricardo Chávez, Vicente Herrasti, Alejandro Estivill o Gerardo Laveaga?

Tampoco me rebajaré aquí a la pueril tentación de revelar quién es quién, más apta para un académico —o un reportero de sociales— que para otro novelista. Me atrevo a señalar, más bien, que la perspectiva de Eloy, no exenta de melancolía, ofrece un examen implacable de nuestras contradicciones y debilidades. En *La mujer del novelista*, el *Crack* aparece como otra de esas apuestas juveniles, entrañables y a la postre fallidas, que caracterizan a casi todas las promociones literarias. Si a los lectores pueden resultarles interesantes nuestros encuentros y desencuentros, a mí me interesa más su réquiem por los sueños quebradizos de esos jóvenes con pretensiones artísticas que fuimos hace veinte años.

Si por un lado su recuento puede ser visto como una briosos defensa del *Crack* y sus principios —y en especial del papel desempeñado en su creación y difusión por el propio Eloy—, por el otro se trata del testimonio de su fracaso o, matizaré, de su fracaso *relativo*. Aunque le pese a muchos, aquel juego literario terminó por convertirse en un episodio relevante de la vida literaria latinoamericana de fines del siglo xx —y en el último grupo literario cohesionado surgido en México hasta ahora—. Sin querer sonar grandilocuente, el *Crack* contribuyó a transformar la idea, muy en boga en los ochenta y no-



Eloy Urroz

venta, de que el escritor latinoamericano tenía por fuerza que encarnar una suerte de exotismo militante y proporcionarle una dosis de identidad a los consumidores de los mercados literarios globales. Al lado de McOndo y otros escritores, nuestra cofradía alentó que otros temas y otras ideas fuesen debatidas cuando a muy pocos les interesaban los escritores latinoamericanos que no hablaran machaconamente de América Latina. En este sentido, la acción del *Crack* puede evaluarse, a veinte años de distancia, como un éxito (un éxito discreto, como cualquier éxito literario).

En términos personales, a mí el *Crack* me proporcionó un espacio de diálogo esencial para mi formación. Para que un grupo literario funcione, la natural competencia entre sus miembros debe hallar una vía de expresión interna y una fuente de coherencia externa. Así nos ocurrió a nosotros (al menos en aquellos tiempos): gracias al *Crack*, sus miembros nos retamos a escribir nuestros mejores libros y nos protegimos mutuamente del escabroso y virulento medio literario mexicano. Pero, de manera algo trágica, *La mujer del novelista* se centra más bien en las diferencias que siempre existieron entre sus integrantes.

Si el *Crack* se presentó siempre como un “grupo de amigos” y una “amistad literaria” —en vez de una *generación*, como insistieron los periodistas del momento—, la ruptura entre dos de sus miembros, reiterada una y otra vez a lo largo de la novela, revela que éramos tan volubles, mezquinos y erráticos como nuestros enemigos. Aparece aquí, de nuevo, la voluntad de Eloy de contarle todo y de conseguir esa verdad o esa absolución que tanto necesita. Sólo que, para realizar su ajuste de cuentas consigo mismo —y con Padilla—, no le importa anunciar en público el desfallecimiento de su proyecto más querido. Convertido en *Clash*, el *Crack* no luce como una resquebrajadura en nuestra tradición literaria, como anhelábamos sus integrantes, sino como una amistad resquebrajada casi desde el principio y desde muy adentro.

Más allá de estas riñas y disputas, la historia personal del *Crack* narrada por Urroz lo conduce a una evaluación íntima. ¿En qué medida las aspiraciones y sueños de esos jóvenes que firmaron el *Manifiesto* se cumplieron, en qué medida nos superaron y en qué medida podríamos sentirnos decepcionados? *La mujer del novelista* deja claro que en esos años juveniles, marcados por su energía irrefrenable, Urroz era el motor del grupo y que la idea de lanzarlo públicamente fue igualmente suya (por más que el nombre, del cual ahora nos arrepentimos, fuese sugerido por Pedro Palou). No obstante, en comparación con Padilla o conmigo, Urroz se siente rezagado —y, cuando no lo siente, sus mujeres se lo recuerdan—, como si en algún punto situado entre 1999 y 2000, los años de los premios Biblioteca Breve y Primavera, su “carrera literaria” se hubiese estancado a diferencia de las nuestras. A lo largo del libro, Eloy intenta convencerse de que su vida literaria es simplemente distinta, centrada en escribir sus libros en su voluntario exilio en Charleston lejos de los oropeles de la política o de las relaciones públicas, y que en razón de ello no ha conseguido los lectores o los premios que hubiese merecido.

La honestidad de Eloy vuelve a resultar deslumbrante (y a ratos intolerable). Pocas veces un escritor se atreve a reflexionar en voz alta sobre la envidia y la frustración como él en su novela. Por momentos se presenta como el único escritor legítimo del grupo, el único que decidió entregar su vida al Arte, despreocupado del reconocimiento o del dinero (a diferencia, claro, de nosotros), sólo para vislumbrar en otros momentos su perezosa o su simple mala suerte. *La mujer del novelista* podría leerse, pues, como la obligada justificación de su estatus literario actual: una suerte de poética de la resignación, el último recurso que le quedaba para alcanzar, frente a la riqueza y la fama de sus amigos (o que él percibe en sus amigos), esa moderada felicidad que considera la única meta racional a la que deben aspirar los seres humanos. No sé si, al hacer este balance de su iti-

nerario, Eloy la ha conseguido, pero sí sé que, a fuerza de esta confrontación con nosotros, sus pares y rivales, *La mujer del novelista* se alza como su mejor novela y como una de las mejores novelas mexicanas de los últimos años.

4. LA TIRANÍA DEL YO

La mujer del novelista no podría tener un título más engañoso. Si bien su autor finge centrarse en las mujeres que lo rodean y no duda en adoptar su perspectiva y cederles su voz —en teoría para convertirlas en narradoras de la historia—, la novela es un dilatado monumento a su propio yo. Cierto es que Eloy busca infatigablemente contrastar sus certezas con las de los demás, y así escuchamos los argumentos de Lourdes y Gloria, pero a la postre ambas casi siempre terminan por afianzar el punto de vista del narrador, es decir, el suyo.

Nada más lejano de una novela dialógica que esta: por más que Urroz haya querido conferirle una vida propia a sus demás personajes, no dejamos de percibirlo a él, *sotto voce*, debajo de todas las palabras femeninas. Sé que él intentaría rebatir con todas sus fuerzas este argumento —le gusta verse como un novelista psicológico—, pero añadido en su favor que su constante intromisión en el punto de vista de sus protagonistas, que en otro libro hubiese dado paso a un defecto irreparable, aquí se transforma casi en una virtud. Porque el retrato que ellas hacen de él no es, como podría suponerse, adu-

latorio; por el contrario, Urroz no duda en examinarse con severidad, como si para salir triunfante de su confrontación estuviese obligado a mostrarnos todos sus defectos.

5. SCHRÖDINGER ENAMORADO

Como detalla en su iluminador ensayo *Las formas de la inteligencia amorosa*, Urroz se identifica con los narradores “fállicos” a la manera de su admirado D. H. Lawrence; es decir, con aquellos que no hacen planos ni esquemas previos sino que, confiando en su intuición y su experiencia, un buen día se sientan frente al papel, la máquina de escribir o la computadora y son capaces de iniciar una novela de 600 páginas. Este mecanismo, que genera una singular sensación de inmediatez —y más en un *performance* narrativo como este—, se advierte desde las primeras páginas de *La mujer del novelista*.

El narrador comienza por contarnos algunos detalles de su vida previa, la precariedad de su vida matrimonial y la prueba a la que se dispone a someter a su mujer. Parece evidente que Urroz sigue de cerca los sucesos de su propia vida para incorporarlos a su novela. Así, no tardan en surgir las pugnas con Lourdes, quien en un momento crucial del relato escudriña en secreto las páginas que pergeña su marido sólo para descubrir que el retrato que hace de ella no es, por decir lo menos, favorecedor. Enfurecida, la mujer persigue al novelista en su propia casa, lo zarandea y lo aporrea con un paraguas.



© Javier Neri

Jorge Volpi



Ignacio Padilla

El episodio, que en otra novela hubiese podido resultar hilarante, se convierte en un brillante quiebre narrativo. Con malicia, el narrador nos hace creer que los hechos ocurrieron tal cual y que él se ha limitado a transcribirlos en su libro. Si es cierto que su mujer husmeó en su libro y a continuación lo tundió a paraguazos, su revancha es inclemente e incluso ese episodio de locura quedará integrado en la novela. A partir de aquí, Urroz, taimado y doblemente traicionero (con su mujer y con el lector), se inventa una astuta triquiñuela. En vez de seguir con esta transposición lineal de la realidad a la ficción, que sólo podría conducirlo a la catástrofe, el novelista recula, muerto de miedo. Pero recula con un procedimiento narrativo que le insufla nueva vida a su libro y, lo que parecía un mero relato autobiográfico, adquiere un carácter metaficcional o cervantino. Para cubrirse las espaldas, la novela se bifurca. De pronto, la propia Lourdes nos confía que la novela que está leyendo y tanto le ha ofendido trata en realidad de *otra* mujer. En ella, el narrador se llama Eloy y no Eugenio, está casado con Gloria, su novia anterior, y con ella ha procreado dos hijos en vez de una sola hija.

Sin previo aviso, el mundo de Urroz se duplica, como si pudiésemos atestiguar dos universos paralelos a la manera de Schrödinger. *La mujer del novelista* no sólo transforma novelísticamente su vida verdadera, sino la que *pudo* haber tenido con esa otra mujer. Emanado de su pánico o de su afán de venganza (¿contra cuál de sus dos mujeres?), el mecanismo añade una nueva dimensión ética y estética a la novela. A partir de este momento, no sólo vale la pena preguntarse hasta dónde alguien tiene derecho a exhibir a quienes lo rodean, sino hasta dónde puede elucubrar a partir de las vidas de los otros (y deformarlas en el camino).

Pese a lo anterior, la novela no pierde realismo ni se adentra en el territorio de la fantasía; por el contrario, construye dos realidades alternas igualmente poderosas y creíbles, igualmente *verdaderas*. El dilema moral del libro se acrecienta: si ya las revelaciones iban a causar daño a sus seres queridos, al aventurar este escenario paralelo incrementa el dolor que podría causarle a su mujer. Pero, una vez más, Urroz no se detiene: aunque parezca haberse arrepentido de sus infidencias, escarmentado por los paraguazos, en realidad ha dado un salto hacia delante. Uno entiende así por qué su mujer real, la bailarina, se haya negado a volverse a asomar al texto. Como si ella hubiera leído a Schrödinger, al resistirse a mirar (a romper el estado de onda) permite que los dos escenarios coexistan sin que ninguno se cancele. Al menos así ella se mantiene viva.

6. NO SE TRATA DE ESO

Más de dos años después de haber leído el manuscrito de *La mujer del novelista*, el propio Eloy me pidió —más bien me exigió— que la leyese por segunda vez. Si bien he descubierto nuevos detalles y me ha refrescado la memoria, descubro que mi primera impresión sigue siendo válida. Cuando concluí el manuscrito, le envié a Eloy un largo correo electrónico con mis comentarios. Llevando a su extremo la idea de que su novela era capaz de devorarlo todo, Eloy lo reprodujo en sus últimos capítulos, apenas ajustándolo para darle coherencia con los nombres ficticios. Transcribo aquí mi *email* original:

Querido Eloy,

A reserva de hablar el lunes, y como sigo impactado, en todos los sentidos, con tu libro, te escribo algunas reflexiones más.

Primero, repetirte que es un GRAN libro. De verdad. Lo conseguiste. Aunque vale la pena aclarar: a la primera parte le falta una buena revisión, no está ni por mucho a la altura de las siguientes. Ya hablaremos de esta parte literaria.

Pero no puedo dejar de seguir obsesionado con la parte en que tu novela se imbrica contigo mismo, con tu mujer, con tus amigos y con la realidad que te rodea.

Mi primera preocupación: tu matrimonio. No sé muy bien, aún, por qué decidiste escribir este libro así. No sé siquiera si tú lo sabes, o si eres consciente de lo que escribiste, y de que, si tu mujer lo lee con agudeza o mala fe, podría ser la gota que derrame el vaso: el camino hacia una nueva separación. ¿Eres consciente del peligro? ¿Te gusta rozarlo? ¿Quieres ver, una vez más, hasta dónde puedes llegar? ¿O sólo dejas ir tu ética novelística sin prever las consecuencias? Esto daría para miles de sesiones de psicoanálisis: y no hace sino reforzar mi idea de que el psicoanálisis es pura literatura, inútil para la vida.

Te voy a adelantar esa lectura. Escribiste un libro sobre tu relación con tu mujer y, a la vez, sobre ese otro mundo posible con tu mujer anterior. Dirás misa sobre la ficción, pero todos los involucrados lo leerán así. ¿Imaginas lo que significará para ella? ¿Ver, como Lourdes, que has fabulado otra vida, que la has *vivido*, que inevitablemente la anhelas?

El final del libro es tan bueno justo porque decides no dar una respuesta al amor, y porque tampoco la das a la vida, o a tu matrimonio. Pero en términos de tu mujer, esto me parece mucho peor que cualquiera de tus infidelidades previas, o las que narras en el libro: es la infidelidad suprema, escribir tu otra vida con otra mujer.

Antes de terminar de leerla, te decía que tu mujer no iba a dejarte por este libro. Ahora, te confieso, no estoy tan seguro. Tú dices, tramposamente, que nadie

calcula las consecuencias de sus actos. No es verdad. Decir eso es un escudo cobarde. Has escrito este libro y *necesitas* prever sus consecuencias. Y has decidido ponerte en el límite extremo de un autor: entre la fidelidad a tu mundo novelístico y la fidelidad a tu mujer, a la que en teoría no quieres dejar (ni lastimar). Es una apuesta arriesgadísima.

¿Y si hubieras escrito este libro para por fin desprenderte de ella?

Otra trampa: el libro se llama *La mujer del novelista*, pero es como *Los tres mosqueteros*: no trata de los tres, sino del cuarto. Y este libro es únicamente sobre el novelista, no sobre su(s) mujer(es). Es la historia de un novelista que sacrifica a sus mujeres: a la que tiene al lado y a la que dejó años atrás al amalgamarlas en un solo libro. Lo que pasa es que tu mujer anterior está en otro universo, mientras que vives con tu mujer actual.

Ya te lo dije: también es tu libro más egoísta (y ya es decir). Y eso sí lo sabes, lo dices lúcidamente en alguna parte: los otros personajes entran y salen de escena, sólo importas tú. Tampoco es un libro sobre nuestra generación, o sobre tus amigos: el *Clash* y nosotros sólo importamos en la medida en que somos tus testigos.

Es el libro que CORRIGE la injusticia del mundo, el libro en el que TÚ eres el único que importa, y en el que por fin los demás nos convertimos, por fin, en accesorios. Es el libro en el que sólo hay un triunfador: TÚ MISMO.

No sé si te das cuenta, pero este libro es tu venganza, tu GRAN REVANCHA contra nosotros, tus amigos que, o somos más exitosos que tú (Pedro, Gerardo, yo) o te han



© Javier Neri

Ricardo Chávez Castañeda

traicionado (Nacho). Es tu manera de darle la vuelta a tus disquisiciones sobre el éxito, a tu aparente (falsa) resignación, a tu supuesta apatía. Es una magnífica muestra de PURA SOBERBIA.

No deja de sorprender tu violencia soterrada hacia todos los que te rodean, especialmente hacia tu mujer y nosotros. Es un libro que, en su afán por discernir cada sentimiento tuyo hacia tus personajes (tu familia y tus amigos), no duda en destazarlos, en exhibirlos. Y eso lo hace tan apasionante.

Es un libro honestísimo, sí, pero también lo contrario: un libro que usa la honestidad como arma, como hacha, como espada. Y que se regodea en ello. Todos estos problemas “morales”, me temo, hacen que sea un gran libro. Pero el precio que pagarás, me temo, será caro. Y parece que es justo lo que quieres. Que por eso lo has escrito, acaso: para por fin desprenderte de la agobiante sombra de tus amigos y de la aun más agobiante sombra de tu esposa. Sólo ten cuidado, porque se podría cumplir lo que desearas.

Cuando yo publiqué *El jardín devastado*, ese librito mío que no te gustó pero que, temo decirte, es la semilla

exacta del tuyo, en donde uso tus mismos procedimientos verdad-ficción, me costó dos años de silencio de mi hermano, la decepción de mi madre y el odio indescribible de mi novia. Así fue, y con sólo unos párrafos. Imagina, entonces, lo que harán tus largas páginas...

En fin, tampoco quiero asustarte de más. Es el camino moral y artístico que has elegido, llevado a su extremo. Y te admiro (y temo) por ello mismo.

Es, en resumen, un libro monstruoso: digno de mostrarse, de exhibirse, y de devorarse, aunque pueda terminar devorándote a ti y a tu mundo.

Seguimos hablando,

Un abrazo,

Jorge

Si *La mujer del novelista* puede leerse como un ajuste de cuentas de Urroz consigo mismo, por encima de todo es, como casi todas sus obras anteriores, una novela de amor. O más bien sobre la fatuidad de hablar de amor. Sólo que en esta ocasión ha ido mucho más lejos que en *Las leyes que el amor elige* o *Un siglo tras de mí*. Desterrando hasta la mínima sombra de romanticismo o de idealismo, narra el amor conyugal sin maquillajes. Conozco a pocas personas que hayan defendido con tanto ahínco el matrimonio, y sin embargo la de Eloy es una defensa oblicua, cuyo epítome se encuentra en las paradojas de *La mujer del novelista*.

Desde mi perspectiva, el libro es resultado de un *performance* o un experimento: al cabo de un año en Aix, Eloy tenía que decidir si continuar su matrimonio u optar por el divorcio. Un año después de haber publicado su novela, él y su mujer siguen casados. ¿Las razones? Ya adelanté la primera: la decisión de la bailarina de no ceder a la provocación y tomar la única decisión posible para no precipitar la ruptura: no leer el libro. ¿Y del lado de Eloy? El antídoto a sus dudas, a sus infinitas dudas, ha sido justo esta novela. Al detallar no sólo los conflictos, peleas, reconciliaciones, infidelidades y abismos de su historia presente, sino de la historia que *podría* haber tenido con su novia anterior, en una trama en la que una y otra apenas se diferencian, descubrió una razón para seguir casado y justificar, como suele hacerlo, su elección...

La ambigua moraleja —porque, como cualquier fábula moral, *La mujer del novelista* la tiene— se resume en uno de sus últimos capítulos, cuando el narrador se dirige mentalmente a Lourdes: “¿Cómo decirle que el amor no existe o que si existe nadie lo conoce y si alguien lo conoce nadie lo entiende y que al final no se trata de *eso*? Se trata de su vida, de mi vida, de la vida de mis hijos [...], de la vida de cada uno y de cada quien... y de qué se hace o no se hace con la vida, de las decisiones, de lo que se elige o se deja atrás, en el camino... No hay más, a eso se reduce todo...”. **U**

© Javier Narváez



Pedro Ángel Palou

Las bases biológicas de la moral

Rosaura Ruiz

¿Cuáles son los factores que de manera más profunda influyen en la conducta humana? A partir de las ideas de Charles Darwin, y sin dejar de lado los componentes culturales e históricos que moldean a las sociedades, es posible hacer una revisión humanista de los fundamentos biológicos del actuar de los seres humanos, desde el egoísmo, la empatía y el altruismo, como apunta la directora de la Facultad de Ciencias de la UNAM.

I

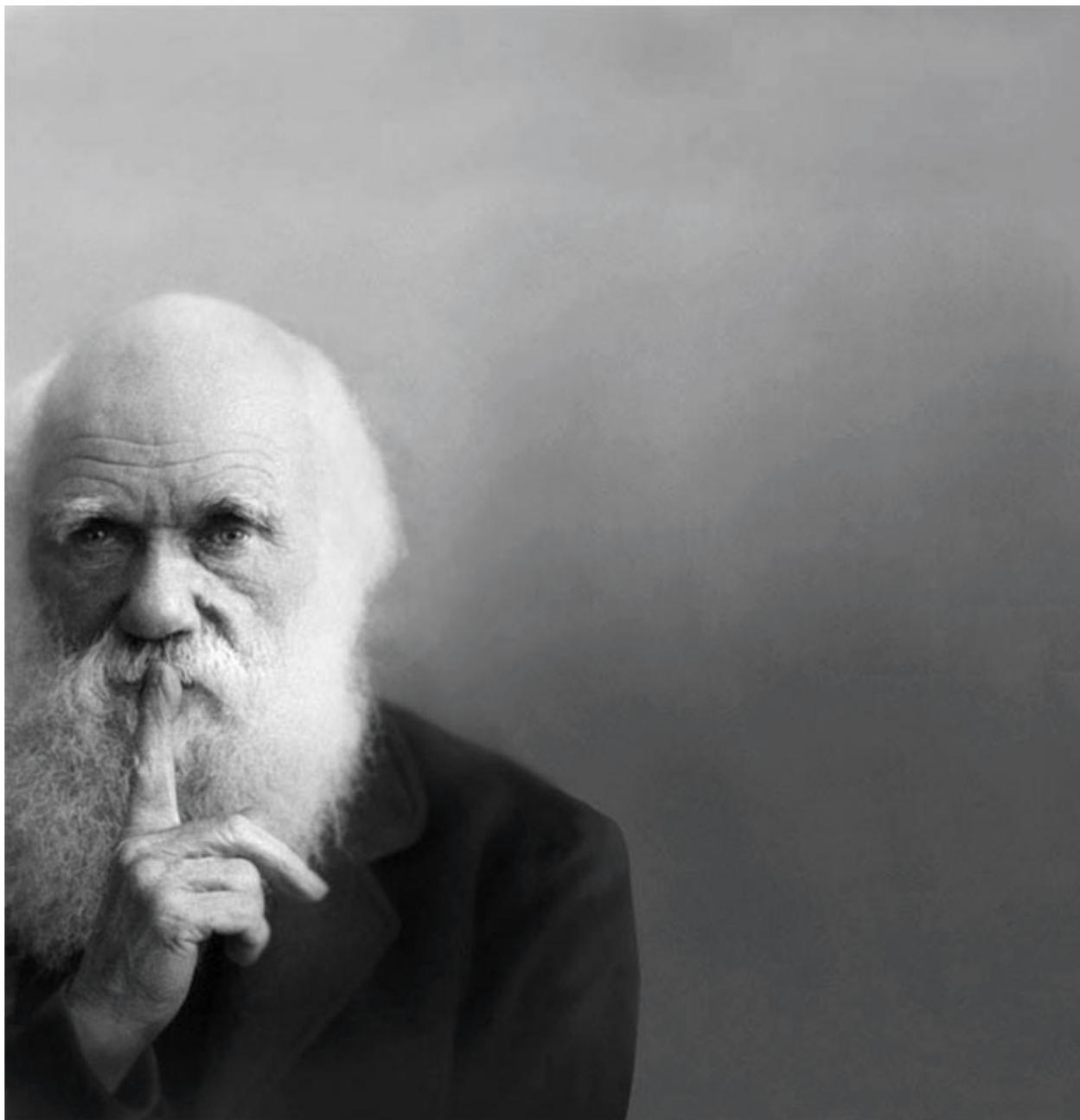
Explicar la emergencia de la moralidad desde una perspectiva biológica nos puede ayudar a entender que la capacidad para tener un comportamiento moral, y para formar los códigos éticos que de ella se derivan, se ha generado a través de un largo proceso evolutivo, tanto biológico como cultural; Darwin lo anticipó en su tiempo: la capacidad ética del ser humano deriva de la evolución biológica y la construcción de sus valores es un fenómeno cultural.

No sugiero de ningún modo que puedan extraerse principios morales a partir de los estudios de la evolución humana, pero sí que con base en la teoría de la evolución se puede explicar el desarrollo de nuestra capacidad moral, así como revelar los orígenes causales de la formación de algunos principios y conductas éticas que son características de nuestra especie —aunque no ne-

cesariamente exclusivas—. Coincido con Richard D. Alexander¹ en que los conocimientos biológicos sobre el tema proveen una base empírica, ya no sólo para entender, sino también para modificar el comportamiento social humano y a sus instituciones, de manera que pueden servirnos para promover los cambios que requerimos si deseamos alcanzar nuestras más altas aspiraciones como humanidad.

El punto de vista biológico, como complemento de otros enfoques, nos permite entender con mayor profundidad y complejidad conceptos sociales básicos como el “altruismo”, la “racionalidad” y los “intereses”. Un corolario de esta tesis es la aseveración de que explotando la teoría de selección familiar se puede mostrar que todas las formas del comportamiento social, incluida la

¹ Richard D. Alexander, *The Biology of Moral Systems*, Transaction Publishers, 1987.



Charles Darwin

moralidad, se pueden entender en términos de una extensión del nepotismo biológico y la reciprocidad indirecta —dos casos dignos de un análisis particular—. Como una consecuencia de la explicación darwiniana de la evolución se plantea que los individuos de una especie tienden a proteger a sus parientes más cercanos, ya que con ellos comparten un porcentaje alto de genes (una propuesta que fue llevada al extremo por Richard Dawkins)² que implica que los organismos son aparentemente altruistas con otros miembros de su especie debido a que comparten genes con ellos o a que esperan reciprocidad en un futuro, lo que sería en realidad una forma de egoísmo genético y no de altruismo. En cambio Darwin aceptó en *El origen del hombre* (1871) el verdadero altruismo y lo entendió como resultado de la

² Richard Dawkins, *El gen egoísta*, traducción de J. Robles Suárez, Anaya, 1976.

selección grupal. Considero que, como él afirmó, características como la empatía o el altruismo difícilmente se explican si no existe la selección grupal, en la que se favorece la colaboración de los organismos entre sí para beneficio del grupo.

Esta secularización y naturalización de la moral, iniciadas por Darwin, nos permiten sostener fundamentalmente dos tesis. Primero, que la raíz de nuestra capacidad de comportamiento moral es de un origen similar a otras características, algunas adaptativas a las condiciones en que se formó el *Homo sapiens* y han resultado del proceso de variación y selección natural, junto a otras que pudieron incorporarse a la especie a pesar de su carácter no adaptativo, por mecanismos distintos a la selección natural (como eventos azarosos, por ejemplo). Y, segundo, que debido a que todo proceso es modificable, y a que los valores morales surgen de un proceso cultural, nos resulta imposible hablar de valores uni-

versales ahistóricos, así como saber que sería un despropósito intentar sostener verdades absolutas de la condición o de la naturaleza humanas.³

Cuestiones como estas son las que nos llevan a considerar imprescindible la incorporación del elemento evolucionista en la construcción de una nueva propuesta ética —a partir de ahora una bioética—, que nos permita: 1) revalorar la vida humana, la diversidad biológica y cultural y la variación individual; 2) llevar a cabo una redefinición de la equidad, la justicia y la libertad e, incluso, construir una nueva concepción ontológica del ser humano, y 3) resignificar de manera profunda nuestras propias reglas de convivencia social aceptando el hecho de la evolución biológica e integrando a nuestra comprensión del ser humano los saberes de las ciencias que se ocupan de estudiarla.

Sabemos entonces que nuestra moralidad es, sin lugar a dudas, una combinación de genes y cultura. También, que ninguna sociedad puede existir sin que sus miembros convivan ayudándose continuamente unos a otros, y que los seres humanos presentan la inclinación a ser comprensivos y altruistas porque esto ha sido una ventaja adaptativa en la lucha por la sobrevivencia; pero también sabemos que el origen del comportamiento social está en la paradójica relación entre altruismo y egoísmo.

Por otra parte, debemos modificar radicalmente nuestra visión antropocéntrica y terminar con cualquier sistema que exalte a los seres humanos sobre el resto de la naturaleza, pues las implicaciones de la evolución están claras: los humanos compartimos un origen común con el resto de los seres vivos y dependemos de la conservación de la biodiversidad y de un frágil equilibrio en la naturaleza para poder sobrevivir. Por ello la con-

³ Entre los primeros intentos posdarwinistas de naturalizar la capacidad humana de desarrollar principios éticos se encuentra Spencer. En su obra *Los principios de ética* (1893) busca reemplazar la fe cristiana, como la justificación de los valores éticos tradicionales, con una base natural. Ahí se sostiene que la teoría de la evolución orgánica implica ciertos principios éticos y que la conducta humana debe ser evaluada, como cualquier actividad biológica, de acuerdo a si se ajusta al proceso de la vida; por lo tanto, cualquier código moral aceptable debe estar basado en la selección natural —la ley de la lucha por la existencia—. Según Spencer, la forma más excelsa de la conducta es la que conduce a una mayor duración, extensión y perfección de la vida, y la moralidad de todas las acciones humanas se debe medir por esa norma. Aunque existen excepciones, la regla general para Spencer sería que el placer va con lo que es biológicamente útil, mientras que el dolor marca lo que es biológicamente dañino —pues, al hacer lo que le da placer y evitar lo que es doloroso, los organismos mejoran sus posibilidades de supervivencia—. Referido a la conducta humana, para Spencer toda persona debería ser libre de hacer lo que quiera siempre y cuando no interfiera con la libertad similar a la que los demás tienen derecho. La justificación de esta regla se encuentra en la evolución orgánica: el éxito de una persona, animal o vegetal, depende de su capacidad de obtener lo que necesita. En consecuencia, Spencer reduce el papel del Estado para proteger la libertad colectiva de los individuos para hacer lo que quieran, un *laissez faire* de gobierno que puede parecer cruel pero que Spencer considera consistente con los valores tradicionales.

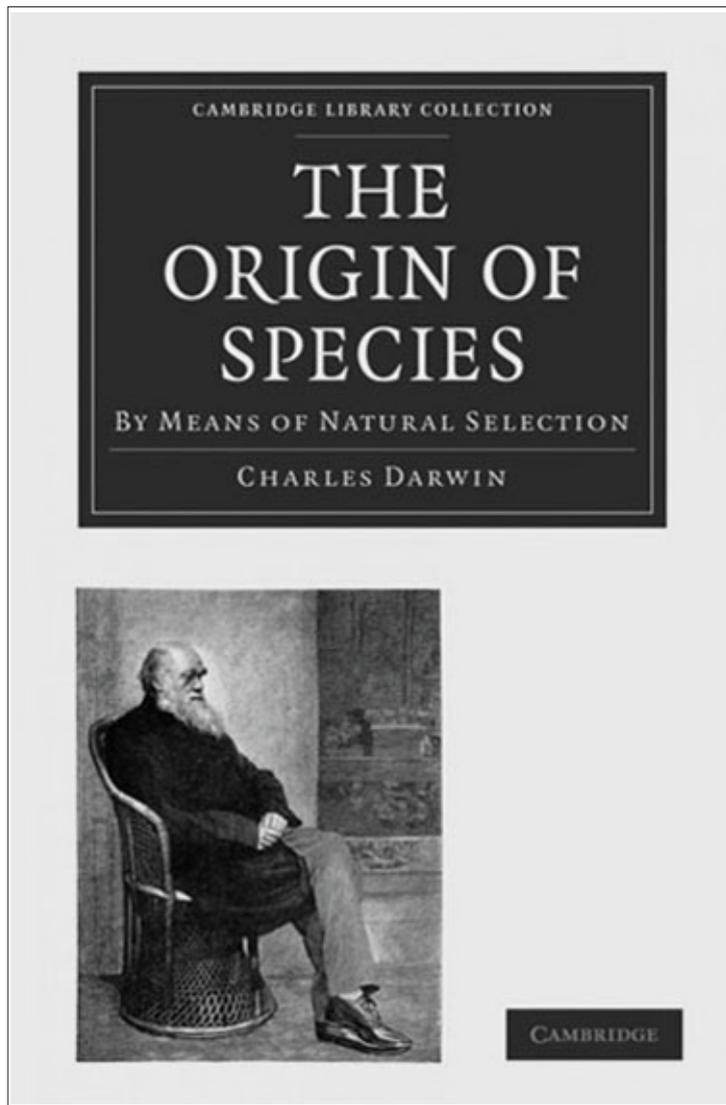
cepción evolucionista es un elemento importante para la reflexión ética. Debemos dejar de buscar el lugar del ser humano en el mundo para situarlo dentro de él, exigirnos un compromiso con la vida toda y con el cuidado del planeta, en vez de justificar actitudes egoístas y antropocéntricas depredadoras, utilitaristas y profundamente irracionales que nos pueden llevar a destruir las condiciones que han hecho de nuestro planeta un lugar privilegiado para la aparición y desarrollo de la vida en sus innumerables formas.

II

El ser humano comprendido desde su moralidad y sus características psicológicas es resultado lo mismo de la evolución biológica como de la historia. Siguiendo a Darwin sabemos que, como otros animales, los humanos heredamos instintos sociales que nos inducen a asociarnos en grupos, al interior de los cuales los integrantes se prestan ayuda mutua, y que esto nos lleva a preocuparnos por la aprobación o desaprobación de los otros. Por otra parte, sabemos que resulta inevitable experimentar conflictos entre las tendencias egoístas y los instintos sociales pero —y esto es lo complejo— en muchos casos se ha podido observar —y en muchas especies incluida la nuestra— que las ansias egoístas prevalecen. Al respecto Darwin argumentó en *El origen del hombre* que cuando los primeros humanos adquirieron la capacidad de recordar lo que habían hecho y, por ello, comenzaron a preocuparse por la opinión de los demás, terminaron sintiendo cierta incomodidad cada vez que violaban sus instintos sociales y trataban mal a otros. Situación que marcaría el origen de la conciencia. Darwin también propuso que fueron las habilidades intelectuales y lingüísticas, cada vez más sofisticadas y desarrolladas durante el proceso evolutivo, las que le permitieron al ser humano expandir y refinar su sentido de la moralidad, lo que se vio fortalecido por los hábitos cultivados entre sus progenitores así como entre los otros miembros de sus sociedades.

Darwin y el origen de la moral

La mirada sobre el comportamiento del ser humano en términos evolutivos tiene su inicio con la publicación de *El origen del hombre* de Darwin. Ahí se sostiene que los seres humanos tenemos una ancestría común con los demás primates, en especial con los otros simios con los que conformamos la familia *Hominidae*. De acuerdo con Darwin no hay caracteres estrictamente nuevos en *Homo sapiens* y la distinción entre el ser humano y los otros simios es únicamente de grado; esto es, del ni-



vel de desarrollo que tienen determinadas características, siendo una de ellas precisamente la capacidad ética. Por ejemplo, de una característica biológica como es el cuidado parental —que en particular en aves, mamíferos, primates y humanos contribuye a que la descendencia alcance edades óptimas y pueda sobrevivir de manera independiente—, Darwin planteó que se relaciona con el desarrollo del instinto social y significa un contrapeso adaptativo a la “agresividad natural o innata” que se transformó en el mecanismo que permitió la posibilidad de distinguir entre “los otros” y “nosotros”, lo cual fortalecería de manera adaptativa la supervivencia del núcleo familiar. Después de esa primera etapa del origen del instinto social, el desarrollo de las capacidades cerebrales posibilitó el surgimiento de la “conciencia” y la capacidad de reconocer como buenas o malas a las acciones pasadas, presentes y futuras; y, a partir de ahí, la posibilidad de aprobar o desaprobado las conductas propias y ajenas. En pocas palabras, para Darwin las conductas buenas serían las que garantizan la supervivencia individual, familiar y, por extensión, del grupo social; por el contrario, las malas conductas serían aquellas que ponen en riesgo dicha supervivencia.

Darwin consideraba que probablemente una alta capacidad moral al interior de una tribu no proporcionaría grandes ventajas de un individuo sobre otro de la misma tribu, pero una gran capacidad moral en conjunto sí daría una inmensa ventaja de una tribu sobre otra. “No puede haber duda que una tribu en cuyo seno muchos de sus miembros posean en un alto nivel el espíritu del patriotismo, la fidelidad, la obediencia, el valor, y la compasión, estarán siempre listos para darse ayuda el uno al otro y para sacrificarse por el bien común, una tribu así saldría victoriosa sobre la mayoría de las otras tribus; y esto sería selección natural” (*El origen del hombre*). En este sentido Darwin consideraba que desde el punto de vista evolutivo se podían responder preguntas esenciales elaboradas desde el terreno de la ética, por ejemplo, sobre cómo podemos distinguir entre “el bien y el mal”, o por qué “debemos ser buenos”. Para Darwin la respuesta era clara: los seres humanos estamos inclinados a ser comprensivos y altruistas porque esto ha sido una ventaja adaptativa en la lucha por la existencia.

Darwin revisitado

Darwin nos plantea que la ética es un producto social construido a partir de una base biológica, y desde esta convicción definió cuatro etapas en la evolución del sentido de la moral, que Dennis Krebs⁴ establece de la siguiente manera. Primero, los humanos tempranos (y otros primates) heredaron los instintos sociales que “llevarían a un animal a encontrar placer en la interacción social con sus compañeros, a sentir cierto grado de empatía hacia ellos, y a prestarles diversos servicios”. Segundo, los primeros humanos adquirieron habilidades mentales que les permitieron desarrollar una conciencia. Tercero, las personas adquirieron la habilidad de expresar los deseos de la comunidad a través de un lenguaje, lo que propició que “la opinión compartida de cómo debía comportarse cada miembro para lograr el bien común” se convirtiera en la pauta de acción más importante. Finalmente, la disposición de la gente a obedecer los deseos de la comunidad se incrementó cuando los instintos sociales se “fortalecieron por el hábito” imbuido mediante la socialización.

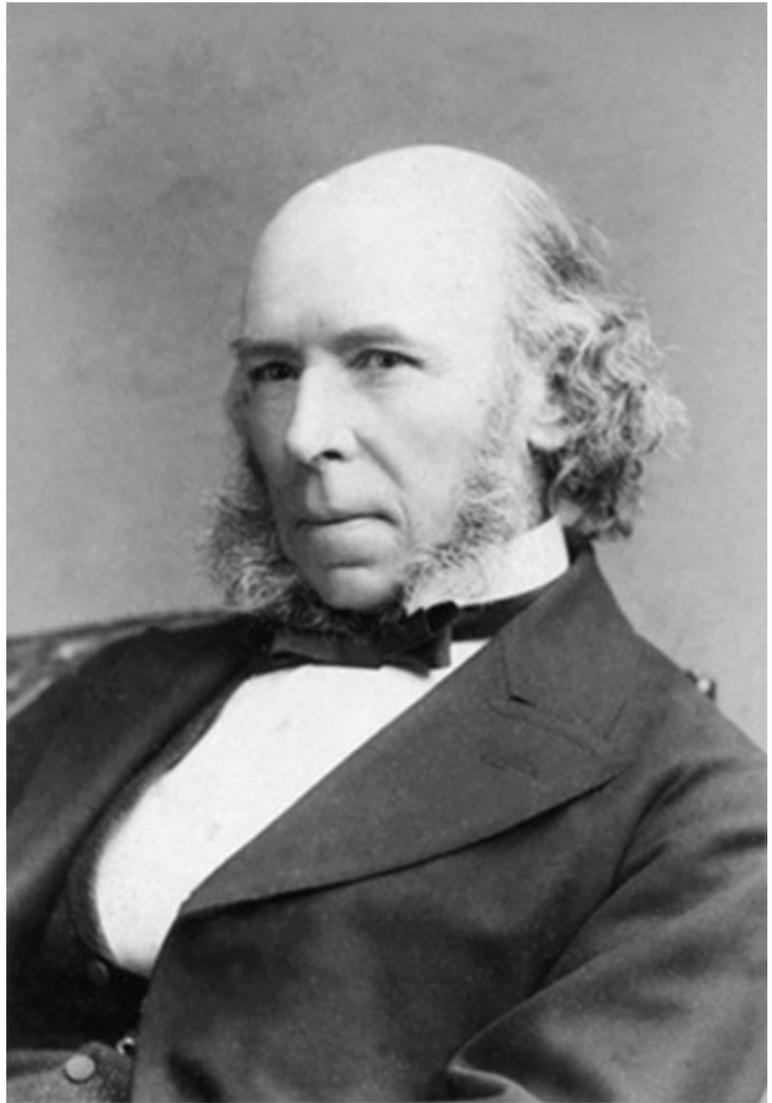
Darwin fue el primero en considerar a los instintos sociales como precursores de la moralidad, instintos que actualmente podemos relacionar al sentimiento de placer, entre ellos: la disposición altruista, el sentimiento de empatía por otros y el deseo de ganar la aprobación de los demás. También resulta sumamente interesante mencionar que Darwin argumentó que estos instintos inci-

⁴ Dennis Krebs, *The Origins of Morality. An Evolutionary Account*, Oxford University Press, 2011.

tan a los animales a buscar la compañía de otros y despiertan el deseo de ayudarlos como un fin en sí mismo, y no como un medio para maximizar el placer, lo que aproxima de manera muy peculiar el darwinismo con la propuesta kantiana en torno a la moral. Por ejemplo, Darwin mencionaría que es implausible que las personas que, “por un poder impulsivo”, entran en un edificio en llamas para ayudar a otros lo hagan para maximizar su placer o evitar los sentimientos de culpa. Así, al ligar la moralidad a los instintos sociales que no necesariamente están acompañados del placer, Darwin intentó no poner la fundación de la parte más noble de la naturaleza humana en el principio básico del egoísmo pues, al contrario, creía que la piedra angular del instinto social era ni más ni menos que la empatía.

Sin embargo, para Darwin no era claro cómo las disposiciones empáticas y altruistas podrían haber evolucionado, pues le parecería que propiciaban a quienes las heredaban a poner en peligro su propio bienestar en beneficio de la adecuación de otros. Lo que sí tenía claro era que ningún grupo podía sobrevivir si sus miembros se trataban inhumana y que aquellas comunidades que incluían un mayor número de miembros empáticos altruistas prosperarían y dejarían más descendencia. De acuerdo con Darwin, después de que el individuo satisface sus necesidades egoístas, generadas por instintos como el hambre y la lujuria, estas necesidades se disipan, y pierden su poder motivacional. En contraste, continúa el naturalista, las necesidades generadas por los instintos sociales como la empatía y el deseo de aprobación persisten y están siempre presentes. Krebs resumió la postura de Darwin de la siguiente manera: en el momento de la acción, el ser humano seguirá el impulso más fuerte y, aunque ocasionalmente esto lo lleve a realizar acciones nobles, muy probablemente buscará satisfacer con mayor frecuencia sus propios deseos a expensas de los otros. Sin embargo llegará el momento en que su preocupación por obtener una buena opinión de sus compañeros sobre sí mismo le hará sentir remordimiento, culpa o vergüenza por haber actuado de forma egoísta por lo cual, en el futuro, decidirá actuar de modo diferente. Y en esto podemos reconocer el papel de la conciencia, pues la conciencia es siempre retrospectiva y por ello sirve como la guía para las acciones en el futuro.

Desde Darwin, y gracias a él en gran medida, sabemos que los humanos y otros primates poseemos habilidades mentales similares, así como los mismos tipos de instintos y pasiones, incluidos los más complejos como los celos, la sospecha, la imitación, la gratitud y la magnificencia, aunque en grados diferentes. Para Darwin cualquier animal, provisto de instintos sociales bien marcados adquiriría inevitablemente un sentido moral o una conciencia, tan pronto como sus poderes intelectuales



Herbert Spencer

se encontraran igual de bien desarrollados que los del ser humano. En otras palabras, Darwin nos dice que el sentido moral de los humanos se originó en instintos primitivos que son similares a los que poseen otros animales, pero que estos han sido refinados por el desarrollo de sus sofisticadas habilidades mentales, específicamente la habilidad cognitiva que implica recordar el propio comportamiento pasado, la de reflexionar —que permite la autocrítica—, la de comparar las experiencias presentes y pasadas, la de tomar decisiones, y la de planear para el futuro.

A esto hay que agregar el desarrollo del lenguaje, sin el cual no habría forma de generar sentidos morales y comunicarlos, ni de crear reglas y normas que sean explícitas, comprensibles y accesibles a toda una comunidad.

Aunque las ideas de Darwin sobre la ética estaban basadas en el utilitarismo, también incorporó ideas de otras teorías éticas. Por ejemplo, la idea de que la esencia de la moralidad yace en un sentido de “deber” y que el razonamiento es necesario para la moralidad humana converge, como ya hemos mencionado, con la teoría de Kant y su aceptación de la Regla de Oro como un principio moral básico encaja con lo dicho por las auto-

ridades religiosas y por muchos laicos. Darwin creía que “el bienestar y la felicidad de un individuo suelen coincidir” y que, debido a que la felicidad es parte esencial del bien general, entonces el principio de mayor felicidad sirve indirectamente como un estándar moral. En este sentido, Robert Wright⁵ afirma que “la felicidad de todos puede, en principio, aumentar si todos tratan amablemente a todos. Tú te abstienes de engañarme o maltratarme, yo me abstengo de engañarte o maltratarte; los dos estamos mejor de lo que estaríamos en un mundo sin moralidad”.

III

Desde la publicación de la obra de Darwin, numerosos filósofos y científicos han tratado de justificar los valores éticos de la humanidad por el proceso de evolución. La idea común a tales intentos es que la evolución es un proceso natural que lleva a metas deseables que son, por ello, moralmente buenas y, de hecho, constituyen los objetivos que justifican el valor moral de las acciones

⁵ Robert Wright, *The Moral Animal: Evolutionary Psychology and Everyday Life*, Peter Smith Publisher, 1997, p. 166.

humanas: que una acción sea o no moralmente aceptable depende de que contribuya directa o indirectamente a facilitar el proceso de evolución y sus metas naturales. En este sentido Francisco J. Ayala, uno de los evolucionistas más destacados de nuestro tiempo, nos dice que “cualquier código de principios éticos que pueda proponerse, puede ser juzgado con arreglo a su eficacia en promover la tendencia general de la evolución”.⁶ Pero, cabe precisar, lo que la biología busca fundamentar no son las normas morales concretas, sino la capacidad ética de los individuos; esto es, la mera dimensión moral del *Homo sapiens*. Esta posición no conlleva la adopción de un código moral único, sino que es compatible con una pluralidad de tablas de valores, pluralidad que se explica por la variedad de situaciones culturales en las que el ser humano se ha desarrollado.

Desde esta perspectiva, la capacidad ética será determinada por la naturaleza biológica y la raíz de esta dimensión está puesta, según Ayala, en tres condiciones necesarias y suficientes que son:

- 1) La capacidad de anticipar las consecuencias de las propias acciones;
- 2) la capacidad de hacer juicios de valor; y
- 3) la capacidad de elegir entre cursos de acción alternativos.

Estas tres capacidades se dan en los seres humanos como consecuencia de su eminencia intelectual, pero vale la pena analizarlas por partes. La primera se refiere a que el ser humano establece conexiones entre medios y fines, lo que implica la capacidad de imaginar, o lo que es lo mismo de proyectarnos al futuro y de formar imágenes mentales; la segunda identifica que el ser humano es un animal racional y, por ello, un ser autoconsciente con capacidad intelectual, y la tercera evidencia una inteligencia avanzada gracias a la cual el ser humano puede explorar alternativas diversas y decantarse por una en función de las consecuencias anticipadas que ella tendrá.

En conclusión, siguiendo este argumento de Ayala, tendríamos que la capacidad de comportamiento ético es un atributo de la constitución biológica humana, y, por ello, resultante de la evolución. Hasta aquí suscribo la posición de Ayala en buena medida. Sin embargo, hay dos observaciones que me gustaría realizar en virtud de la precisión y de llevar más lejos el hilo argumentativo:

1. De las tres capacidades señaladas como necesarias para que en nuestra especie se dé comportamiento ético, la esencial es la segunda, esto es, la de “formular

⁶ Francisco J. Ayala, *Origen y evolución del hombre*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 180-181.



Francisco J. Ayala



Richard Dawkins

juicios de valor”. Pero la formulación de juicios de valor es la expresión más cabal de la capacidad ética, por lo que dicha capacidad vendría a ser la causa y consecuencia del comportamiento ético al mismo tiempo, lo que resultaría tautológico pero tiene sentido si lo entendemos de una forma más general y partiendo desde casos de otras especies animales, en las que no se puede decir que realicen juicios de valor propiamente, pero donde sí observamos, por ejemplo, que se presenta un rechazo al trato inequitativo. Esto es, casos donde no se puede hablar de un juicio de valor pero sí de un comportamiento de rechazo que lo precede y que, entonces, bien puede ser un carácter heredado genéticamente en los humanos —el rechazo a la injusticia— que posteriormente, y debido a la evolución cultural, se ha desarrollado como un valor.

2. Por otra parte, Ayala hace derivar la capacidad ética del desarrollo de la capacidad intelectual lo que, considero, lo llevó a dar un golpe certero ya que desde aquí las neurociencias están trabajando en sus investigaciones sobre los comportamientos morales tanto en humanos como en otros animales.

Este análisis pretende mostrar críticamente la necesidad de seguir afinando el argumento que desde la biología se pretende construir para explicar el comportamiento ético, así como para señalar los nuevos campos que se han abierto para reflexionar y estudiar cuáles son, si las hay, las condiciones necesarias y suficientes para la emergencia de la moralidad.

Afirmar la existencia de una estructura moral innata y específica no equivale a afirmar, ni de lejos, que los humanos nazcamos con algo así como una moral definida, aunque inacabada, de la misma forma que la ca-

pacidad de hablar no implica saber un idioma. Así, pues, contra una posición netamente naturalista (como la sostenida por el evolucionismo social de H. Spencer), sostengo junto con Ayala que no existe un código moral único que se derive lógicamente y necesariamente de presupuestos biológicos, aunque sí existe una estructura moral básica y común a todos los seres humanos (y a otras especies como los grandes simios).

Ayala argumenta que el comportamiento ético (la propensión a juzgar las acciones humanas como buenas o malas) ha evolucionado como consecuencia de la selección natural, no porque fuera adaptativo en sí mismo, sino más bien como una consecuencia pleiotrópica o epigenética de la gran inteligencia característica de los seres humanos.

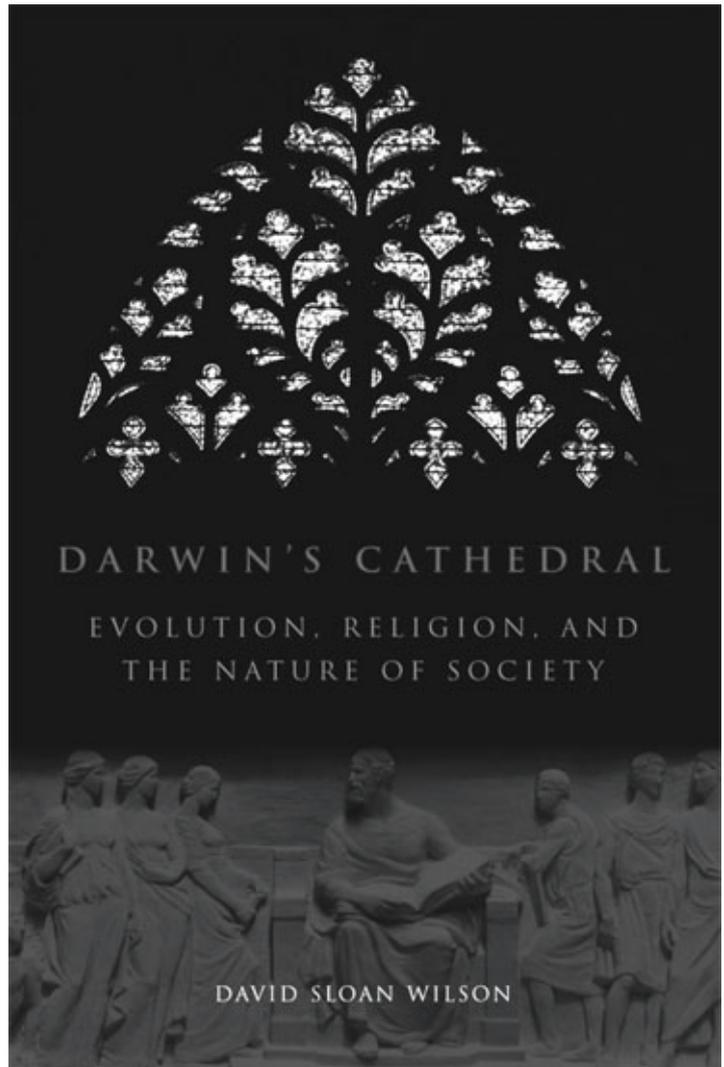
Independientemente de si los seres humanos son necesariamente éticos, queda por determinar si prescripciones morales particulares están en realidad determinadas por nuestra naturaleza biológica o si son elegidas por la sociedad o por los individuos. Incluso si llegáramos a la conclusión de que la gente no puede evitar tener orientaciones morales de conducta, podría ser que la elección de las normas particulares utilizadas para el juicio fuera arbitraria. O que depende de algún otro criterio no biológico.

Siguiendo a Ayala es claro que la capacidad de establecer la conexión entre medios y fines es la capacidad intelectual fundamental que ha hecho posible el desarrollo de la cultura y la tecnología humanas. A esto agregaría que las raíces evolutivas de esta capacidad se pueden encontrar en tres condiciones previas, la primera de las cuales sería la evolución de la marcha bípeda, que transformó los miembros anteriores de nuestros ante-



© Barry Hauge

Robert Wright



pasados de órganos de locomoción en órganos de manipulación. De esta manera las manos se convirtieron gradualmente en órganos aptos para la construcción y uso de objetos de caza y otras actividades que mejoraron la supervivencia y la reproducción, es decir, que aumentaron la capacidad de reproducción de sus portadores; la segunda condición sería la capacidad de hacer juicios de valor, de percibir ciertos objetos o hechos como más deseables que otros, y la tercera sería la capacidad de elegir entre cursos de acción alternativos. Apretar el gatillo y asesinar a alguien puede ser una acción moral sólo si tengo la opción de no tirar de él. Una acción necesaria más allá de nuestro control no es una acción moral.

Coincido con Ayala en que la gran inteligencia del *Homo sapiens* ha permitido el desarrollo de las capacidades de decisión sobre un comportamiento bueno o correcto y uno malo o incorrecto. Sin embargo, es igualmente innegable que ya había en nuestra herencia biológica factores que contribuyeron a que nuestra especie pudiera presentar dichas capacidades de decisión y acciones que se pueden denominar como morales o no. En particular coincido en que en ciertas especies que comparten ancestros con *Homo*, encontramos comportamientos altruistas y empáticos.

IV

El altruismo

En términos biológicos, altruismo significa hacer algo para ayudar a las posibilidades reproductivas de algún otro, incluso aunque esto implique la disminución de las posibilidades reproductivas de uno mismo. Por el contrario, una acción egoísta es aquella que beneficia a uno mismo perjudicando a otro individuo. El altruismo, un concepto formalizado por John Maynard Smith en 1964 (aunque consideraba que no hay un altruismo verdadero), es el comportamiento de un organismo que beneficia a otros a costa de su propio beneficio. El costo y los beneficios son medidos en términos de supervivencia o de adecuación reproductiva. Hoy es claro que tanto el altruismo como la empatía son necesarios para la evolución y el desarrollo de las capacidades morales de nuestra especie.

Como antes se señaló, la selección familiar o de parentesco es una estrategia evolutiva de algunos organismos cuyo comportamiento favorece el éxito reproductivo de un pariente aun a costa de su propia vida o su reproducción. Pero desde un punto de vista estricta-

mente biológico no se trata de altruismo si consideramos que el principal objetivo de un ser vivo es dejar representado su material hereditario en el mayor número de descendientes directos (hijos) de dicho organismo o de los parientes más cercanos (hermanos y sobrinos por ejemplo). De ahí el reconocimiento desde la biología del altruismo como una forma de egoísmo, si se involucran parientes cercanos. Pero en un texto de enorme interés⁷ el antropólogo y biólogo de la Universidad de Binghamton, David Wilson, nos muestra, a partir de un análisis del concepto de grupos humanos como comunidades morales, todo lo que ha ignorado la teoría de selección familiar que predice que los comportamientos prosociales deben dirigirse principalmente hacia los parientes genéticos. Al contrario de esto, Wilson resalta que en las comunidades morales las normas sociales pueden generar cierto grado de uniformidad social al interior de los grupos y deferencias entre ellos que no podrían predecirse con base en su estructura genética, y que son altamente favorables para la selección entre grupos. Es decir que hay que ver el altruismo como un comportamiento de importancia social y que puede también ser favorecido por la selección natural aunque no se realice entre quienes comparten genes. Por ejemplo, sabemos que nuestra mente está equipada con circuitos que nos permiten resolver problemas de supervivencia y reproducción, de manera tan natural como lo es la navegación celestial para las aves y la orientación solar para las hormigas. Dicha constitución intelectual, que tiene su base en el alto desarrollo del cerebro humano, posibilita la habilidad que tenemos como especie para congregarnos en grupos unificados por sistemas morales. Y esto requiere, como las adaptaciones de otras especies, una arquitectura cognitiva propia, especializada y genéticamente evolucionada. De forma similar, nuestra habilidad para funcionar como grupo requiere de mecanismos cognitivos sofisticados que parecen demandar poco esfuerzo porque están automatizados. Se necesitaron décadas para entender la neurobiología de la visión, y puede que se requiera un esfuerzo similar para entender la neurobiología de los sistemas morales.

La empatía

En el caso de la empatía, por ejemplo, actualmente sabemos que el reconocer emociones de otros no es un sentimiento exclusivo de los seres humanos. Por lo tanto puede decirse que forma parte de nuestra herencia filogenética. Estudios del comportamiento de distintas especies animales han demostrado que es común en seres

tan diversos como los monos, las ratas y los perros reconocer y responder al estado emocional de sus semejantes. Lo anterior, además de mostrarnos un ejemplo más de las características que compartimos los humanos y otras especies animales, sugiere que la empatía es un fenómeno filogenéticamente continuo, es decir, un producto de la evolución, tal y como lo sugiriera Darwin hace más de un siglo.⁸ Un caso arquetípico de la empatía es el vínculo emocional directo que se ve entre los individuos de la díada progenitor-descendencia que se ve en los cuidados extensos del tipo parental.

Una investigación reciente de S. Preston y De Waal nos presenta diversos datos que evidencian la continuidad del fenómeno de la empatía entre los mamíferos y nos muestra que los procesos empáticos en las distintas especies se basan en fenómenos fisiológicos y bioquímicos que pueden explicarse mediante un Modelo de Percepción-Acción del sistema nervioso. Este modelo supone que el individuo es sensible al malestar del otro y reacciona en consecuencia. Dicho modelo se basa en los más recientes avances de las neurociencias, que gracias al desarrollo de la tecnología y del método de las ciencias para observar mejor la fisiología y la bioquímica del cerebro han podido estudiar qué es lo que sucede cuando se dan fenómenos como la empatía. Es decir que relaciona la fisiología y la bioquímica del animal con sus emociones y pretende demostrar que la forma en que se da fisiológicamente el procesamiento de información, la estructura y el diseño del cerebro, son las bases biológicas necesarias para la aparición de la empatía. Todas estas características las vemos en los seres humanos y otros mamíferos y sabemos que se dieron gracias a un proceso evolutivo, por lo que los autores proponen que la empatía es una conducta adaptativa, lo que explicaría por qué existe en tantas especies.

Es obvio que, entre los animales con un sistema nervioso desarrollado como el del ser humano y los grandes simios, a mayor tiempo de vida se incrementa el conocimiento respecto a los otros individuos y circunstancias, lo que la predicción y un mejor entendimiento de las situaciones, así también, la complejidad de nuestro cerebro y sus funciones intelectuales nos permiten retener información y manipularla para predecir y comparar posibles escenarios, así como decidir un curso de acción apropiado. De este modo las facultades cognitivas superiores también pueden aumentar los comportamientos de ayuda mediante la enseñanza explícita por medio de instrucciones directas, el razonamiento, la disciplina y el reforzamiento de las conductas de solidaridad y colaboración que son necesarios para la vida social.

⁷ David S. Wilson, *Darwin's Cathedral: Evolution, Religion and the Nature of Society*, The University of Chicago Press, 2002.

⁸ Cfr. S. Preston y F. De Waal, "Empathy: Its Ultimate and Proximate Bases" en *Behavioral and Brain Sciences*, volumen 25, número 1, febrero de 2002, pp. 1-20.

Del mismo modo podemos ver cómo es que el complejo mundo social de los grandes simios, en este caso, requiere que el sistema nervioso central perciba e interprete las expresiones faciales, la postura corporal, los gestos y las voces de los conespecíficos rápidamente y con precisión, para generar una respuesta pertinente. Así, vemos que el mismo sistema nervioso que vincula la percepción y la acción y nos ayuda a navegar el ambiente físico, también nos ayuda para navegar dentro del ambiente social. Por lo tanto, se puede sostener que el diseño general del sistema nervioso, creado mediante millones de años de evolución, debe considerarse como un factor en la evolución de procesos emocionales como la empatía y de los comportamientos abiertos como la ayuda.

Si damos crédito a lo anterior entonces podemos sospechar que el estudio de otros fenómenos que comparten los mismos mecanismos fisiológicos, como el cuidado parental, nos dirigirán hacia la misma dirección en la que nos hallamos.



Richard D. Alexander

Pero, ¿qué tan diferentes son los humanos de los otros animales? Como se ha visto, el darwinismo muestra que hay una diferencia moralmente significativa pero no absoluta entre los humanos y los animales y que esta diferencia es de grado.

Desde el punto de vista genético, los humanos compartimos con los grandes simios un porcentaje muy elevado de nuestros genes: alrededor de un 98 por ciento con chimpancés y bonobos, más de un 97 por ciento con los gorilas y más de un 96 por ciento con los orangutanes.

Ante estos datos el elemento a reflexionar descansa sobre lo cerca que estamos genéticamente de otras especies, pero también sobre el hecho de cómo esa diferencia, pequeña a nivel genético, se traduce como inconmensurable a nivel intelectual, emocional, cultural y social. Pues no se trata solamente de la proporción de genes que nos acercan o distancian de otros animales, sino de cómo estos se expresan fenotípicamente de formas tan variadas. Como hemos visto, las circunstancias del ambiente nos influyen, pero no nos determinan. En este sentido, todos los aspectos de la conducta humana, nuestra moralidad, son resultado de la interacción entre genes y ambiente, en la que no es posible determinar qué parte o porcentaje corresponde a lo genético y qué parte a lo aprendido. La conducta humana es fruto de ambos componentes y de la libertad de cada individuo. La biología es la condición de posibilidad de la cultura, pero no la agota ni la determina.

La tesis que propone Ayala⁹ y a la que me adscribo es que los seres humanos somos seres éticos por nuestra naturaleza biológica. Evaluamos los comportamientos como buenos o malos, morales o inmorales, como consecuencia de nuestras capacidades intelectuales que incluyen la autoconciencia y el pensamiento abstracto, y estas capacidades intelectuales, como se ha visto, son producto del proceso evolutivo. Pero las normas que las sociedades se dan no, pues, más bien, estas son producto de la interacción de factores biológicos y sociales, en donde sin duda lo biológico es el origen pero lo determinante es lo social.

Por lo tanto, a la pregunta que inquiere sobre si nuestro comportamiento ético tiene una base biológica además de su innegable componente cultural y que, por ello, la moralidad además de ser una construcción histórica puede también ser considerada como parte constitutiva de nuestra naturaleza, debemos responder afirmativamente. **u**

⁹ Francisco Ayala, "The Biological Foundations of Ethics" en *Revista Portuguesa de Filosofia*, volumen 66, fascículo 3, 2010, pp. 523-538.

Melville en Mazatlán

Vicente Quirarte

A finales de marzo de 1844, el navío United States llega al puerto de Mazatlán. Ahí permanece tres semanas. Su tripulación incluye a un grumete de 24 años con aspiraciones literarias. El fragmento que presentamos de esta pieza teatral de Vicente Quirarte teje la fabulación de un joven Herman Melville en diálogo con la versión de sí mismo a la edad de 60 años, ya dominado por el decaimiento físico y mental.

A Jorge Ruiz Dueñas

HERMAN II.— Mazatlán. Ma-za-tlán. Ma-za-tlán. MAZATLÁN.

HERMAN I.— (*Despega la vista del periódico y voltea a ver al joven*). ¿Cómo dijo?

HERMAN II (*Sin voltear a mirarlo, absorto en su tarea*).— Mazatlán... Ma... za... tlán.

HERMAN I.— ¿Me habla a mí?

HERMAN II.— No. (*Herman I vuelve a su ensimismamiento con el periódico. Pausa larga. Herman II hace la bolsa de alimento a un lado y se dirige a su interlocutor*). Bueno, sí. Sí le hablo a usted. Hablo con usted.

HERMAN I.— ¿Sí o no? Explíquese.

HERMAN II.— Hablo conmigo, pero como usted me oyó, ahora tiene que escucharme.

HERMAN I (*Pausa larga, sin dejar de mirar el periódico*).— Joven, nadie escucha. Contadas veces oye. Si quiere ser oído, vaya a uno de los espacios especialmente puestos para pregonar. Lo que sobra en esta ciudad son locos. Y sitios para encerrarlos. Nadie los escucha pero no hay más remedio que oírlos. (*Ambos guardan silencio. Pausa larga. Herman II sigue alimentando a las palomas*). Blackwell.

HERMAN II.— ¿Cómo dijo?

HERMAN I.— Blackwell... un hospital de locos, no lejos de aquí.

HERMAN II.— ¿Hospital *de* locos o *para* locos?

HERMAN I.— Es lo mismo.

HERMAN II.— Es lo mismo pero no es igual. *De* locos, significa que todos lo están. *Para* locos, que entran allí quienes no tienen otro remedio que cruzar las puertas de otro infierno. O de una extraña forma de paraíso.

HERMAN I (*Voltea a mirarlo con ligera curiosidad y vuelve a su periódico*).— Por favor, ¿puedo leer en paz?

HERMAN II.— ¿Dónde está ese hospital que dice?

HERMAN I (*Impaciente, sin voltear a mirarlo*).— Blackwell es una isla tan pequeña que puede ser recorrida en una hora. Nadie la nota. No junto a este monstruo de isla.

HERMAN II.— Esta isla monstruosa a la que no es posible sino odiar. O amar contra todo. Nueva York. ¿Se puede ser de otra parte? Aquí nace el mundo cada día. (*Pausa*). Me gustaría estar loco, en verdad, para merecer la isla que menciona. Imagine las historias



Arturo Ríos y Pedro de Tavira en la obra *Melville en Mazatlán* de Vicente Quirarte, dirigida por Eduardo Ruiz Saviñón

que de allí saldrían. (*Pausa*). ¿No le molesta que me sienta aquí, verdad?

HERMAN I.— Vaya, al menos lo pregunta. La verdad, sí me molesta...

HERMAN II.— Sin embargo, si al llegar hubiera preguntado “¿Puedo sentarme en esta banca?”, hubiera respondido que sí, pues sobre todas las cosas es un caballero.

HERMAN I (*Despega la vista del periódico y mira a Herman II de arriba abajo*).— Y usted, evidentemente, no lo es. Casi todos los lugares están desocupados y usted llega a sentarse precisamente aquí... en *mi* banca.

HERMAN II.— Sí, porque quiero hablar con alguien. Estoy seguro de que con usted.

HERMAN I.— Vaya, esto sí que comienza a ser gracioso, a fuerza de incómodo, y a punto de ser insoportable. ¿Hablar conmigo?

HERMAN II.— Mire, en algunas de las bancas de este parque hay gente que, como usted, acostumbra dar de comer a las palomas. Y a gaviotas que se cruzan en su camino. Usted también, pero además, hacía otra cosa.

HERMAN I.— ¿Otra cosa?

HERMAN II.— Sí. Estaba escribiendo.

HERMAN I.— ¿Escribiendo?

HERMAN II.— Sí. Estaba escribiendo... Algo que lo absorbía, lo apasionaba, lo transformaba. Lo estuve observando antes de venir a sentarme junto a usted.

HERMAN I.— Si estaba escribiendo es algo que me interesa sólo a mí.

HERMAN II (*Ansioso y alegre*).— Evidentemente. (*Pausa. Expectante*). ¿Es usted escritor?

HERMAN I (*Incómodo, dudoso*).— ¿Yo? No... No, no soy escritor.

HERMAN II (*Lo mira atentamente*).— Ahora no lo pregunto sino lo afirmo. Es usted escritor. Sabía que no me equivocaba al sentarme aquí. Vuelvo a casa, sin heridas mortales en el cuerpo, las justas en el alma. Antes quise detenerme a contemplar las aguas que me vieron nacer, las mismas que me van a bautizar como escritor. Por si fuera poco, tengo la enorme fortuna de encontrarme con un verdadero escritor.

HERMAN I.— De una vez por todas, joven, tome sus cosas, siga su camino y déjeme en paz.

HERMAN II.— Está bien. Prometo ya no hablarle. Permita solamente que termine esta bolsa de alimento y me voy. (*Arroja alimento a las palomas al ritmo de sus palabras*). Ma-za-tlán- Ma-za-tlán.

HERMAN I (*Aparta la vista del periódico y voltea a mirar al joven*).— ¿Por qué repite esa palabra?

HERMAN II (*Como si fuera atrapado en una acción prohibida*).— ¿Puedo contestar? ¿Me es permitido contestar?

HERMAN I.— Por favor... No pida permiso como niño de escuela.

HERMAN II (*Divertido, levanta la mano, como si pidiera permiso*).— Eso sí me gusta hacerlo. Sé hacerlo. Antes de ser marinero fui maestro de escuela. ¿Me es permitido hablar?

HERMAN I.— Sí, hable. (*Dobla su periódico*). Ya que me arruinó la lectura y el placer de estar solo, hable. ¿Por qué repite esa palabra?

HERMAN II.— Porque vengo de un largo viaje, y de todos los lugares donde estuve, fue seguramente la palabra que más me gustó. La que me quedó, por así decirlo, grabada en el oído.

HERMAN I.— Es como una danza, ¿verdad? Con todas sus vocales abiertas, sus tambores y zumbidos: Ma...za...tlán...Ma...za...tlán... Tiene usted buen oído... joven.

HERMAN II.— Ya que me permitió hablar, le pregunto otra vez: ¿es usted escritor?

HERMAN I.— No, no soy escritor.

HERMAN II.— ¿Entonces?

HERMAN I (*Pausado y categórico*).— Trabajo en la Aduana.

HERMAN II.— En la Aduana. Qué divertido. ¿Es divertido?

- HERMAN I.— Es el trabajo más monótono del mundo. Pero garantiza la comida en la mesa. Y, sobre todo, lo mantiene a uno ocupado. Ahuyenta fantasmas.
- HERMAN II.— ¿Tiene usted una oficina?
- HERMAN I.— Sí, por fortuna. Con una gran ventana.
- HERMAN II.— Desde la que puede mirarse —seguramente— toda la bahía. La más hermosa del mundo, aunque haya otras donde exista más... más Naturaleza. Me gusta el mundo ocupado, más que el virgen, ¿está de acuerdo?
- HERMAN I.— ¿De acuerdo en qué?
- HERMAN II.— En que es mejor el mundo ocupado que el desnudo.
- HERMAN I.— No, no, no. Antes de esta última tontería dijo muchas otras.
- HERMAN II.— Si las tomó en cuenta es porque no son tonterías.
- HERMAN I.— Vaya más despacio. Ponga en orden sus ideas... joven.
- HERMAN II.— ¿Por qué me llama joven? ¿Le gustaría que yo lo llamara viejo?
- HERMAN I.— Usted es joven y yo viejo, pero definitivamente no me puede decir viejo. En cambio, yo a usted sí le puedo decir joven.
- HERMAN II.— ¿Por qué?
- HERMAN I.— Porque así es, ¿no lo han educado?
- HERMAN II.— Sí, marineros y oficiales que obedecen más que a su conciencia al ron de las Antillas... (*Herman I sonrío*). Vaya, vamos por buen camino. Por lo menos he borrado la sombra de su rostro. Inclusive se ve más joven. Se ríe.
- HERMAN I.— Sí, de mi pasado.
- HERMAN II.— ¿De su pasado?
- HERMAN I.— Mi pasado no tiene importancia para alguien que acabo de conocer.
- HERMAN II.— Entonces hablemos del presente. Así que la Aduana.
- HERMAN I.— ¿Qué con la Aduana?
- HERMAN II.— Me dijo que trabajaba en la Aduana.
- HERMAN I (*Vacilante*).— Así es.
- HERMAN II.— ¿Y qué hace?
- HERMAN I.— Digamos que empujar la pluma.
- HERMAN II.— ¿Ve cómo no me equivoco? Lo que me está diciendo es que escribe. Que se gana la vida escribiendo.
- HERMAN I.— Empujar la pluma es muy diferente a escribir.
- HERMAN II.— Empujar la pluma, como usted dice, es un esfuerzo titánico, sobre todo cuando se hace con el corazón y se entrega el alma.
- HERMAN I (*Sonríe complacido*).— En eso estoy totalmente de acuerdo con usted.
- HERMAN II.— Aleluya. Por una vez.
- HERMAN I.— Sí, por una vez. Por eso se ha ganado el derecho a que responda a su pregunta.
- HERMAN II.— ¿A cuál pregunta?
- HERMAN I.— A la que me hizo desde un principio. Cuando llegó a... molestarme.
- HERMAN II.— Ah, esa pregunta.
- HERMAN I.— ¿Ya no le interesa la respuesta?
- HERMAN II.— Por supuesto que me interesa, sobre todas las cosas. Va de nuevo, entonces. ¿Es usted escritor?
- HERMAN I (*Pausa larga*).— He sido escritor.
- HERMAN II.— ¿Cómo es posible? Yo quiero ser escritor. Y quiero serlo toda la vida.
- HERMAN I.— ¿En verdad es lo que quiere?
- HERMAN II.— Traigo un impulso que me desborda y me inflama. Por eso he viajado. Para ver, para aprender, para tener de qué hablar. No me comieron los caníbales, pero yo sí voy a devorar el mundo. Tengo todo el tiempo.
- HERMAN I.— Sí, a su edad se tiene todo el tiempo. Y todo el apetito. ¿Qué va a hacer con ellos?
- HERMAN II (*Se toca el pecho, del lado del corazón*).— Transformar lo que traigo aquí, ponerlo por escrito. Crear novelas donde el joven que las lea viva, sienta, sude, goce y sufra conmigo.
- HERMAN I.— ¿Y por qué limitarse a los jóvenes? Sea más ambicioso, si en verdad quiere comerse el mundo, como dice. Escribir es poner en letras lo que nadie ha dicho pero quisiera decir.
- HERMAN II.— Pero eso es imposible.
- HERMAN I.— Imposible, no. Difícil, por supuesto. La escritura no es para los débiles.
- HERMAN II.— Tampoco el mar.
- HERMAN I.— Tampoco. Aspire a que lo que escriba sea como el mar: complejo, profundo, interminable. Aunque tarde años en hacerlo. Dios no hizo el mundo en un solo día.
- HERMAN II.— ¿No es mucha vanidad comparar al escritor con Dios? Yo quiero hacer algo más humilde, más próximo a la tierra y a las cosas.
- HERMAN I.— El poeta, como el capitán del barco, es dios en su dominio. Sin embargo, los tiempos de la creación son caprichosos e imprevistos.
- HERMAN II.— ¿Como los del mar?
- HERMAN I.— Como los del mar. Es posible escribir página tras página en un solo día, ser una tormenta. De pronto, llegan instantes de calma pavorosa donde no sopla la más ligera brisa y el mundo parece un desierto interminable.
- HERMAN II.— ¿No ocurre así en otros oficios?
- HERMAN I.— No, porque en otras ocupaciones todo está calculado. No hay sobresaltos. Atender un dolor que nos aqueja o encontrar la salida del laberinto hacen imprescindible la existencia del médico o el abogado.

- HERMAN II.— No compare el trabajo del escritor con el de esos... mercenarios.
- HERMAN I.—¿Mercenarios por qué? También saben de la entrega y la pasión. Sin embargo, las del escritor no son inmediatamente perceptibles.
- HERMAN II.— ¿Por qué no?
- HERMAN I.— El escritor nace para perturbar conciencias. Es un profesional de la subversión. Es el hombre invisible. Trabaja primero para vencer a sus propios fantasmas, llamados conformismo, silencio, mediocridad. Escribir es alterar al otro, decantar las palabras que transforman el fulgor momentáneo en obra permanente. El trabajo del escritor es dominar el miedo, utilizarlo, hacerlo cómplice y aliado.
- HERMAN II.— ¿Sabe qué me llevó al mar? Una forma de miedo. Pero miedo al tedio, al aburrimiento, a no ser.
- HERMAN I.— Miedo a ser como los otros. Miedo a usted mismo.
- HERMAN II.— Exactamente. (*Pausa larga*). Miedo a ser.
- HERMAN I.— Miedo a que noviembre se instalara en su alma para siempre. (*Se dirige a su banca, en la cual vuelve a sentarse, con visible esfuerzo. Extrae el frasco de alcohol y le da un trago, sin ofrecerle al joven. Se incorpora. Camina un poco, cojeando de manera visible*).
- HERMAN II (*Tras observarlo atentamente*).— ¿Cómo... se hizo... eso?
- HERMAN I.— ¿Cómo me hice qué?
- HERMAN II.— Quiero decir... ¿por qué cojea?
- HERMAN I.— ¿Cojear? ¿Yo? Soy viejo y no cojo... Bueno, lo que quise decir... (*Se recupera después de su titubeo. Herman II no puede contener la risa. Herman I no puede evitar reír igualmente. Trata de dominarse*). Quiero decir, no cojeo. En las piernas comienza a notarse la edad, pero yo estoy, hasta donde se puede, aceptable en mis piernas. Camino todo el tiempo (*Trata de incorporarse. Finalmente se sienta*).
- HERMAN II.— No, perdone mi insolencia.
- HERMAN I (*Pausa*).— No importa, no importa. Hace mucho tiempo que no me reía de este modo. Vaya si me hacía falta. Estoy lejos de hacer el ejercicio que mi juventud me permitía. Pero le propongo que hagamos uno juntos.
- HERMAN II.— ¿Un ejercicio?
- HERMAN I.— Sí. Con la palabra que repite desde que apareció aquí para estropearme el día.
- HERMAN II.— ¿Mazatlán?
- HERMAN I.— Mazatlán. Ya me dijo que le gusta su sonido. Pero trate de llegar al fondo de la palabra.
- HERMAN II.— Mazatlán. Ma-za-tlán. Mazatlán era al principio sólo un nombre. El de un sitio a treinta días de navegación desde el puerto peruano del Callao. Yo me había enlistado en la fragata United States. De ella vengo. Era abril y nuestras órdenes eran recoger un cargamento de monedas de plata de una tierra cuyas entrañas la otorgan generosamente: México.
- HERMAN I.— El olor en el aire era muy fuerte: almizcles humanos y animales, cocos, plantas en descomposición, fósforos y escamas. Mazatlán.
- HERMAN II.— ¿Cómo lo sabe?
- HERMAN I (*Vacilante*).— No lo sé. Lo imagino. ¿Qué pasó después?
- HERMAN II.— Llegamos por la noche. Las luces, escasas pero en círculo, me decían que estábamos en una bahía. A pesar de la distancia, dominaba el sonido armónico, unánime, estridente, de los grillos. Como si la elevación dominante fuera un organismo vivo.
- HERMAN I.— Es un organismo vivo.
- HERMAN II.— Sí, pero como si fuera algo más que una montaña. Una criatura diferente. *Mazatlán*. Esa noche algo extraordinario estaba por suceder. Cuando eso sentía, sonó la campana que nos convocaba a dormir.
- HERMAN I.— ¿Usted obedeció?
- HERMAN II.— Me tocaba el turno de hacer la primera guardia. De todas formas, no hubiera podido dormir.
- HERMAN I.— Las luces, el puerto, un país desconocido... Enorme tentación...
- HERMAN II.— Y más que nada esas piedras...
- HERMAN I.— ¿Piedras?
- HERMAN II.— Dos enormes peñascos en medio de la bahía.
- HERMAN I.— ¿Qué tenían de especial esas piedras?
- HERMAN II.— Parecían nacidas con el mundo.
- HERMAN I.— ¿Qué las hacía distintas?
- HERMAN II.— La luz de la luna. Era llena, espectral, completa. Daba a los peñascos un aspecto imponente. Los plateaba. Dos planetas desconocidos. Parecían ballenas...
- HERMAN I.— Una ballena como nadie ha visto una...
- HERMAN II.— Una ballena distinta.
- HERMAN I.— La ballena es el resumen de la creación. Sentir que el mar respira con toda su fuerza y su esplendor cuando la monumental criatura sale a la superficie. Usted ha visto muchas ballenas en su vida, supongo.
- HERMAN II.— De todas clases, tamaños y texturas. Cuando cazábamos una y la subíamos a cubierta, no perdía detalle.
- HERMAN I.— Era hacer la anatomía de un Dios, ¿no es cierto?
- HERMAN II.— Usted lo ha dicho. Si Dios eligiera ser un animal, sería una ballena.
- HERMAN I (*Se incorpora de la banca y se dirige, cojeando visiblemente hacia el centro del escenario. Se detiene. Mira hacia el mar y tiende la mano*).— En ese lomo se leen cicatrices de varias geografías. El primer chorro. Antes que en los ojos, en los oídos y, por qué no

atreverse a decirlo, en el corazón. Resumen de la fuerza, coro de doce locomotoras al unísono, las ballenas emergen en todas las cifras del cuadrante: ojos, oídos, corazón, abren sus puertas, se colman de energía donde parece concentrada la evolución entera. Y se descubre aquí un ojo, allá una aleta, el mugido, el lomo inmenso como la mitad de un planeta, el arqueo inverosímil de la columna para saber después que la ballena no es como aquella que nos pintaron en la infancia. Con la ballena, la realidad es más poderosa que la imaginación. Avanza lenta, majes-

HERMAN I.— ¿Qué descubrió?

HERMAN II.— Que la ballena no es de este mundo. La única ballena es la que no existe, la que tal vez conoceremos algún día. O simplemente soñaremos. Una ballena no es igual a todas las ballenas. Ninguna ballena es igual a la ballena. Cada una tiene su forma de asentar su nota final en el paisaje; su cola, un gigantesco abanico de la última sirena.

HERMAN I.— Avaras y temerosas de un mundo que cambia más rápidamente que el corazón de quien se dice su amo, no muestran sino su lomo planetario. Saber-



© Andrea López

tuosa, y al expulsar su chorro está más cerca del cielo que las demás criaturas.

HERMAN II.— Magnífico. Ojalá yo pudiera decir algo así. Escribirlo.

HERMAN I.— Usted podrá escribir lo que quiera. Lo que está destinado a escribir. Lo que nace para el olvido es más vasto que el mar. La comodidad se hizo para los tibios. ¿En verdad piensa que el escritor trabaja para tener éxito?

HERMAN II.— ¿Y por qué no? Se trata de un oficio como cualquier otro. El rey de los oficios. Por lo tanto debe de ser bien pagado.

HERMAN I.— Éxito no es igual a triunfo. Y el triunfo es sobre usted mismo. Sobre sus dudas, sus temores a no ser lo que usted piensa.

HERMAN II.— En eso tiene razón. Algo definitivo —parecido al triunfo que usted dice— descubrí esa noche en la bahía de Mazatlán.

las en el mismo espacio que nosotros es sentir la palpación del mundo: saber a Dios más cerca de nosotros.

HERMAN II.— Todos los animales aceptan tocar notas menores ante la llegada del Gran Dios Ballena, mamífero y antiguo habitante del elemento Tierra, pulmón del mar y géiser nómada, vaca marina y tren acuático, locomotora submarina que muge con su maternidad agradecida y orgullosa.

HERMAN I.— Bravo, Ismael, bravo.

HERMAN II.— Perdón. ¿Me dijo Ismael?

HERMAN I.— Sí. No. Fue un momento de entusiasmo. Un error, tal vez.

HERMAN II.— Mi nombre no es Ismael. Me llamo...

HERMAN I.— No, no digas... no diga su nombre. (*Dice en voz muy baja, Ma-za-tlán, Ma-za-tlán*). ¿Qué sucedió después con... la ballena... las rocas... la noche?

HERMAN II.— Nadie en la fragata, ni siquiera el capitán, podía desembarcar. De tal modo, decidí soñar

la ciudad. Hacer su historia con las historias que había escuchado y con ayuda, naturalmente, de la imaginación. En esas luces intermitentes sentía las vidas de otros hombres, en miles de bocas ansiosas. En sudores y pieles semejantes y al mismo tiempo distintas a las que nos habían acompañado en el barco.

HERMAN I.— Adivinó su arteria central, llamada por sus moradores Calle del Oro, el camino por el que fluía el deseo más profundo de los hombres. El orgulloso puerto que en lingotes y monedas intentaba purificar su innoble origen.

HERMAN II.— ¿Cómo lo sabe?

HERMAN I (*Vacilante*).— No sé. Supongo que así fue. ¿Bajaron a tierra?

HERMAN II.— Ninguno de los grumetes teníamos derecho a descender del barco, con el riesgo de sufrir azotes. Si la falta era mayor, inclusive podíamos perder

HERMAN I.— Claro, usted era su propio tesoro.

HERMAN II.— Al día siguiente de nuestra llegada, el capitán nos reunió para decirnos que las monedas por las que habíamos sido enviados aún no estaban acuñadas. Por lo tanto, debíamos permanecer tres semanas frente al puerto mexicano. ¿Se imagina?

HERMAN I.— Tres semanas sin bajar del barco. Una tortura lenta y refinada. Cuando el barco está en movimiento, la sangre se renueva. Pero estar quieto y ser joven es un doble tormento.

HERMAN II.— Yo no quería desertar, de ninguna manera, pero sí penetrar en el cuerpo de esa criatura viva frente a mí.

HERMAN I.— Había que buscar una estrategia, entonces.

HERMAN II.— Por fortuna se presentó la oportunidad. Era domingo de ramos y varios marineros católicos

© Andrea López



la vida. Nadie protestaba. Es la ley del mar. La vida en el barco es tan difícil que al día siguiente de embarcarse la única obsesión es desertar.

HERMAN I.— Lo mismo sucede con la escritura. ¿Usted desertó?

HERMAN II.— No, porque se trataba de probarme. De saber quién era yo.

HERMAN I.— O sea que su viaje no fue por motivos económicos. Todo ballenero busca el oro.

HERMAN II (*Duda*).— En ese momento yo iba en busca de otra clase de riqueza.

pidieron permiso para bajar a tierra e ir a misa. Yo soy protestante...

HERMAN I.— Pero con tal de bajar del barco era capaz de aprenderse el nombre de todos los santos del calendario.

HERMAN II.— Mi historial era impecable. Aun así tuvimos que echarlo a la suerte...

HERMAN I.— Y por supuesto usted fue uno de los ganadores.

HERMAN II.— Sin hacer trampa.

HERMAN I.— ¿Cómo entró Mazatlán en usted?

- HERMAN II.— Olía intensamente a yodo, a plantas y criaturas del océano. Mi primera imagen es la de pescadores que vendían su mercancía a gritos, con el entusiasmo de haber sacado ese producto con sus manos. Pesaban sin balanza, con el cálculo que dan tiempo y experiencia.
- HERMAN I.— Entre todos los pescados que destazaban, me llamó la atención uno plateado, grande, con una gran espada, al que llamaban *marlin*. Arrojabán al muelle sus entrañas ante la delicia de los numerosos y negrísimos pájaros que las devoraban sin inmuntarse por la presencia de los pescadores.
- HERMAN II (*Lo mira con extrañeza*).— *Auras* llamaban a esa aves.
- HERMAN I.— Buitres marinos. *Auras*. Un nombre luminoso que definitivamente no merecen.
- HERMAN II.— Había una cantidad enorme de barcos en el muelle, animales vivos, barriles de agua y fruta fresca. Recuerdo además a una mulata monumental, vasta, elástica y airosa, no obstante su humanidad elefanta, con una charola de fruta en la cabeza: la pregonaba como si en su voz estuvieran todos los colores de las joyas comestibles que ofrecía.
- HERMAN I.— Qué gran modo de hablar de una mujer.
- HERMAN II.— ¿De una mujer?
- HERMAN I.— Sí, porque lo que está haciendo es casi una declaración de amor...
- HERMAN II (*Vacilante*).— No... yo...
- HERMAN I.— Bueno, bueno, no se distraiga y continúe.
- HERMAN II.— Para conocer una ciudad a la que hay que dejar rápidamente es preciso encontrar el lugar donde se come, el sitio donde se reza y el espacio donde yacen sus muertos.
- HERMAN I.— Muy buena síntesis. ¿Adónde iría si sólo tuviera una sola posibilidad?
- HERMAN II.— A ese donde se concentran las tres actividades. Luego de salir rápidamente de la iglesia, me salió al encuentro *El amargo mar*, un sitio donde no entraría un caballero.
- HERMAN I.— No imagina los lugares donde mi curiosidad y el deber me han llevado. *El amargo mar*. Curioso nombre, por no decir que elemental. Todo mar es amargo, sabe amargo, ¿no es verdad?
- HERMAN II.— Lo mismo pensé.
- HERMAN I.— Tantas emes, como el golpe del mar contra los barcos. Sólo le faltaba llamarse *El amarillo amargo mar de Mazatlán*.
- HERMAN II.— Me atrajo ese letrado que pude descifrar en mi español rudimentario. Leer, que no descifrar.
- HERMAN I.— Descifrar es otra cosa, ¿no es cierto?
- HERMAN II.— Al empujar esas batientes sabía que estaba abriendo las puertas del infierno.
- HERMAN I.— “¡Oh vosotros los que aquí entráis, abandonad toda esperanza!”
- HERMAN II.— ¿Cómo dice?
- HERMAN I.— Es la frase que Dante encuentra, a punto de iniciar su inmersión en el Infierno. Pero siga, su historia es superior a mis interrupciones.
- HERMAN II.— Lo que encontré va más allá de lo imaginable. Con los salvajes conocidos en mis viajes marítimos creí haber visto todo. Pues no. En ese pequeño y promiscuo espacio pululaban toda clase de aventureros: trabajadores de las minas, marinos, mujeres cuyos guisos —en unos trastos llamados *anafres*— humeaban el local de piso a techo, músicos mal fajados a los que todos oían y nadie escuchaba, tahúres y bravucones profesionales. Y en medio de ese ambiente hostil, de violencia en el aire, de cuchillo impaciente por la carne del otro, velas, crucifijos, un universo de estampas religiosas.
- HERMAN I (*Divertido*).— Es como si hubiera entrado a otra iglesia.
- HERMAN II.— Era también un templo...
- HERMAN I.— Donde se adoraba a otros dioses, tal vez más peligrosos y letales.
- HERMAN II.— Me salió al encuentro un hermano provisional y eterno. “Fiachra”, me gritó un gigante pelirrojo que, al confundirme con alguien de ese nombre, me adoptó de inmediato. Era, naturalmente, un irlandés.
- HERMAN I.— ¿Le gustan los irlandeses?
- HERMAN II.— Al principio de mis navegaciones, los traté con la natural desconfianza que les da su mala fama.
- HERMAN I.— ¿Mala fama?
- HERMAN II.— Sí, ganada por su excesivo apego al alcohol, su irreverencia, su acendrado, casi escandaloso catolicismo que los lleva a morir por la causa que defienden.
- HERMAN I.— Me sorprende su juicio tan severo. Todas las que enumera son virtudes.
- HERMAN II.— Eran los seres más lejanos a mi temperamento. Sin embargo, luego aprendí lo auténticos que son. Al instante pasé a formar parte de la fraternidad de ese irlandés llegado a Mazatlán, expulsado de su patria por el cólera, la falta de dinero. Y por un enemigo mayor: el hambre.
- HERMAN I.— Su nuevo amigo iba entonces en busca de plata mexicana.
- HERMAN II.— No, iba en busca de la gloria. La plata era secundaria. Para celebrar nuestro encuentro me invitó a que pasáramos a la mesa en forma de herradura que se hallaba en el propio local.
- HERMAN I.— ¿Dentro de la cantina?
- HERMAN II.— El mundo podía llegar a su fin dentro del *Amargo mar*. Nada faltaba. Nos sirvieron en abundancia y sin ningún orden toda clase de alimentos: arroz blanco, huevos, carne, ostiones crudos y fritos y un pescado rojo al que llamaban *huachinango*.

HERMAN I.— Si quiere ser escritor, va por buen camino. Al menos por su curiosidad para saber el nombre de las cosas.

HERMAN II.— Siempre me ha gustado el sonido de las palabras, sobre todo de las nuevas, las que fijo para siempre en la memoria.

HERMAN I.— Como Mazatlán.

HERMAN II.— Como Mazatlán. (*Vuelve a su letanía del principio. Herman I sigue mímicamente el sonido de las palabras*). Para sellar lo que ya era para el irlandés un pacto de sangre, tomó dos copas y sirvió una bebida transparente como el agua. Me pidió —más bien me ordenó— que vaciáramos el vaso de un solo trago. (*Hace el gesto y Herman I siente el efecto*). ¿Sabe lo que es beber fuego? La bebida entró, implacable y voraz, dentro de mí. Cuando pude articular palabra, le pregunté: “¿Qué bebimos?”. El irlandés respondió, entero y pícaro y seguro: “Tequila”.

HERMAN I (*Saca nuevamente su frasco de alcohol y le da un trago*).— Agua que corta. Lumbre transparente.

HERMAN II.— Luego entonces la conoce. ¿O lo conoce?

HERMAN I (*Cierra ceremoniosamente su botella*).— Como el café y el amor, es fuerte y poderoso. ¿Y su género? Puede ser *el* tequila o *la* tequila. En el segundo caso, es hechicera peligrosa que abisma a sus devotos. Pero siga. No haga casos a las acotaciones de este su amigo viejo, porque no puedo decir que soy su viejo amigo.

HERMAN II.— Lo que más me gusta es que ya se atreve a decir que somos amigos. Vamos por buen camino.

HERMAN I.— Por favor continúe su narración. Esa sí va por buen camino.

HERMAN II.— Mi nuevo hermano, bueno, ese que el alcohol había transformado en hermano de alma, se llamaba Joshua.

HERMAN I.— ¿Joshua?

HERMAN II.— Sí, Joshua. Joshua... O’Farrill.

HERMAN I.— ¿Cómo pudo liberarse de su nuevo... hermano?

HERMAN II.— Parecía haber bebido desde que nació. Me asombraba que pudiera mantenerse en pie, sobre todo tras enfrentar la furiosa bebida en la que intentó iniciarme. Cuando le anuncié “Debo regresar al barco”, me contestó: “Antes voy a llevarte a un lugar donde puedes mirar toda la bahía”. Con doble trabajo ascendimos el cerro llamado del Vigía. Por fin llegamos a la cima. La luz del atardecer daba a las piedras, a *mis* piedras, una consistencia especial. Con el estímulo del alcohol comprobé que en verdad eran criaturas vivas, anteriores al mundo.

HERMAN I.— ¿Le comentó lo que me está diciendo a O’Farrill?

HERMAN II.— Por desgracia sí. Me respondió que la blancura de las rocas se debía al guano —vaya, la mierda— que las gaviotas dejan sobre ellas.

HERMAN I.— Qué forma de aniquilar una metáfora.

HERMAN II.— La idea ya estaba en mí, y ningún borracho iba a arruinarla.

HERMAN I.— Claro que no. La poesía es de quien la descubre. De quien la hace suya, la transforma y la conserva. Como fuego eterno. **u**



Diez siglos del español

La palabra en el tiempo

Ascensión Hernández de León-Portilla

Un modelo, un paradigma en la tradición lingüística de Occidente es la Sintaxis histórica de la lengua española, una obra en siete volúmenes dirigida por Concepción Company Company, investigadora de nuestra Universidad, y que congrega el trabajo de casi 50 especialistas para revisar la historia de nuestra lengua a lo largo de un milenio y en las dos orillas continentales.

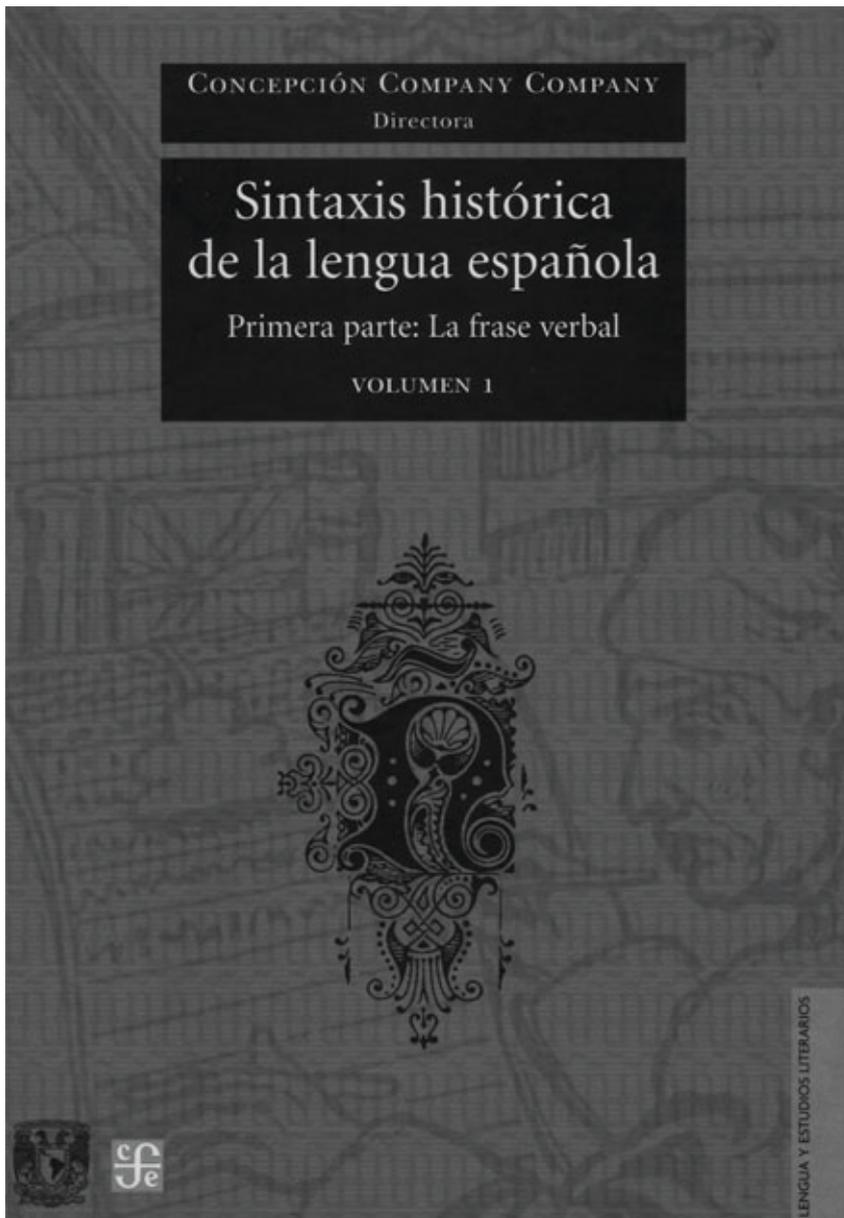
Voy a comentar aquí una muy significativa aportación lingüística aparecida con los sellos de la UNAM y el Fondo de Cultura Económica. En ella participan distinguidos lingüistas de México y de varios países de Europa y América que tienen como eje de estudio el español. Me refiero a la obra concebida y dirigida por Concepción Company Company, investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Me atrevo a decir que esta obra, en siete volúmenes, marca un hito en el conocimiento histórico del complejo tema de la sintaxis. Es además la culminación de una tradición de estudios sobre nuestra lengua y puede decirse que sobre cualquier otra, ya que estos siete volúmenes son el primer intento que se ha hecho de descripción sintáctica de la vida completa de una lengua en un periodo de larga duración, un milenio. La obra es, además, un modelo por la riqueza de los temas en ella estudiados y por el método de análisis con el que ha sido elaborada.

Al examinar estos siete volúmenes lo primero que nos viene a la mente es cómo podremos acercarnos a ellos y capturar su contenido, ya que una obra de tal en-

vergadura es una enciclopedia difícil de abarcar. Definitivamente, por su magnitud, es un reto para cualquiera, aunque ese cualquiera sea una persona interesada por la gramática, la filología, la lingüística o la literatura. Siete gruesos volúmenes, el más breve, *Primera parte*, volumen 2, de 730 páginas, y el más extenso, *Tercera parte*, volumen 2, de 1,794 páginas. En total, casi ocho mil páginas en las que se contiene todo lo que por hoy se sabe sobre sintaxis y mucho más, porque el estudio está hecho sobre una fuerte infraestructura literaria y filológica y, a la vez, sobre una dimensión que nos coloca en la lingüística moderna.

Antes de pasar a un comentario cualitativo, voy a dar unos datos más de índole cuantitativa: estos siete volúmenes están conformados por 64 capítulos de casi 50 autores, con un promedio de 70 páginas cada uno, aunque algunos de ellos pasan de las cien. Tal realidad nos permite afirmar que los capítulos son breves libros, en los que, en forma monográfica, se analizan los elementos y las estructuras que integran la oración con la cual expresamos nuestro pensamiento y nos comunicamos con los demás.



ESPACIO Y TIEMPO DE LA SINTAXIS

Estos datos cuantitativos son sin duda elocuentes, pues nos hablan de un estudio de carácter enciclopédico en el que se aborda el tema de forma detallada y profunda en un tiempo de larga duración, poco más de un milenio, con extensiones a la época visigótica, y en un espacio bicontinental, el español de las dos orillas con sus muchas variantes. Los diez siglos de vida del español y los millones de seres humanos que lo hablamos justifican los muchos capítulos en los que se describe uno por uno los elementos que forman la oración, es decir, las ocho clases de palabras o constituyentes y la forma de articularse entre ellas.

Vale la pena recordar la justificación de la obra que ofrece la propia autora en una amplia “Introducción”: valorizar la lingüística histórica como un punto de vista insustituible para estudiar y conocer cualquier lengua. Este postulado le permite a Concepción trazar un panorama muy completo de los estudios lingüísticos mo-

dernos a partir del triunfo del estructuralismo. Un panorama, afirma ella, en el que “la fuerza de la sincronía trajo consigo el desdén por algo que identifica a todas las lenguas y que es el cambio lingüístico constante e imperceptible. El cambio lingüístico se genera sin cesar en el uso real de la lengua y es el que constante e imperceptiblemente modela y crea el sistema” (pp. XI y XV). Tal afirmación es fundamental para entender el sentido de esta obra en un ambiente académico donde se publican cientos de trabajos de lingüística sincrónica e inclusive, dice ella, “donde algunos autores niegan el valor de la diacronía como es el caso de Eugenio Coseriu en su artículo ‘Language change does not exist’, 1983” (p. XII). Es más, reitera Concepción, en el siglo XX “se produjo una escisión y una dicotomía entre sincronía y diacronía y la lingüística histórica quedó relegada”. Sin duda, este vendaval de sincronía constituyó un enorme reto para la autora, preocupada siempre por la lengua en movimiento. La respuesta es un cúmulo de reflexiones sobre el cambio lingüístico como motor del sistema y como el eje alrededor del cual todas las lenguas transitan. En suma, la “Introducción” es un planteamiento cabal y preciso que abre luz sobre el contenido que ya es hora de explicar.

LAS PARTES DEL TODO

El enorme caudal de doctrina sintáctica está distribuido en tres partes: en la primera, se aborda la frase verbal en dos volúmenes; en la segunda, la frase nominal, también en dos volúmenes; y, en la tercera, las preposiciones, adverbios y conjunciones, además de las relaciones de las oraciones entre sí. En realidad esta estructura tripartita nos remite a una triple supercategoría de palabras, lo cual nos lleva a Aristóteles, quien estableció una primera clasificación de ellas en tres grupos: nombres (ὀνόματα), verbos (ρήματα) y conjunciones (σύνδεσμοί), clasificación que responde a una interpretación dinámica del concepto del lenguaje inspirada en su teoría del movimiento desarrollada en la *Física* y la *Metafísica*.

Pero, volviendo a la estructura tripartita, es la frase verbal la que abre el libro pues “en todas las lenguas, así la latina como las demás, en los verbos consiste la armadura del buen hablar”, decía nuestro primer gramático del náhuatl, Andrés de Olmos (1485-1571). Los dos volúmenes de esta sintaxis prueban esta tesis: en la frase verbal se nos da un conocimiento sobre la morfología con su riqueza de tiempos, modos y voces y también sobre la función verbal que determina la relación predicativa; asimismo, se analizan los complementos, que a veces no son fáciles de clasificar. En realidad, la descripción de la frase verbal nos descubre los valores y el funcionamiento de las estructuras verbales en el es-

del corpus usado que, en realidad, son dos corpus, el de base y el adicional, más una bibliografía que nos lleva a la más reciente modernidad. En suma, el trabajo de Moreno nos ofrece un estudio del pasado a lo largo de un milenio y moviéndose en las dos orillas.

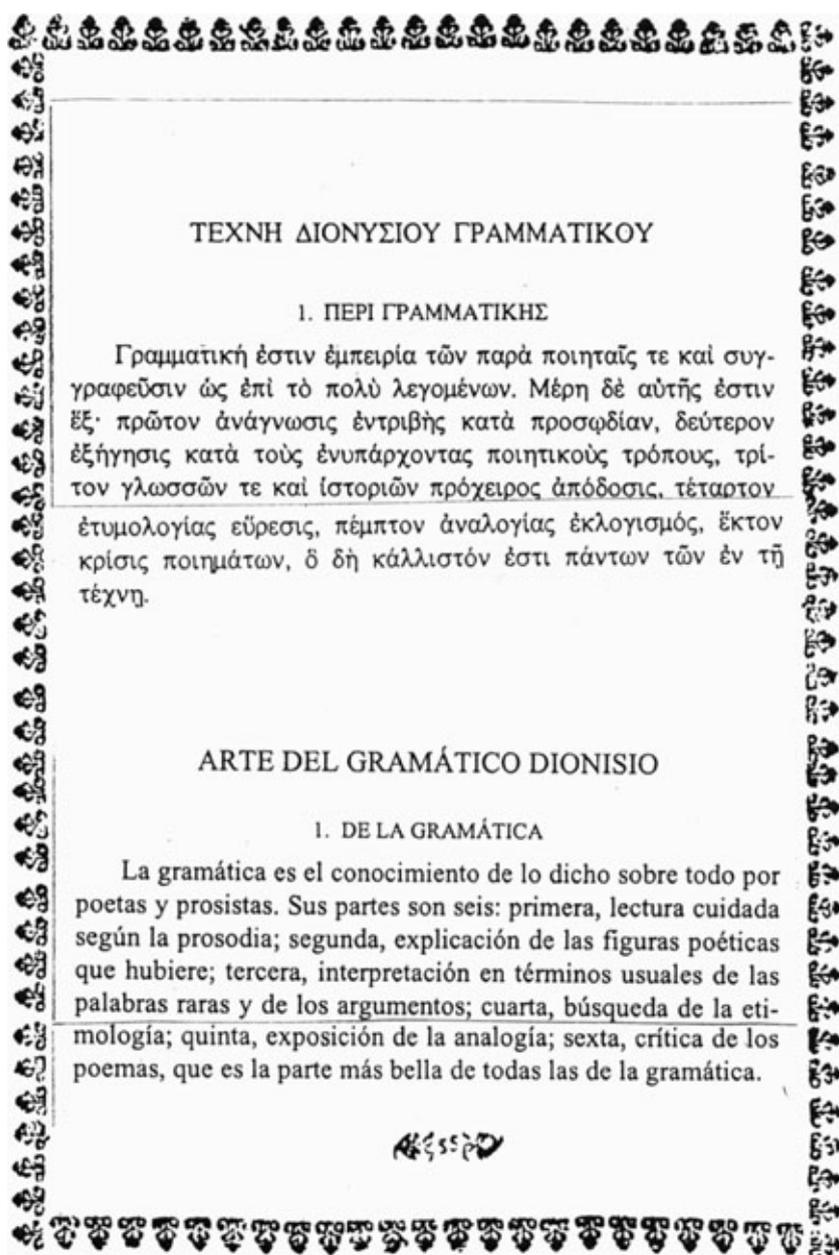
El capítulo de Concepción Company versa sobre “La frase nominal en el español alfonsí. Esbozo de diacronía” (*Segunda parte: la frase nominal*, pp. 3-56). El estudio se centra en el reinado de Alfonso X El Sabio (1221-1284), segunda mitad del siglo XIII, un periodo fundamental, ya que es el momento en el cual el castellano se consolida como lengua escrita gracias a la preferencia del rey sabio, quien dejó el gallego para la poesía y privilegió para sus muchos escritos la lengua de Castilla. A manera de introducción hay una presentación de la estructura general de la frase nominal y de los elementos que la componen. A continuación, la autora se adentra en la explicación de la naturaleza del sustantivo como núcleo que controla la estructura y la concordancia del sintagma; viene después el estudio de los ele-

mentos que acompañan al núcleo, los modificadores o constituyentes. Tanto el núcleo como los constituyentes son sometidos a un análisis gramatical y semántico y, en este análisis, muestra ella que los elementos del margen derecho y los del izquierdo tienen características distribucionales y semánticas muy diferentes. Esta parte se completa con un esbozo de diacronía de la frase nominal que sobrepasa el tiempo del rey sabio y con una serie de esquemas en cuadros que ayudan mucho a la comprensión del tema. Termina su capítulo con un corpus adicional y otro básico y una extensa bibliografía. Su modelo, como el de Moreno, es un tránsito suave de lo general a lo particular, con muchos ejemplos de corpus y un sólido sustrato de lingüística teórica actual.

En suma, por el contenido y el modelo que en ella se presenta, la obra tiene muchas lecturas y es útil para muchas disciplinas. La directora lo dice en su “Introducción”: “es una obra de estudio y de consulta para un público universitario; es descriptiva, hecha sobre un corpus muy extenso y algo muy importante, elaborada por muchos autores”. Para nosotros es una obra de consulta necesaria en la que encontraremos lo que buscamos, porque es una fuente de datos, textos y reflexiones con muchas miradas y muchas posturas. En ella está la lengua que hablamos, la que hablaron nuestros antepasados y que hablarán nuestros hijos y nietos. En realidad es un libro para muchos, más allá del mundo académico.

¿PRINCIPIO Y FIN DE LA SINTAXIS?

Como final a estos breves comentarios de los siete inmensos volúmenes, podemos preguntarnos: ¿y de dónde viene todo esto?, porque todo tiene un principio y más si se trata de una obra que representa la culminación de una tradición, como ya se dijo. Pues fue en Alejandría, cuando aquella ciudad gobernada por los Ptolomeos vivió una época de recreación de la cultura griega a partir del siglo III a. C. Allí se fundaron, como todos sabemos, una biblioteca y un museo, que sirvieron de morada a los sabios que guardaban la memoria de la Grecia clásica, cuando las ciudades griegas perdieron poder. En Alejandría se iniciaron nuevas formas de pensamiento, entre ellas la filología y el instrumento para estudiar la lengua y los textos, la gramática, separando, por vez primera, la lengua de la realidad. La lengua griega fue sometida a un sistema abstracto en el que se reprodujo el tejido del habla y se aislaron y clasificaron sus elementos: la voz, la sílaba y la palabra. Este difícil logro, que hoy nos parece algo natural, fue hecho realidad por Dionisio de Tracia, un griego que vivió en el siglo II a. C. Su modelo de gramática que él llamó *Τέχνη γραμματική* (*Sistema o técnica gramatical*), sigue siendo para nosotros un paradigma en el que se ordenan y definen los soni-



Edición moderna de la *Gramática* de Dionisio de Tracia (siglo II a. C.)

dos y las letras (fonemas) para formar palabras y se describen las palabras por su naturaleza y forma como partes del enunciado, lo que hoy llamamos morfología.

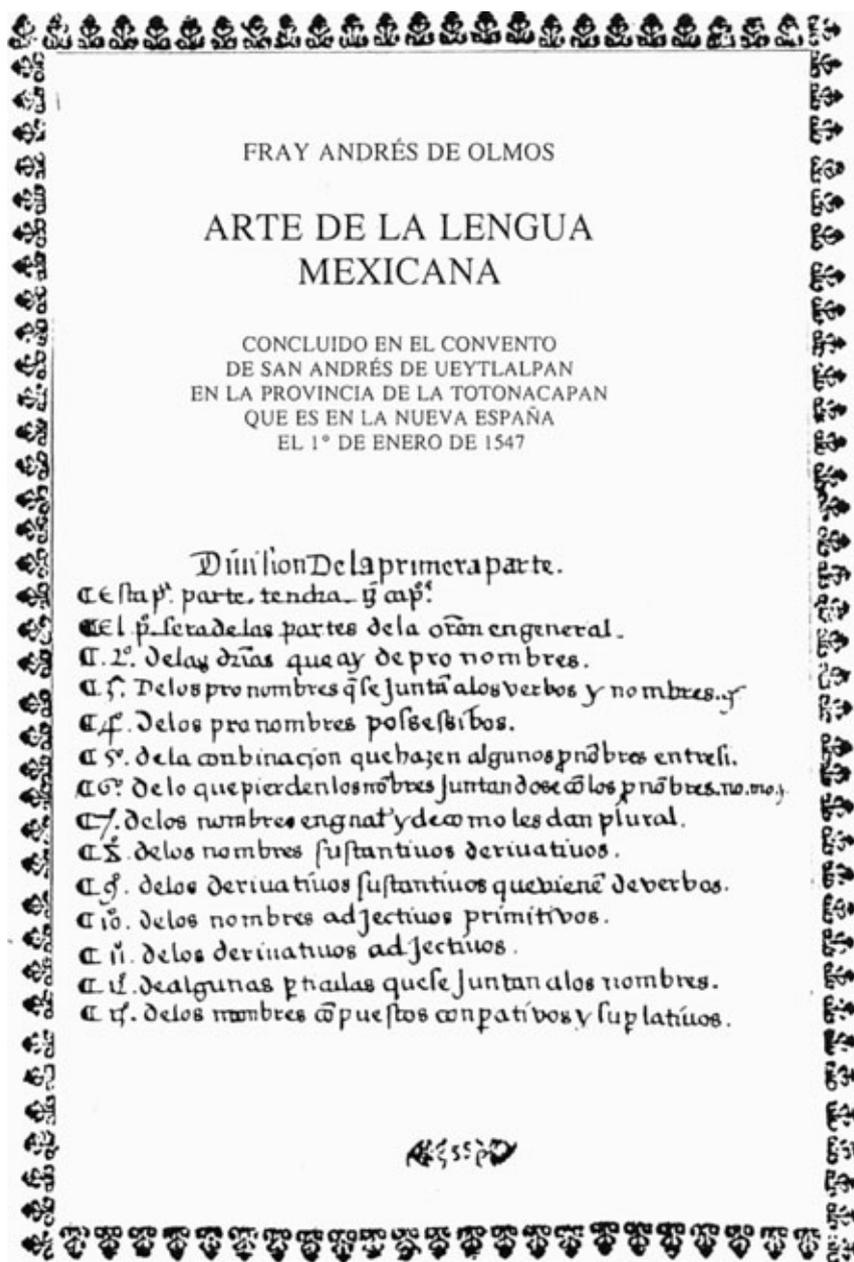
Faltaba, sin embargo, la descripción y el estudio de las palabras en su incesante tarea de articularse unas con otras para formar la oración, que es la expresión del pensamiento, del *logos*, que tanto preocupó a los griegos. Este logro correspondió a Apolonio Díscolo, nacido también en Alejandría dos siglos después, hacia el año 100 d. C. Apolonio recogió todo el saber que le precedió y redactó una obra a la que llamó *Σύνταξις* (*Sintaxis*). A partir de la gramática de Dionisio, Apolonio consideró a la lengua un cuerpo de palabras articuladas dentro de un orden y una jerarquía y se esforzó por descubrir la forma y las leyes que rigen este cuerpo con vista a la coherencia de la oración perfecta. Para ello partió de un principio básico que es una analogía: “la letra es a la sílaba lo que la palabra a la oración, pues cada palabra es una letra de la oración” (libro I, 1, 2). Con este principio analizó cada parte de la oración con sus accidentes, que en la lengua griega son los portadores de los morfemas terminales, los cuales, como haces de flechas, conectan unas palabras con otras y logran la concordancia. Tal análisis le permitió construir el primer tratado de sintaxis que conocemos, cuya doctrina fue interpretada pronto por los gramáticos latinos, como había pasado con la gramática de Dionisio de Tracia. Apolonio engrosó la tradición gramatical griega con un nuevo paradigma, el análisis sintáctico, el más alto en la descripción gramatical.

¿Cómo era Apolonio, este hombre fascinante que nos legó el más alto nivel de análisis gramatical? Poco sabríamos de él si no fuera por su colega el gramático Teodosio Alejandrino:

El famoso Apolonio era alejandrino de origen. Su madre se llamaba Ariadna y su padre, Mnesiteo. Tuvo un hijo, Herodiano el gramático. Vivía en el barrio del Bruquio, junto al puerto, frente a la Avenida, el distrito así llamado de Alejandría y allí mismo fue enterrado. Escribió sobre las ocho partes de la oración y sobre sintaxis. Se le llamó Díscolo porque era dificultoso en su expresión, pues con pocas palabras da a entender numerosas ideas o porque era de mal carácter, o bien porque en las reuniones escolares planteaba cuestiones insolubles [...]. Tan pobre era Apolonio que tenía que escribir sus obras en trozos de cerámica por carecer de recursos para comprar rollos de papiro.¹

Lo demás es sabido: Apolonio fue traducido y aprovechado por Prisciano (siglo VI d. C.), el gramático que

¹ Dionisio Bécara Botas, “Prefacio” a Apolonio Díscolo, *Sintaxis*, Gredos, Madrid, 1987, p. 26.



Reproducción facsimilar del *Arte de la lengua mexicana* de fray Andrés de Olmos, terminada en 1547

fortaleció la tradición grecolatina y fecundó la Edad Media. Siglos después, en el Renacimiento, los modelos antiguos se reformularon y con ellos se acrecentó el saber gramatical. Más cerca de nosotros, en el siglo XX, las estructuras sintácticas son tema favorito de las diversas corrientes lingüísticas. Son cientos los estudios sobre sintaxis, como puede verse en las numerosas bibliografías de estos siete volúmenes; pero son pocas las obras sobre sintaxis histórica y menos aun las que abarcan un milenio y dos orillas. Tenemos pues que congratularnos de que sea nuestra lengua la pionera en este tipo de estudios y que sea en nuestra Universidad donde se ha gestado. Con esta obra se cierra un periodo que se abrió en Alejandría y ella será a su vez principio de nuevos estudios. Y tenemos que congratularnos de que es una mujer, una *femina grammatica*, la que cierra un ciclo de estudios sintácticos con este magno trabajo, que es un modelo, un paradigma, en la tradición lingüística de Occidente. **U**

Jeanne Voilier

Cuando el sol reposa en el abismo

Fabienne Bradu

La periodista y biógrafa francesa Célia Bertin se dedicó a investigar la vida de la editora Jeanne Voilier (quien como escritora usó la forma masculina de su nombre: Jean Voilier). El resultado es un libro, de reciente aparición en lengua española, en que se delinea la imagen vital de una mujer de gran dedicación al trabajo intelectual y seductora personalidad.

Cuando tenía menos de veinte años, Paul Valéry se enamoró de una desconocida a quien seguía y perseguía por las calles de Montpellier sin atreverse a dirigirle la palabra. Quemaba sus entrañas el fuego de este amor inconfeso y luego de padecer la pasión que le inspiraba la Mujer —a la que no regatea la mayúscula de las figuras ideales—, se juró a sí mismo renunciar para siempre a la pasión y a la poesía. El juramento solemne tuvo lugar la noche del 4 al 5 de octubre de 1892, en el puerto de Génova, durante una tormenta tan tremenda como el amor que pretendía abolir de su vida.

Cincuenta años más tarde —escribe Bernard de Fallois—, convertido en el intervalo en un escritor mundialmente conocido, y habiendo entrado, por así decir, en vida en la posteridad, saltándose las etapas intermedias, se enamoró de una dama dos veces más joven que él, pasa los siete

últimos años de su vida como encerrado en este amor, le envía cerca de un millar de cartas, compone para ella más de ciento cincuenta poemas, y muere de pena el día en que ella le comunica que se va a casar con otro.

Sesenta y tres años después de la muerte de Paul Valéry —ocurrida el 20 de julio de 1945— se dieron a conocer los poemas de *Corona y coronilla* (2008) dedicados a su dama, y que Jesús Munárriz sólo tardó un año en traducir y publicar en la editorial Hiperión.

Así, los resortes de la curiosidad quedaban activados para que el público se preguntara quién era esa mujer capaz de romper el juramento que Paul Valéry casi no había traicionado desde su primera juventud pese a numerosos devaneos. Había tenido la tentación de romperlo cuando descubrió a Catherine Pozzi, con quien conoce o cree conocer una relación ideal: “El ser amado

—escribe en sus *Cuadernos*— es aquel cuya posesión espiritual y corporal llevaría hasta el más alto grado nuestra sensación de ser”, un fenómeno que llama “resonancia” o “sintonía de sistemas”. Pero la desgarbada y etérea Catherine Pozzi pronto perdió sintonía corporal con el poeta y la relación se tornó tensa para ambos. Su temprana muerte, a fines de 1934, dejó a Paul Valéry como mejor preparado, hasta hambriento, para vivir la pasión que le fue escamoteada. “Vivir —escribe Paul Valéry— es crear, o no es nada. Y entre las creaciones posibles, crear el Amor, hacer un amor que sea al amor conocido y sabido de todos lo que una Catedral es a una choza. Un amor que encierre la vida, y no que la vida lo englobe en un revoltijo con un montón de cosas”. ¿Quién será, entonces, la mujer que le permitirá cumplir esta empresa espiritual de superación de los límites humanos que raya en el misticismo?

Célia Bertin responde la pregunta, sana o morbosa según los puntos de vista, en *Portrait d'une femme romanesque*. Jean Voilier, que la editorial Vaso Roto acaba de traducir mejorando el título con un verso de *El cementerio marino*: Jean Voilier. *Cuando el sol reposa en el abismo* (“*Quand sur l'abîme un soleil se repose*”). Recientemente, Dominique Bona publicó, en la editorial Grasset, otro acercamiento a Jeanne Voilier en una biografía titulada: “*Je suis fou de toi*” (“Estoy loco por ti”), que da una idea de la boga que comienza a cobrar el “gran amor de Paul Valéry”.

Célia Bertin es en sí misma un personaje que ameritaría una biografía que develara su juventud en la Resistencia francesa, sus novelas, sus biografías y su peculiar manera de combinar la rebelión y un estilo de vida victoriano. Murió en noviembre pasado, dejando más luminosos a Rodolfo de Habsburgo, Marie Bonaparte, Louise Weiss y Jeanne Voilier, a quienes dedicó su perspicacia y su pluma. En esta biografía de Jeanne Voilier, procedió al revés de las biografías tradicionales para reconstruir la vida de esta mujer imprevisible y fuera de serie: muestra primero su parte seductora, solar, valiente y exitosa para luego ahondar en las distintas capas del personaje hasta dar con la herida original que, desde la infancia, la cimbró tal una fisura en un cántaro roto. Jeanne Voilier es, a la vez, una mujer del siglo XVIII, semejante a las anfitrionas de los salones que conversan al tú por tú con la flor y nata de la Enciclopedia, y una vanguardista para la primera mitad de este siglo XX con el que su vida prácticamente coincide: nace en 1903 y muere en 1996.

En efecto, Jeanne Voilier es una mujer espiritualmente emancipada e independiente económicamente gracias a su gran capacidad de trabajo, dos condiciones imprescindibles para ser y sentirse libre. Es hermosa sin ser convencional; es alegre y hedonista; tiene un gusto impecable y, sobre todo, los recursos para sustentarlo a su antojo. La legión de hombres que la cortejan con de-

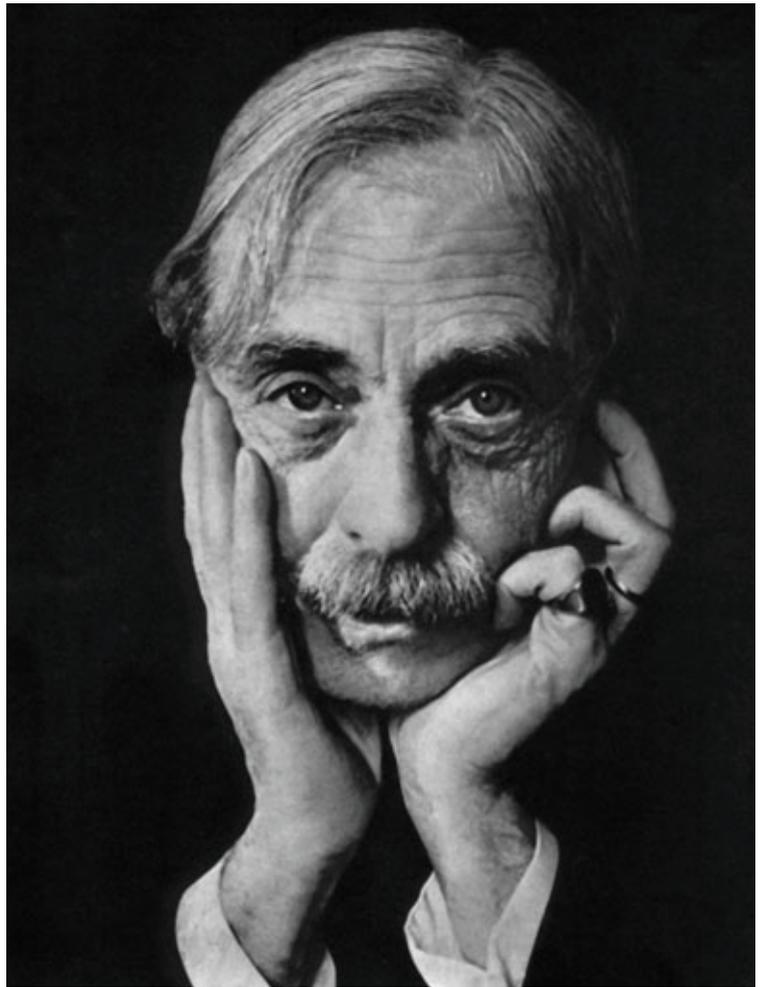


Jeanne Voilier

voción y asiduidad comparten todos la misma debilidad: no pueden —ni quieren por lo visto— resistir a su seducción cuando ella se propone cobijarlos bajo el alero de su inteligencia y su ternura. Por lo demás, su mansión en Auteuil es un modelo de comodidad, de claridad y de exquisitez sin falla, y el jardín, un remanso de frescura y silencio, congrega varios árboles que distintos amantes fueron sembrando a lo largo del tiempo. Por supuesto, como sucedía con su paso por la vida de Jeanne Voilier, sus devotos ignoraban quién había sembrado los demás árboles.

Paul Valéry es el astro mayor de la constelación que gravita alrededor de este sol llamado Jeanne Voilier. Pero los demás no son menores: Jean Giraudoux, Saint-John Perse, Robert Denoël, Curzio Malaparte son algunas de las estrellas a las que se suman algunos asteroides de la vida literaria parisina y unos cuantos luceros femeninos. Contra lo que podría creerse, Jeanne Voilier no es una seductora malvada, nefasta, al estilo de las mantis religiosas que literalmente consumen a su macho después de haberlo amado. Al contrario, es generosa y provee a sus amantes de los alimentos espirituales y terrestres que no encuentran en casa y a los que rápidamente se afician hasta la adicción. ¿Pretende dominarlos? Más

Célia Bertin
Jean Voilier
Cuando el sol reposa en el abismo



Paul Valéry

bien, aspira a ser admirada y amada como ninguna otra narcisista en el mundo. Pero lo que da a cambio es un elixir que embriaga hasta el éxtasis. Pongamos como prueba estos versos de Valéry:

¡Querido veneno mío,
todo, todo en ti, la carne,
la profunda cabellera,
la Venus de tu garbeo
y la Psique de tu espíritu,
y el corazón que me entiende,
que parece responderme,
todo en ti, todo me quema,
me enloquece por unirme
a ese caudal de emoción!

que sólo son unos cuantos botones entre miles de flores del mismo tenor, o entre las cartas casi cotidianas:

No, amiga mía, no, no maldigas tu afición por el lujo. No hay nada de ti que yo no ame (lo único que me devasta algunas veces el alma del alma son tus recuerdos), pero tienes que amar esta perfección de las cosas y tu cuerpo y tu vestimenta y tus habitaciones y tus flores. Te veo en la venustez. Te acaricio en la tibieza de la luz dulcemente rica, hablo contigo (voluptuosa, inteligentemente), no hay pa-

labra que combine esos dos términos en un solo adverbio extraordinario. Tendríamos que poseer una lengua nuestra (alguna vez esta idea se materializó y sí hubo sólo una boca y una lengua). Ya ves, me haces escribir tonterías. Pero piensa que este momento es el único de este inmenso día en el que yo vivo un poco, con y para ti.

¿Quién creería que estas son las líneas del superrracional poeta que a diario, entre las cuatro y las ocho de la mañana, examina el funcionamiento de su cerebro en un sinnúmero de *Cuadernos*? Más clínico que Stendhal acerca del enamoramiento, escribe siguiendo la observación del modelo que más tiene a la mano, es decir, él mismo:

Se ve aparecer en el enfermo un desarreglo significativo de todos los valores, reacciones extremas que responden a hechos insignificantes; graves conjeturas que lo dejan insensible; el intelecto se vuelve muy inventivo y *locamente* lúcido en un sujeto hasta entonces mediocre; un hombre de gran espíritu que razona como un niño. Las supersticiones, las prohibiciones absurdas, los pasos insensatos, las imprudencias de todo orden pululan y constituyen vida segunda que devora a la vida normal.

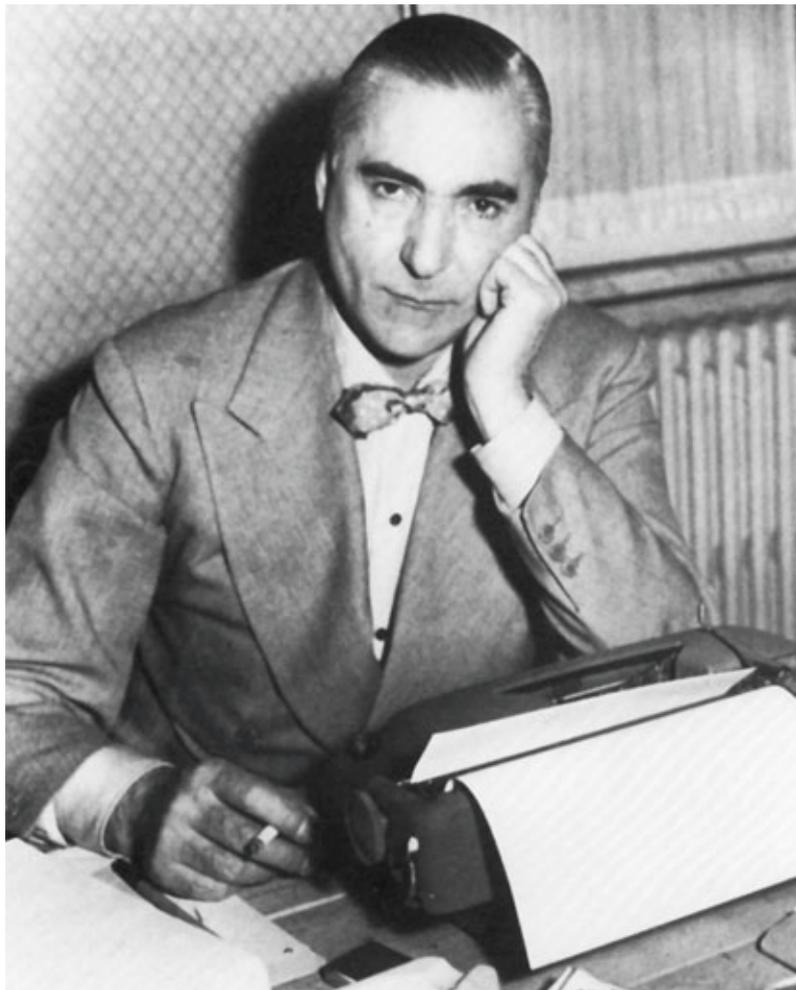
Las pruebas de su entrega, su rendición incondicional a la Amada, su abandono irrestricto a la pasión po-

drían llenar páginas y páginas, y lejos de mostrar una vulnerabilidad vergonzosa revelarían el valor que le otorga la energía del Eros. Y entiéndase “valor” en su doble acepción de coraje y valía, porque hay que tener agallas para amar de esta manera y arriesgarse a rozar el límite de lo sentimental en la expresión poética cuando uno se llama Paul Valéry. Para el poeta, asegura Célia Bertin, “Jeanne es todas las encarnaciones de sus sueños de creador. La llama con una sonrisa, Jazmín, el nombre de su central telefónico, o Polydore, la joven mujer de múltiples dones. También es Calipso, la ninfa que acogió y retuvo a Ulises, antes de ser la Lust de *Mi Fausto*, nombre que significa ‘deseo’ en alemán”. En una de sus tantas cartas, Paul Valéry así resume esta suma a la que no parece faltar nada:

Me has dado las horas más enteramente tiernas, más perfectas de mi vida. Creí que algún prodigio de correspondencia armónica entre nosotros se había revelado, cosa rarísima que sólo podía intensificarse, una vibración idéntica entre las almas, las mentes y los cuerpos. Y en verdad, desde que nos vemos, siento ese acorde excepcional sonar más y más fuerte en la sustancia de mi vida misma. Y tú me decías el otro día algo parecido.

Jeanne Voilier no pertenece a la clase de musas desmayadas o dormidas en los versos de ilustres poetas. Desde 1925 es una de las contadas abogadas del Palacio de Justicia de París; en 1932 se vuelve periodista para *Paris-Midi*; en 1935 publica en el *Mercure de France* una primera novela: *Solange de bonne foi* (que firma como Jean Voilier); en 1936, una segunda titulada *Beauté raison majeure*, y en 1938 la tercera: *Jours de lumière*. En 1942 asume la dirección de las Ediciones Domat-Montchrestien y de los *Cours de Droit*, que hereda de su padre, con el que colaboraba desde hacía varios años. Luego de la Liberación, suma a estas responsabilidades la conducción de las Ediciones Denoël, las cuales venderá a Gallimard en 1964. Hacia el final de su vida, ya libre de sus negocios editoriales, se dedica a viajar por Europa, África y América del Sur; poco a poco entierra a sus más longevos amantes. En pocas palabras, una vida empresarial muy activa, nada común para la época, y ajena por completo al cliché de la pasiva musa romántica. Hay algo inaccesible en su extrema feminidad, advierte Célia Bertin, que acrecienta el deseo de poseerla.

Ni Musa ni Medusa, Jeanne Voilier ama pero carece del sentido de la exclusividad que sus amantes, todos casados, le reclaman al tiempo que le niegan la reciprocidad. A causa de un trauma de infancia, Jeanne Voilier ha aprendido a ocultar su insaciable necesidad de amor, de estabilidad conyugal, y a disfrazarlas con una libertad que significa más bien la huida de la eventualidad del rechazo. Su biógrafa apunta al respecto: “El poder



Curzio Malaparte

de disimulación, que ella domina tan bien desde siempre, también puede serle útil, le cueste lo que le cueste, para hacer felices a las personas —hombres y mujeres— con quienes tiene relaciones amorosas”.

Cuando su amor por Paul Valéry se carea con la vejez y la enfermedad —recordemos que 32 años los separan—, Jean Giraudoux toma el relevo y alimenta en ella la esperanza de un matrimonio.

Giraudoux fue muy desagradable conmigo —recapitularé Jeanne Voilier para su amigo Jean Chalon—. Me dijo: “Manda a hacer armarios, trae vinos, me voy de viaje y de regreso, me mudo contigo”. Mandé a hacer los armarios, traje vino en mi bodega que hizo falta acondicionar. Y luego, en la víspera de su regreso, recibo una carta que dice “debo pasar a ver a mi hijo”. Eso me pareció de mal augurio. Efectivamente, Jean-Pierre Giraudoux le dijo a su padre que si dejaba a su madre sería el acabose entre ellos. Me sacrificó por Jean-Pierre. Sufrí mucho a causa de ello, ¡todo el vino que había mandado traer, y esta bodega que había mandado acondicionar para nada! Giraudoux quiso volver a como estábamos antes. Yo me negué.

El humor es otra arma para suturar la herida que vuelve a abrirse y a sangrar con cada promesa incumplida. El mejor consejo para dejar de sufrir y de toparse

con la misma piedra se lo proporciona su más fiel amante femenina, Yvonne Dornès, quien le escribe: “Si no encuentras ese amor que te deseo y que anhelas, terrible pero embriagador, te deseo entonces que pierdas el deseo de tenerlo, te deseo que halles en el amor que recibes, en la ternura y la entrega abnegada, en la devoción total de un ser que te adora hasta la locura, un alimento que le baste a tu corazón [...]. Tienes que poder amar por fin la vida, a falta de amar a un ser”. Parece que lo logra por un tiempo, pero, una y otra vez, la misma piedra se atraviesa en su camino de perfección.

Contemporáneo de Jean Giraudoux en las letras francesas y en la alcoba de Jeanne Voilier, Saint-John Perse no resiste la atracción de la mujer que tampoco resiste mucho tiempo ante sus modales elegantes y discretos. Cuenta ella en una página autobiográfica: “El gran Rolls del Quai d’Orsay vino a buscarme para que fuéramos a almorzar en un restaurante de los alrededores de París, para que le diera mis impresiones del viaje [al Caribe]. Entré directamente a ese lenguaje nuevo, esa simplicidad, esa dureza y esa soledad que me traían sueños insólitos. La amistad entre nosotros fue impecable, fiel y dura como un cristal”. Jeanne Voilier vuelve a encontrarlo años después, durante la guerra, en Washington,

donde Saint-John Perse vive en un pequeño estudio un “exilio calmo y tranquilo”. “No tardé en darme cuenta de que, en su exilio, él vivía en otro mundo y que más que nunca, como monje de clausura, se había refugiado en la grandeza y la poesía”, advierte Jeanne Voilier.

El editor Robert Denoël también tiene una esposa que amenaza suicidarse cada vez que le plantea la separación para irse a vivir con Jeanne Voilier. Pero parece el hombre que ella había estado esperando y con quien estaba dispuesta a aventurarse en una vida conyugal que, hasta entonces, le habían negado o ella se había negado a sí misma.

Robert Denoël es, desde antes de la Segunda Guerra Mundial, el editor más dinámico y certero de Francia. De una sola sentada lee el manuscrito del *Voyage au bout de la nuit* de Céline, que publica enseguida, sin vacilación alguna, seguro de haber descubierto a un genio. También publicará *Mort à crédit* así como, por desgracia, los infames libelos antisemitas que Céline dio a la imprenta desde 1937 con *Bagatelles pour un massacre*. Pero, al mismo tiempo, Robert Denoël es el editor de Louis Aragon y Elsa Triolet, tenaces comunistas, a quienes mantiene económicamente durante la guerra, a la vez que publica novelas de colaboracionistas y libros directamente encargados por los ocupantes nazis. Esta peculiar manera de combinar las ideologías le ocasiona a la Liberación varios juicios en los que Jeanne Voilier se encarga de su defensa. También ella pondrá a salvo la editorial comprándole acciones. Jeanne Voilier vive la guerra rodeada de colaboracionistas o de intelectuales, como Robert Denoël, tan ambivalentes que semejan funámbulos siempre a punto de caer de un lado o de otro de la cuerda floja en la que caminan con desfiguros.

Finalmente, Robert Denoël se salva de la criba de la Depuración, pero no de las redes de la muerte. Una noche en que se dirige al teatro con Jeanne Voilier, en el coche del que ella dispone, se poncha una llanta. Jeanne Voilier se adelanta al puesto de policía más cercano para pedir un taxi, mientras Robert Denoël comienza a cambiar la llanta y recibe una bala en la espalda. Muere minutos más tarde en la ambulancia. Jeanne Voilier tendrá que enfrentar sola el duelo, los juicios pendientes de las ediciones Denoël, los insultos de Céline, la incapacidad de la justicia francesa por esclarecer el asesinato de Robert Denoël y, por encima de todo, tendrá que cargar con el destino que se parece cada vez más a un conjuro contra el amor.

En 1953, se embarca en el navío Laënnec para una travesía hacia Río de Janeiro, y le atacan los primeros signos de una enfermedad incompatible con la seducción: la vejez. Acaba de cumplir sesenta años, que en ese entonces eran muchos más que ahora. Jeanne Voilier escribe entonces en su *Diario*:



Saint-John Perse

Lo veo todo negro. Paso esos dos días casi completamente sola y despuntan mis complejos. La celulitis me impide enseñar las piernas, la miopía me aísla, no sé jugar a ningún juego, soy excesivamente temerosa. Sueño con ir a la piscina, pero no sé nadar bien. Me siento tan insegura que temo ver pasar entre mis piernas o arremeter contra mi pecho a uno de esos clavadistas llenos de músculos y de sangre. Me da rabia esa vida de la que fue excluido todo deporte y ahora es demasiado tarde. “Demasiado tarde”, he aquí dos palabras que ahora me van a acompañar por doquier. La edad está en mi rostro, está en mi andar. Esa edad soy yo, salvo en ese yo invisible dispuesto a entregarse a las mismas niñerías, quizá a las mismas incredulidades.

Y, efectivamente, el yo invisible de Jeanne Voilier inmediatamente resurge ante los ojos del comandante del Laënnec que la corteja sin disimulo pero con elegancia oratoria. “Ese cortejo de un hombre simple de 52 años remedia mi melancolía y me hace bien —confía a su *Diario*—. Sin embargo, tendré que oír siempre de hoy en adelante: ‘Ah, qué hermosa ha de haber sido, cómo la han de haber amado’; luego, una sinfonía sobre mis ojos, sobre mi boca”.

Por supuesto, este “hombre simple de 52 años” no fue el último en la vida de Jeanne Voilier. Todavía le siguieron varios, entre los que se cuentan el escritor Curzio Malaparte, un antiguo colaborador de Mussolini exiliado en Brasil y dos embajadores de Japón en Francia. Jeanne Voilier esperó muchos años aún antes de ingresar a la soledad definitiva de la muerte. Murió el 20 de julio de 1996, “el día del aniversario luctuoso de Paul Valéry”, precisa su biógrafa.

Nunca se quejó de haber nacido mujer; bien al contrario, gozó de la condición femenina como pocas mujeres en la historia contemporánea. Sin embargo, en una ocasión que arriesgó un autorretrato, se puso a reflexionar sobre las dificultades que a veces implican pertenecer al segundo sexo:

Pensándolo bien, si hubiera sido hombre, creo que la vida me hubiera resultado más fácil. Aliviada de la parte femenina de mi vida que obviamente me gusta: encargarme de la casa, ver por mis cuidados y mi ropa, hubiera podido concentrarme únicamente en mi *business* y probablemente mi estado de salud hubiera sido mejor. Me hubiera librado de las complicaciones que sobrevienen por el puro hecho de la condición femenina. Me hubiera librado del sentimiento contradictorio de que mis pequeñas victorias no se debían más que a lo que conviene llamar “el encanto femenino” y al de atribuir mis sinsabores —los tuve, igual que todos— a la desventaja del género. Hubiera llevado mi vida de negocios sin esas reflexiones ociosas. Para tener éxito, una mujer en los negocios se siente

obligada a realizar más esfuerzos. La acechan y esperan detectar en ella la menor señal de desfallecimiento. Nunca debe ceder, ni bajar la guardia, ni dormirse. A los hombres les cuesta trabajo entender que una mujer sea al mismo tiempo “una verdadera mujer” y la directora de una empresa. Arremeten con una, ora con otra, a no ser que adopten la actitud más fácil, que consiste en alegar que no hay que tomarla en serio. Y hay otro inconveniente: la obligación de controlarse, de la que numerosos hombres se creen eximidos. Ya sea que blasfemen, que golpeen en la mesa, que le mienten la madre a su secretaria, que pongan “caras largas” al volver a casa o que se molesten por todo, helos aquí disculpados de antemano, aceptados con resignación, consolados. ¿Acaso no están extenuados, agobiados por tanta preocupación? ¿Pero una mujer...? ¿Se la imaginan furiosa? Sería ridículo y vulgar. Les parecería odiosa a sus allegados. Presa de las peores dificultades de la vida diaria, debe ser afable, relajada y, mientras está pensando en las mil contrariedades de sus propios asuntos, sus dedos van disponiendo flores en un ramo, y sonrío. Es mujer, debe sonreír. **U**

Célia Bertin, *Jean Voilier. Cuando el sol reposa en el abismo*, traducción de Françoise Roy, Vaso Roto, Monterrey/ Madrid, 2014, 352 pp.



Jean Giraudoux

Brian Nissen

La insensatez de un armario

Guadalupe Alonso

Hurgar en los secretos que guarda un armario puede desatar una cadena de sucesos inesperados. Por ejemplo, el encuentro con objetos que evocan un tiempo y un espacio consignados al olvido, arrumbados indefinidamente en algún cajón de la memoria. Más aun si se trata de un artista que pinta, dibuja, esculpe y, además, escribe. La situación puede agravarse si el sujeto es un trotamundos que suele desplazarse entre un continente y otro cargado de sus enseres. Es el caso de Brian Nissen, cuya carta de navegación se cruza en cuatro coordenadas: Londres, su ciudad natal; Barcelona, Nueva York y México. Gran parte de su vida ha transcurrido en estas tierras, donde pasa un tiempo razonable para luego continuar el viaje. “A veces —dice Nissen—, siento que es como ir al norte, sur, este y oeste de una misma ciudad. Me gusta vivir entre culturas”. Tras largos años de este periplo, el grueso de su equipaje ha ido a dar al Distrito Federal, ciudad que lo ha enganchado y donde se detiene por largas temporadas. La primera vez que pisó México, llegó en barco, acaso para saciar la curiosidad que le sembrara la lectura de *Bajo el volcán*, la novela de Malcolm Lowry. Tenía 24 años, venía de paso y así, como quien no quiere la cosa, se quedó casi dos décadas.

Artista fecundo, ha probado diversas técnicas y materiales: óleo, acuarela, cerámica, metal, tinta o carbón. Lo mismo recurre a la pintura de caballete que a la escultura, el dibujo, el collage o la instalación. La extensa obra de Nissen revela temáticas sustentadas en el arte antiguo, en la ciencia, la geografía, la literatura, los mitos, o simplemente en lo que absorbe del mundo que lo rodea. Tras realizar estudios en la Escuela de Artes Gráficas de Londres y en la Escuela de Bellas Artes de París, en 1963 desembarcó en México, donde terminó de aprender, dice, los oficios de las artes plásticas.

Echarse un clavado en el armario de Nissen es emprender un viaje introspectivo, casi a la manera de un paleontólogo. Ahí subyacen, como en las capas geológicas, el sedimento y las raíces de buena parte de su trayectoria.

BAÚL DE LAS PIEDRAS, LAS MARIPOSAS Y LOS GLIFOS

Al llegar a México, le impacta el arte precolombino, que se le convierte en una influencia decisiva. Descubrir, por ejemplo, a Coatlicue, la inmensa diosa de piedra, ataviada con sus múltiples signos y símbolos, le abrió el camino hacia nuevos conceptos del arte. “Lo que me asombró fue descubrir un sentido del objeto de arte, un objeto mágico que opera sobre el espectador, un objeto dotado de poderes. Lo veo como un imán espiritual. Eso me afectó mucho. Antes, mi visión y mi trabajo estaban más centrados en la parte estética, entonces cambió mucho la idea global de mi quehacer y eso fue fundamental en las obras que hice desde entonces”.

En este gran baúl encontramos roldanas, barajas seccionadas, pequeñas figuras de barro, papel o madera semejantes a los glifos de la escritura maya; restos de baterías de coches, placas oxidadas de circuitos electrónicos y pedacería de discos de vinilo; asimismo, grandes piezas de distintos materiales y colores cuya forma recuerda a la de una mariposa. Nissen retoma el poema “Mariposa de obsidiana”, de Octavio Paz, para desarrollar un códice como complemento visual de este poema. Al crear las mariposas, yuxtapone signos e imágenes, símbolos antiguos y contemporáneos que literalmente brotan de sus cuerpos generando su propio alfabeto: “La evocación de un pasado visto desde el presente”. El códice evolucionó hacia versiones distintas en escultura, pintura, collage y relieves. Se expuso también como

una instalación en la que se escuchaba el poema en la voz de Octavio Paz, con música original de Carles Santos, y una coreografía concebida por el mismo Nissen.

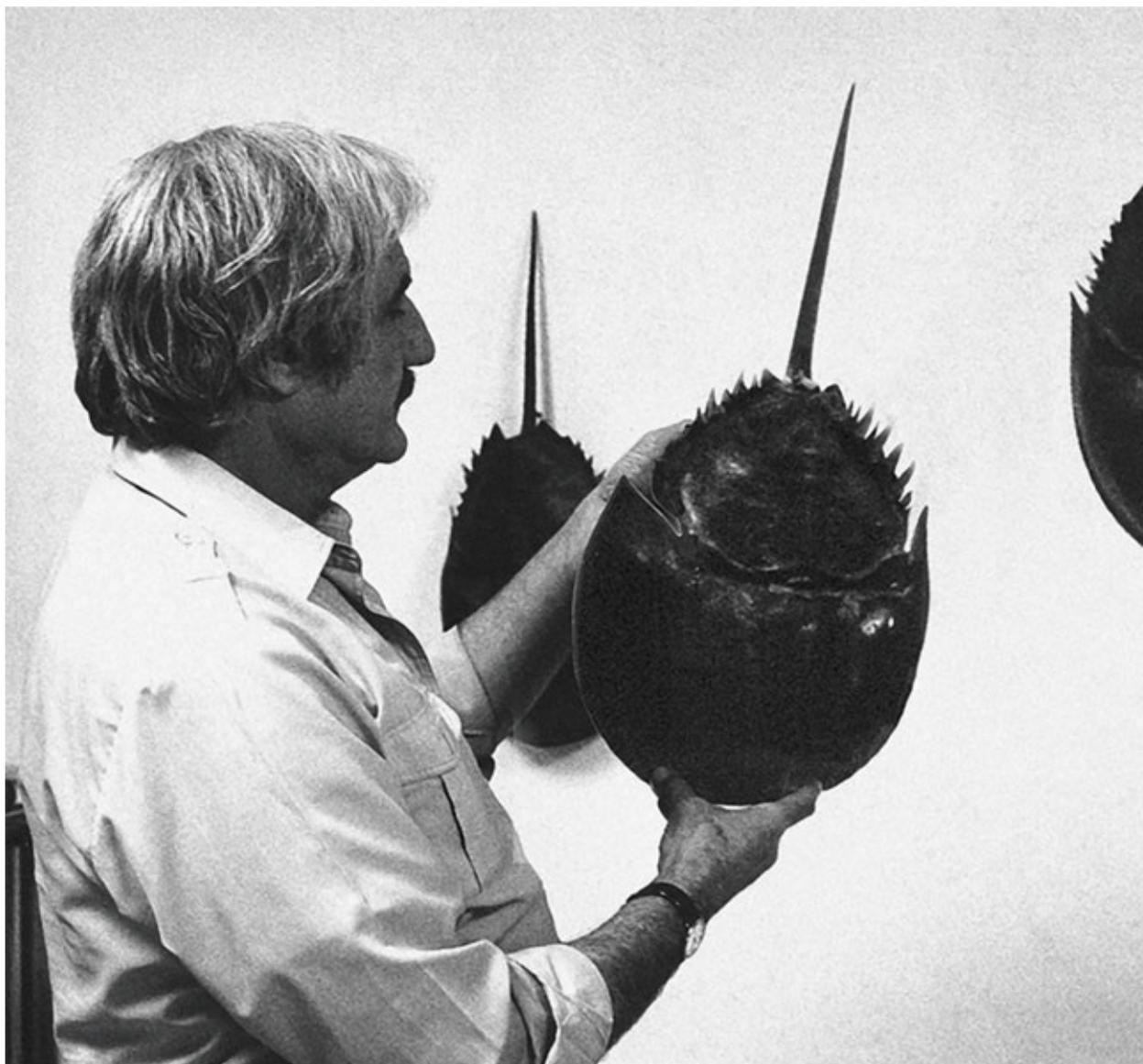
Fue este un primer indicio de la relación del artista plástico con la literatura. Joyce, T. S. Eliot, Dickens, Baudelaire, Carlos Fuentes o el propio Octavio Paz, con quien trabó una íntima y productiva amistad, han sido, entre otras lecturas, el nutriente de un proyecto intelectual, ya sea plástico, literario o relacionado con la ciencia.

ESTANTE DE LOS TRATADOS CIENTÍFICOS

En este compartimento encontramos varios tomos de corte científico. Entre ellos destaca el de John Prest: *El jardín del Edén, el jardín botánico y la recreación del paraíso*. El libro de Prest fue, para Nissen, el pasaje hacia Xochimilco, donde vio por primera vez los jardines flotantes construidos sobre plataformas rectangulares de carrizo desarrollados por los aztecas. Así nace la serie *Chinampas*. El artista las reproduce en bronce y cerá-

micas cuya disposición sobre bases con espejos evoca el agua que rodea a estas islas. Encima del “islote-huerta flotante”, dispone de formas y espacios, ya sean orgánicos o arquitectónicos: figuras geométricas en forma de pelota, pirámides, rampas, caminos, escalinatas y brotes vegetales.

Un segundo tomo se titula *Sobre el crecimiento y la forma*. Su autor, D’Arcy Thompson. Este zoólogo y humanista demuestra cómo “los fenómenos biológicos, a pesar de sus particularidades, están sometidos a la leyes del mundo físico. Una meditación profunda sobre las formas de los organismos vivientes”, apunta Nissen. Y viene a cuento porque estando en la laguna de Menehama, cerca de Cape Cod, Brian Nissen se encontró por primera vez con una de las especies más extrañas del planeta, el *limulus* o cangrejo herradura. Un crustáceo que ha sobrevivido, sin cambiar de forma, más de 200 millones de años. Los caparazones de estos seres milenarios de sangre azul, de los que Brian se enamoró, poblaron su estudio y perviven en este armario en la forma abstracta que les impuso a través de esculturas, collage y dibujos.



Brian Nissen

Enormes mapas marítimos enrollados dentro de cajas cilíndricas se enfilan ordenadamente al fondo del armario. Intentan reproducir la Atlántida, isla que Platón describiera por primera vez en sus *Diálogos*. Nissen, invitado a exponer en España con motivo de los festejos del quinto centenario del descubrimiento de América, se apoya en este mito para “emprender una exploración visual de la leyenda y verla en el contexto de las celebraciones, ligando el viejo y nuevo continentes”. A través de mapas y relieves el artista crea su propia leyenda. En los relieves acumula vestigios, tesoros y residuos que arrastra el mar. En los mapas de gran formato, recrea la isla perdida en tinta y acuarela. Nissen juega con la cartografía antigua, traza sus coordenadas imaginando ciudades y mundos imposibles, palabras y nombres tan poéticos como absurdos.

Un tercer tomo atrae la mirada, el *Antiguo testamento*. Tiene un separador entre sus páginas que indica el segundo libro de la *Biblia*, el *Éxodo*. En el versículo 14:21 se lee: “Y extendió Moisés su mano sobre la mar, e hizo Jehová que la mar se retirase”. Se refiere al milagro de la separación de las aguas del Mar Rojo que abre el camino a los israelitas para salir de Egipto. Este capítulo, uno de los más relevantes de la historia del pueblo judío, lleva a Nissen a crear una ambiciosa obra. En el gran muro de 42 metros de largo, en el centro Maguen David, en la Ciudad de México, se despliega una oleada de formas blancas. El efecto de luces y sombras que baña a las 250 piezas hechas a mano produce la sensación de movimiento. El ritmo de estas olas se transforma a lo largo del día, obedece al capricho del sol. Nissen logra que se abran las aguas, nos devuelve el milagro.

ARCONES DE LA FARÁNDULA

El armario es profundo y, hasta cierto punto, insensato. Exige un alto grado de empeño remontar sus entre-sijos. Ofrece algunas pistas, acertijos que despiertan el morbo. El polvo es un indicio, acaso oculta las huellas de un tiempo detenido. Al fondo, debajo de “un montón de carpetas viejas, cartones y objetos escacharrados”, se asoman seis cajas de tamaño considerable. Un hallazgo. Dentro, cientos de papeles bien conservados dan cuenta de una de las facetas más tempranas del artista, su primer amor, el dibujo. Realizados en tinta y gouache, son 230 pliegos que datan de 1966 a 1974. Durante más de 40 años permanecieron arrumbados resguardando las historias que les dieron vida. Nissen se ocupa de catalogarlos por temas que van del campo a la urbe, el ocio, el cachondeo, machos, festín y *striptease*,

entre otros. Los trazos son espontáneos, cuentan historias de la vida cotidiana. “Las líneas se revelan a sí mismas, pasean sobre superficies, vacilan y, deliberadamente, trazan nuevos senderos para luego seguir su camino”.

Para Nissen el juego es la quintaesencia del arte. Nada más cercano a ese juego que sus dibujos. Sin duda, estas imágenes de trazos geométricos, a veces informes y explosivos, algunas de ellas entintadas en un colorido intenso y otras en tonos más reservados, le brindaron al artista “la posibilidad de recuperar la capacidad de asombro que perdimos al dejar la niñez”. El hallazgo activa su memoria, la del muchacho recién llegado a la Ciudad de México, un joven exuberante que dibujaba día y noche. Rescata el tiempo, los espacios de aquella ciudad que aún permitía las tertulias entre pintores, cineastas, escritores, músicos, acodados en un mismo proyecto. Asimismo, recupera el ojo con el que veía el mundo en esa época, “una amalgama del humor agudo y subversivo de Inglaterra, impregnada con el punzante y juguetón humor mexicano”. Su gusto por la tradición del dibujo satírico lo lleva de los artistas ingleses a José Guadalupe Posada, “con sus maravillosas y traviesas calacas cabalgando por el panorama nacional, echando carcajadas a la vida y la muerte”. El erotismo, la risa, el desparpajo se desbordan en una pasarela de relatos en los que Nissen captura la vida que transcurre: una partida de ping pong, una “encueratriz” en el escenario, parejas bailando al ritmo de la música estridente de un estéreo, el consultorio de un médico desquiciado, una *pijama party* o la lluvia inclemente que azota al D. F. todos los veranos.

Por fin salieron del clóset los dibujos de Nissen. Destaparon las memorias del joven que cruzó el Atlántico. Rescatados del armario fueron a dar a los muros del Museo del Palacio de Bellas Artes, donde convivieron con la obra acumulada en otro tiempo, en otras latitudes. Luego de descolgarlos, fueron reunidos en *Farándula*, una edición impecable de Conaculta y RM, acompañada por algunos textos delirantes de sus amigos —Juan Villoro, Elena Poniatowska, Jorge F. Hernández, Margo Glantz, Alberto Ruy Sánchez, *et al.* El mismo Nissen describe, entre esas páginas, la catástrofe del hallazgo que lo cimbró, deja así la evidencia de un acto perturbador.

Indagar en los estantes de este armario fue una revelación, el testimonio de un periplo de más de 50 años de actividad artística. Los objetos encontrados dan cuenta del itinerario de Nissen por distintas estaciones: la historia, los mitos, la ciencia, el arte antiguo, la poesía, la música. Ejes que se funden para encontrarse en un punto específico del mapa: el arte como representación del viaje intelectual. Siempre desde una visión lúdica, con el asombro del niño que Nissen no ha dejado de ser.



Brian Nissen



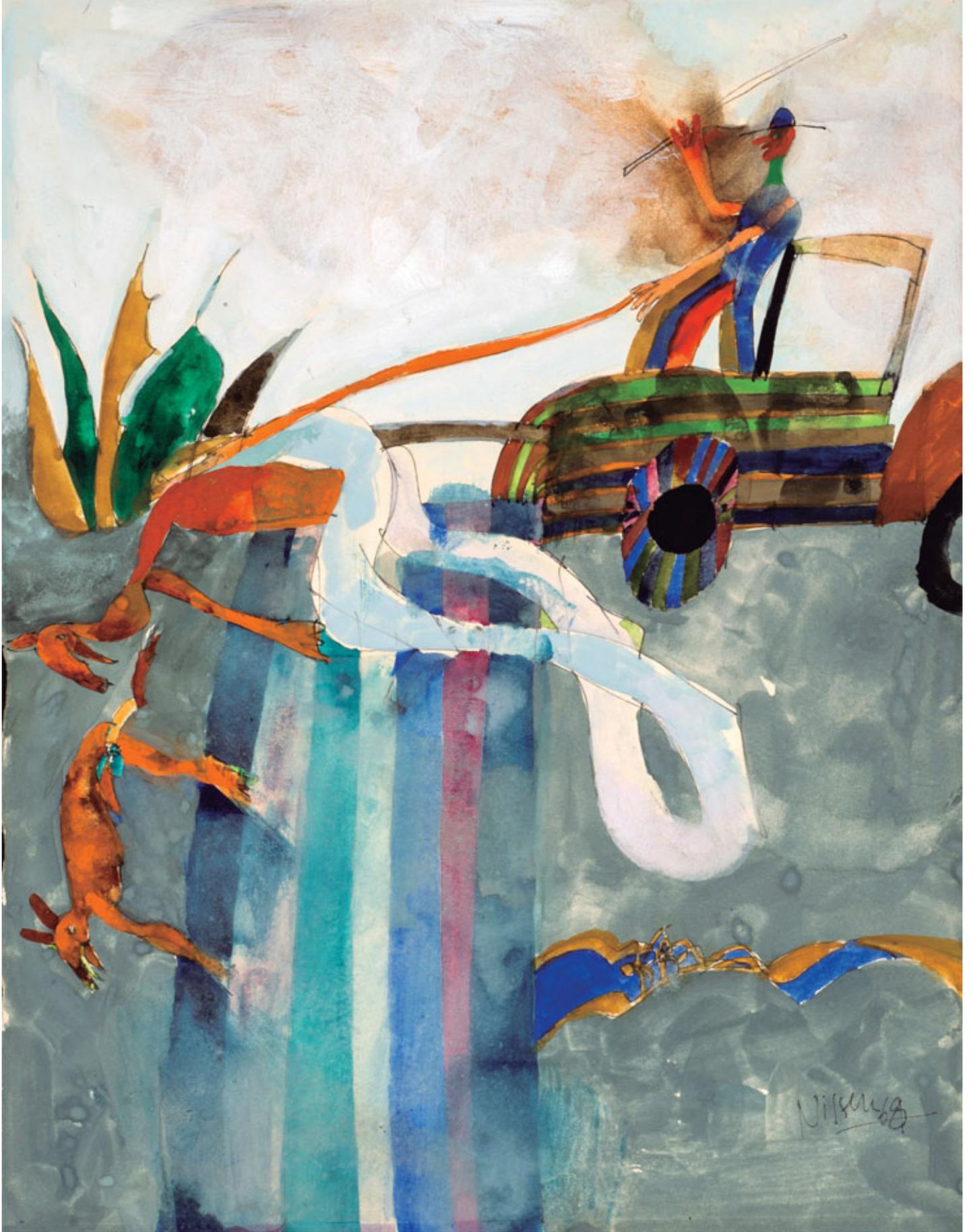
Bikes



En sueño



Peep show



Surcos



Antojo



Airport



Culebrón

José Revueltas

Escritura bajo presión

Álvaro Ruiz Abreu

El 2014 fue un año fructífero para la recuperación y la revisión crítica de un grande de las letras mexicanas: José Revueltas. De los saldos de su centenario, dos acuciosos investigadores y estudiosos, Álvaro Ruiz Abreu y Adolfo Castañón, rescatan los senderos poco visitados de una obra polifacética, inquieta y polémica como muy pocas en la historia cultural de nuestro país.

*El hombre está atrapado entre lo finito
de la condición humana y lo infinito de las estrellas.*

ANDRÉ MALRAUX

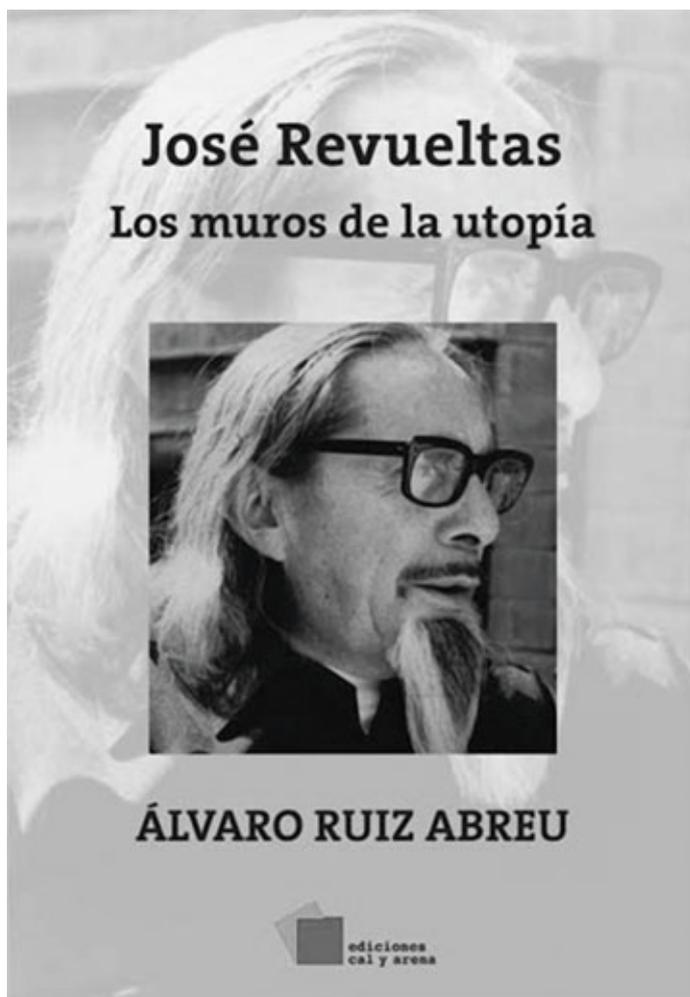
EL CENTENARIO

Las actividades que provocó el centenario triple de Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas se convirtieron en el acontecimiento cultural de 2014, pero las que se dedicaron al autor de *El apando* pueden calificarse de atinadas, necesarias y muy equilibradas. Un éxito de promoción de la obra de Revueltas para que los lectores, sobre todo los jóvenes, se acerquen a sus cuentos, novelas, crónicas y reportajes, epistolarios, obras de teatro y prosa suelta. La celebración suscitó reactivar su polémica producción textual. Así, el festejo no fue vano sino un recordatorio de una escritura bajo presión hecha para espíritus nocturnos, y de un personaje que rebasa fácilmente a muchos otros de la cultura mexicana del siglo XX. La obra de Revueltas vivió un renacimiento a través de ediciones de muchos libros críticos, antologías, una iconografía y otros estudios, que el Fondo de Cultura Económica se encargó de diseñar con pulcritud; se vol-

vió a editar su obra completa pero ahora en siete tomos, en vez de los 26 que había sacado Ediciones Era, bajo el sello de esa casa y el Conaculta, que dejó atrás esas cajas apretadas y carcelarias para darle paso a la libertad de la palabra impresa. Se llama *Obra reunida*, y si la pudiera ver Revueltas menuda sorpresa se llevaría al ver las portadas ilustradas con pinturas de su hermano Fermín Revueltas, que murió en septiembre de 1935, a la edad de Cristo, mientras su hermano estaba en Moscú. ¡Qué enorme satisfacción lo inundaría tener en sus manos uno de esos tomos elegantes e impecables! Floreció así el trabajo editorial pulcro y profesional del Fondo y el Conaculta y el nombre de José Revueltas. Hoy tenemos la certeza de que su obra sigue más vigente y atractiva que nunca, y que el mundo de pesadilla, a veces grotesco, que él entrevió, es un fantasma que recorre el comienzo del siglo XXI.

Revueltas despertó interés en casi todo el país y su aura revolucionaria, honesta hasta volverse franciscana, de hombre siempre en rebeldía, recorrió muchas ciudades y universidades de México y de otros países. Yo mismo participé en varias conferencias y mesas redondas, en Nuevo Laredo, en Villahermosa, Tabasco, en el

homenaje que le ofreció el Conaculta y la Universidad Nacional Autónoma de México, en una conferencia en la Universidad de Toulouse, Francia, y en un congreso celebrado en diciembre en Düsseldorf, Alemania, etcétera. Una característica que podría definir tanta tinta y tanta palabra sobre Revueltas es que en casi todas partes, a veces al calor de la discusión que condenaba a Octavio Paz y restauraba a Revueltas, como sucedió en



Düsseldorf, escuché preguntas similares que resumo en dos: ¿qué tanto se acercan los jóvenes a Revueltas, o sea, sigue siendo actual su escritura en su centenario?, y enseguida esta otra: ¿qué libros recomienda del escritor duranguense? La respuesta parece fácil pero se relaciona con el gusto de una época y el público, y depende de la sociedad en que aparece el texto y del momento histórico que lo produce. No obstante, se puede conjeturar que el lector de la era digital se asombre del universo carcelario de *Los muros de agua* (1941), donde están sometidos a la violencia del espacio perseguidos políticos, asesinos y drogadictos. Y que le sorprenda más aun ese viaje a las profundidades de la historia y las entrañas de México que es *El luto humano*, de 1943, novela que anuncia por cierto *El laberinto de la soledad* (1950) de Paz, y explora con vocación religiosa la identidad, un es-

labón perdido, y la orfandad en que naufragó el mexicano desde la Conquista hasta la Guerra Cristera. Ese mismo lector podría encontrar la miseria de la ideología marxista-leninista y al mismo tiempo su grandeza en una obra polémica que provocó la intolerancia y el desasosiego de la izquierda en que el mismo Revueltas había militado y arriesgado en muchas ocasiones su propia vida. Me refiero a *Los días terrenales* (1949). Y despertar de una pesadilla, después de haber leído *El apando* (1969), en la que el universo carcelario es la encarnación de la degradación humana, imagen de lo grotesco, un verdadero esperpento de las letras mexicanas de los años sesenta.

TIEMPO DE LA RESURRECCIÓN

Lector atento de la *Biblia*, Revueltas disfrutaba el *Eclesiastés* por su profundo sentimiento materialista; citaba a menudo este libro en que se traza crudamente el camino inevitable de la historia. “Hay tiempo de vivir y tiempo de morir”. En su escritura hay un tiempo que nos permite “llegar al otro lado de la realidad” y es una expresión de la historia que él concibió como una apuesta contra la muerte. Y nos permite ver el paso del tiempo como una esfera, el tiempo del estalinismo que tanto padeció su generación, el tiempo del Maximato que lo redujo a un número carcelario, el tiempo de las discusiones partidistas de las que fue víctima, el tiempo de la ideología marxista que lo ponía contra las cuerdas del Partido Comunista; desfallecía en las asambleas y el debate, y su escritura le permitía regenerarse y obtener la resurrección.

Ahora bien, ¿cuáles son los libros más atractivos, los imprescindibles, de José Revueltas? Aparte de las novelas citadas, las canónicas porque han sido las más leídas y estudiadas, hay un material que podría llamar “escritura al margen”, que es la otra cara de Revueltas, pues se derivan de su biografía. Contar una vida que empezó el 20 de noviembre de 1914 y terminó el 14 de abril de 1976 no es tarea fácil, pues pasa por un siglo complejo que el biografiado ha visto en parte como testigo y en parte como protagonista. Nació con la Primera Guerra Mundial y la Revolución mexicana, y murió ante el grito y la algarabía de estudiantes y maestros, militantes del 68, que parecían convencidos de que no despedían a un escritor sino a un símbolo de la cultura y de la inteligencia mexicana del siglo xx. Desde joven Revueltas se había negado a contemplar el mundo, nunca intentó vivir en estado de santidad, porque su misión era transformarlo. En los últimos años, se había declarado amigo de la autogestión, el autogobierno, y también lo sorprendió el pesimismo, lo que es indicio de una visión trágica, un sentido unamuneco de la vida.

Revueltas sin embargo parecía levantarse del sepulcro para seguir escribiendo la historia del siglo XX. La atroz existencia humana fue parte de su frase: “gris es toda teoría, verde el árbol de la vida”.

Enfrascado en varios dilemas existenciales que repercutían en la producción de sus textos, José Revueltas fue escribiendo a lo largo de varias décadas su autobiografía y extensos y apasionados epistolarios. Era amigo del género híbrido, de la escritura polifónica, que revela de inmediato su tendencia hacia esa zona que niega la pertenencia a un género autorizado por el canon y las academias. Se trata de una escritura efímera, se supone, porque no sigue una sola línea ni busca lo acabado, sino al contrario es plural y heterodoxa, inacabada y abierta; su misión no es una estación sino los andenes por los que busca la fuga, también la libertad. Es el libro que se propone como una máquina desmontable, según sugieren Deleuze y Guattari: “Mejor aún, un libro funcional, programático: escoged lo que queréis. El libro ha dejado de ser un microcosmos, a la manera clásica, a la manera europea. El libro no es una imagen del mundo y menos ruta de absoluta libertad, sin condicionamientos ni perfiles fijos que la proyecten. No es una bella totalidad orgánica, no es tampoco una unidad de sentido”. Creo que Revueltas se adelantó a su tiempo,¹ porque construyó máquinas desmontables a través de una escritura que repelía el centro y se ubicaba en los alrededores de la vida, y *El apando* sería una muestra más que suficiente, un libro arraigado a casi nada que no sea la destrucción, el caos, de donde surge su universo carcelario.

EL RENACIMIENTO DE REVUELTAS

Leer y explorar esa escritura parece una transgresión a la regla porque Revueltas siempre será el “ángel rebelde”, sentado en el banquillo de los acusados por su estética deformada, grotesca, próxima al abismo. Donde mejor se puede apreciar su prosa al margen es sin duda en los epistolarios, extensos, reveladores de que su alma ardía frente a las injusticias y el dogmatismo, borradores de sus cuentos y sus novelas. Algunas cartas que el autor envió a su hija Andrea en los últimos años de su

¹ En sus ensayos, véase “México: reptil y ave” (*El Popular*, 1942) y en la crónica “Un sudario negro sobre el paisaje”, de 1943, Revueltas trazó en el horizonte literario y cultural de México una línea de introspección de la historia de México, sus símbolos y sus mitos, que sentaron un precedente inigualable. Y en *El luto humano* explora la existencia de sus personajes con un bistrú freudiano y existencialista que ha convertido a esa novela en la punta de lanza de otros escritores que vinieron después. Octavio Paz, amigo de Revueltas y su contemporáneo, escribió *El laberinto de la soledad* (1950) con la misma intención: describir el paisaje turbulento del alma nacional y llegar así a conocer su origen.

vida parecen la expresión y la síntesis de un pensamiento paradójico que buscó hasta el último momento herramientas para afianzarse a un mundo que se caía en pedazos. También me parecen cruciales las que escribió a su segunda esposa, *Cartas a María Teresa*, que publicó Premia Editora en 1979; y por supuesto sus *Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas* (1966), un texto vigoroso con el que Revueltas intentó rescatar a su hermano y se encontró a sí mismo; y la crónica que escribió en Mérida, Yucatán, en 1938: “Notas de un viaje a la URSS”, y otros materiales del mismo tipo, en que aparece un escritor no en ciernes sino seguro, con un estilo en movimiento, fluido.

Lo primero que impresiona del epistolario de Revueltas con su hija Andrea es el rosario de promesas que hacía el escritor, el padre, y que no se cumplieron, pues en esos años sus padecimientos aumentaron. Le escribió entre 1972 y 1975, o sea, hasta el año que sería la víspera de su muerte, en que Andrea se encontraba estudiando en París y su padre vivía en la Avenida Insurgentes con su nueva esposa, Ema Barrón. En cada párrafo nos asalta la capacidad de Revueltas para encarar el dolor y la enfermedad que ahora se había vuelto una herida moral, cotidiana. Claro que a su hija le dice que tuvo un percance, fue con el médico y se arregló y de nuevo se encuentra en perfecto estado de salud, haciendo planes para ir a Berkeley, donde ha sido invitado para dar conferencias y un curso, luego viajar a Europa, como de hecho lo hizo. Pero eran las últimas acciones de un viejo luchador social, un experimentado militante con formación ideológica que nunca se bajó del caballo de la Unión Soviética. Su base era la Ciudad de México, donde convivía con estudiantes que lo buscaban; era feliz aunque cargaba con el peso de los años dolientes de las cárceles y el fracaso de la izquierda mexicana para organizar un verdadero partido de la clase obrera como quería Revueltas. En diciembre de 1974 le escribe: “No he estudiado casi nada. Relecturas, aunque abundantes, pero no libros estrictamente teóricos: historia de México, Trotsky, memorias y alguna que otra novela. Es decir, lecturas de sanatorio” (*Obras completas*, volumen 26, p. 259). Es evidente que andaba a la deriva; sin embargo, vivió este periodo lleno de proyectos y de amistad conyugal con su nueva esposa que se convirtió en una compañera que cuidaba su salud día y noche, mientras él pensaba aún cambiar el mundo que sus ojos veían a diario por otro más justo y libre, jugando con el fracaso y la esperanza, dos palabras que exploró desde joven. Mi idea es que Revueltas fue un revolucionario sui generis, un alma en busca del otro, con sed de eternidad, enfrentado a la historia, que luchó contra el lenguaje acartonado de su época, y a la hora de celebrar su centenario salió a la superficie precisamente esa alma irreductible.

Tres veces Revueltas

Adolfo Castañón

I. PIEDAD Y TRAGEDIA

Hay pocos escritores mexicanos que me entusiasman realmente. Uno de ellos es José Revueltas, vino sobrenatural en odre épico. Revueltas es ante todo un escritor, un hombre visceralmente comprometido con la palabra. Difícil pero magnético, labrado, fulgurante, con una dicción dura y un fraseo áspero, que lo hacen difícilmente traducible a otros idiomas, intermitente pero sembrado de innumerables momentos de asombroso poder y belleza, de descripciones visionarias en que el paisaje y la gente mexicana se dicen con intensidad incendiaria y esperanzadora, con pétreo resplandor definitivo. Sabe transformar los hechos sencillos y en apariencia insignificantes en parábolas terribles y magníficas. Sus hombres antagonistas —agonistas más que protagonistas, para insistir en la referencia unamunesca sugerida por Octavio Paz en su ensayo sobre este autor— están solos, pero viven y actúan rodeados de un conjunto de fuerzas sobrenaturales que los agitan tan casualmente como el viento a la hojarasca. No siempre son títeres. Seres de carne y hueso, se desplazan con indudable esfuerzo por un mundo espeso y enemigo y hasta con cierta torpeza, que se diría deliberada por el autor a fin de resaltar los rasgos de una acción que se da como diluida en el lenguaje líquido de los sueños. Esta pedagogía insólita de las pasiones, llamada a prepararnos para quién sabe qué impasibilidad, ha sido sabiamente concebida para exasperar y manipular insondables abismos, entrañas ciegas. Ella hace digerir ese duro alimento, el dolor. En la balanza —prosa peristáltica— de Revueltas se contrapesan, sin lograr nunca un equilibrio perdurable, el realismo y la parábola, el agua de la descripción y el vino de la profecía, la piedad y el humor negro. Todo ello lo hace un novelista explosivo, grave, apropiado para reflejar la crudeza mexicana, no siempre inmune al senti-

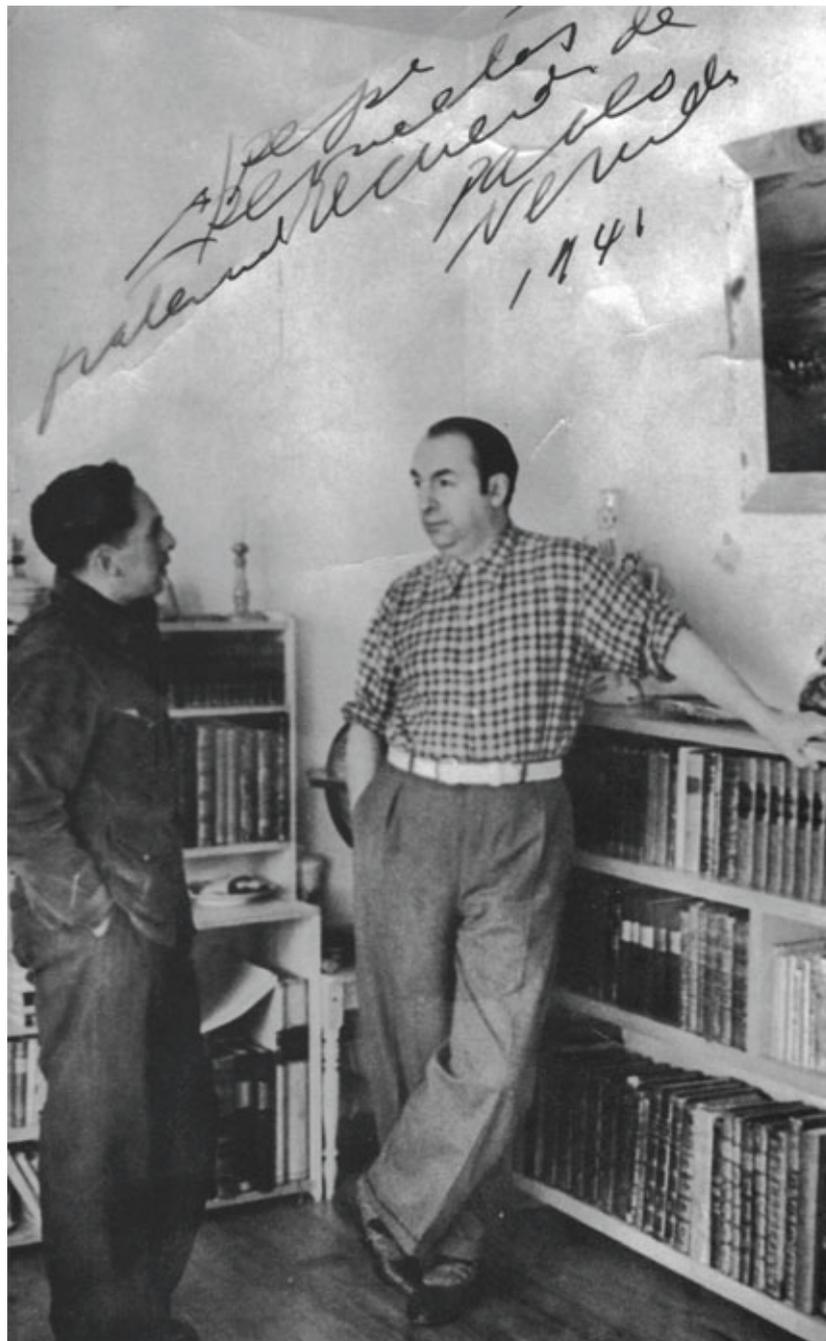
mentalismo. Poca falta le hace echar mano de los recursos propios de la literatura fantástica; ve con demasiada claridad las sombras que proyectan los seres humanos al desplazarse por el mundo. Lo cotidiano, bajo su máscara convencional, participa de la tragedia pues el camino hacia la realidad parece ser único y sube o desciende a los infiernos. La exploración de las fuerzas que mueven o paralizan al hombre hace de Revueltas un escritor original, es decir, un contemporáneo de la Antigüedad consciente de que la tierra padece todavía bajo el rigor de la Vieja Ley. Es y no es un escritor moderno. Ignora la ambigüedad, la ironía y el escepticismo y, no obstante, está desnudo. En lo más profundo de sí mismo se ha verificado una educación: el arduo aprendizaje de la duda. De ahí que su relación con el mundo y consigo mismo sea polémica. La adhesión total de la mente y del corazón a una idea debe desencadenar sin duda los más crueles combates. Escritor no del todo secular, novelista comprometido con la añeja religión del hombre, sólo puede observar la soledad como una devoción pues ella es el campo de esos combates, el lugar objeto de la guerra o de la pregunta: ¿el hombre está en el mundo, es del mundo? La pregunta, la duda que hace al perfecto nihilista no es muy distinta de la que se plantea el cristiano, como sugiere Paul Evdokimov. Cabe recordar que, según la etimología propuesta por Pierre Boutang, nihilista proviene de *ne-hilum*, el que rompe el pezón o pecíolo, ese rabillo que liga el grano a la vaina, el fruto a la planta. La soledad de este novelista mexicano reside en que entre sus personajes y la tierra que los rodea se tienden cordones umbilicales continuamente amenazados y en que constantemente son puestas en peligro las raíces aéreas que los ligan al mundo visible, pero sobre todo al invisible que los envuelve. Por esta razón a muchos de sus enunciados descriptivos los consagra una punzante clarividencia poética. Explorador de la vida visceral mexi-

cana, hombre subterráneo, autor desgarrado entre el cosmos y el caos. La firme arquitectura teológica de sus construcciones contrasta con el talante irracional, desordenado, de una argumentación narrativa que no puede ser lineal a pesar de que el personaje sea de una pieza. Hijas de una gestión intuitiva, inconsciente, sus frases se atropellan, zigzaguean, reprimen y se desbordan para prestarle su tiempo narrativo, su nocturno espesor, su compacta solidez fatal. Por estas y otras razones se comprende que su relación con el dolor sea abierta, honesta. Para Revueltas, el sufrimiento jamás es trivial, supone una medicina trascendente. El bienestar, la salud —esas redes con que los inquisidores de nuestras ateocracias pescan a sus multitudes— persiguen el olvido, producen signos de ignorancia y, literariamente, carecen de interés. En cambio, el sufrimiento pide cuentas, exige relaciones, preguntas, solicita una narración.

“A través del sufrimiento adquirimos el derecho a juzgar”, dice un personaje de Dostoievski en *El adolescente*. Gracias a ese derecho, el escritor nos hace ver cómo se da el dolor. Revueltas paga el precio de su lucidez con su palabra. Por eso revuelve a su lector la manera en que a veces termina explicitando sus mensajes o asignando una moraleja ideológica a sus historias. Pero esa voluntad de humillar la fe ante las convenciones, de poner los actos literarios al servicio de una causa contingente, si bien debilita las obras en sí mismas, afirma la leyenda del escritor: que es y debe ser, después de todo, la primera creación de sí mismo. Si Revueltas es uno de los más altos testigos mexicanos de su siglo, lo es en parte porque sus obras irradian la alegría desinteresada de esa creación y en parte también porque es uno de los escasos hombres de nuestra literatura que no han vacilado en mantener intacta la delicadeza del alma.

Material de los sueños de José Revueltas prolonga una tendencia que, aunque en otro sentido, era ya visible en sus obras anteriores: la religiosa. No la novela religiosa como exposición o labor apologética y de convencimiento, ni como retrato de un itinerario que se cumple cuando es alcanzada la fuente de toda luz y de toda certeza. *Material de los sueños* es religiosa porque en ella los agonistas encarnan una argumentación que resulta legible a la luz de ciertos textos bíblicos (el ejemplo más evidente es el cuento “La sinfonía pastoral”) y el narrador hurga en las circunstancias que lo rodean para conocer las amenazas que contiene su propio pasado. No hay en *Material de los sueños* fabulación o ficción en un sentido ordinario sino —cosa frecuente en Revueltas— exposición, en los dos sentidos. ¿Cómo es posible, por ejemplo, que un hombre llegue a pensar que los inocentes reclaman castigo? De este orden parecen ser las preguntas a las que responden los textos de *Material de los sueños*. Ya no hay aquí el retrato, la descripción encar-

nizada de lo monstruoso, de lo deforme o aberrante. José Revueltas va más allá y conjuga el verbo introspección religiosa en todas las personas posibles. El mundo novelístico de Revueltas no ha cambiado, pues es más un mundo cíclico que un mundo susceptible de una progresión quizá postiza. Los personajes acogen tal debate porque se encuentran en situaciones extremas, donde no es posible decir nada a propósito del mundo y donde



José Revueltas con Pablo Neruda, 1941

sólo la visión y la digresión pueden ser capaces de proveer una certeza: ¿cuál es la descripción, cuál la digresión y cuál la palabra visionaria en los relatos de Revueltas? Quizá resulte en exceso problemático precisarlo porque Revueltas no siempre utiliza los argumentos *qua* argumentos: operan también como modos tangenciales de la descripción.

A la mitad del capítulo II de *El luto humano*, de Cecilia, la madre que acaba de perder a su hija, dice el narrador: “Aprovechando la oscuridad, a tientas, palpó el rostro de su hija: muerte cálida la suya, como en san Anastasio: —*Entra, muerte, en mí y abrázame en tu tremendo fuego, que si a otros como al infierno, a mí como al cielo ha de purificarme. Entra, muerte, caliente en mí*—, pues las mejillas eran más vivas con fuego en la piel. Algún



© Manuel Fuentes

En Cuernavaca, 1975

pensamiento final habría quedado tras la frente, sin salir, escondido dentro del mármol de lumbre”.¹

El narrador, ¿Revueltas?, desliza la asombrosa cita como si nada, como si fuese natural que su personaje —o incluso él mismo— acudiese con esa familiaridad a las palabras de san Anastasio, uno de los mártires de

¹ José Revueltas, *El luto humano*, Era, México, 1980, p. 34.

la Iglesia católica. En sus palabras se opera visiblemente ese proceso de transubstanciación sistemática que cumple el cristianismo y que será una de las operaciones imaginarias y críticas, en consecuencia poéticas, desplegadas a lo largo de su obra por ese admirable y grave escritor llamado José Revueltas, capaz de escribir que “Algún pensamiento final habrá quedado tras la frente, sin salir, escondido dentro del mármol de la lumbre”. Esa operación de transvaloración lleva a Revueltas a una exploración audaz y feroz: la de contrastar el mundo, la historia contra la muerte, es decir, con y contra el fuego de la palabra. Oficio de contrastador, de arquitecto que construye con cantidades imposibles que hará de Revueltas uno de los narradores más audaces e inspirados, con la más poderosa raíz no sólo del México contemporáneo, sino de la literatura hispánica de su momento. La cita de san Anastasio es también reveladora del suelo y subsuelo religioso, cristiano y cristero, en que se da la novela y en que se desarrolla la novela de Revueltas.

III

El luto humano (1943), la primera novela de José Revueltas, se escribe en un lenguaje en apariencia sencillo, directo, natural, impersonal. La sostiene un aliento épico; la impregnan alusiones bíblicas, y entreteteje ecos y resabios religiosos, acaso engañosamente religiosos, la narración se desarrolla en un espacio intemporal y donde lo ilimitado se diría que estalla y hace implosión hacia adentro de los personajes y aun de la voz narrativa misma. El lenguaje de Revueltas, se ha dicho muchas veces y cada vez con un sentido distinto, es de profética índole: está regido por el imán de la transfiguración y de un presente que es capaz de traducir la condición a la par milagrosa y agobiante de cada presencia: los ojos son piedras; los seres humanos no están hechos de carne y de sangre sino de liturgia, el río es un lagarto de inconcebibles dimensiones; la iglesia no es una construcción sino un hecho de la comunidad. *El luto humano*: esa expresión alude a la voz evangélica de que los muertos entieren a los muertos: el duelo se concibe en el horizonte de José Revueltas como un oficio donde los muertos de mañana han de enterrar a los muertos de hoy. Entre las paredes de la formidable construcción narrativa que evoca una desolada basílica vacía a medio construir o medio destruida por la guerra, brillan los detalles desgarradores: las delicadas medias de popotillo rosa de una niña muerta, las caras casi sin ojos, los tonos de las voces suplicantes. En esa materia áspera se presiente ya la sustancia de la escritura de Juan Rulfo o de *Rescoldo* de Antonio Estrada, ambos escritores marcados por las huellas de la guerra cristera. No es que la escritura narrativa de Revueltas eche mano de la imaginería religiosa: todo

flota y está como suspendido en el espacio electrizado y candente de esa rescritura intensiva de lo religioso y de lo trágico que, desde la perspectiva de Revueltas, parece bañar así a los hombres como a la naturaleza, al tiempo y al espacio. La desnudez, el despojamiento, el desprendimiento se acompañan en la visión de José Revueltas con una sensibilidad a flor de piel. *El luto humano*, novela monstruosa y del misterio tremendo, es también una escritura profana y humana, demasiado humana que ronda con sus episodios las páginas de la sorda guerra cristera en México que durante mucho tiempo y durante la época misma de su escritura y de su publicación fue sinónimo de lo indecible por la historia oficial, impregnada de triunfalismo y narcisismo justiciero. *El luto humano* novela un descenso al cráter todavía calcinante del volcán de las revoluciones o de la violencia en México. Alienta en sus páginas una piedad arcaica que campea por el implacable y ardiente yermo mexicano sacudido por las oleadas violentas, desde los tiempos olvidados de las guerras contra los indios del norte de México, contra los yaquis y los apaches, los pames y los diversos grupos nómadas que acompañan como una sombra trágica el avance del progreso armado en México. ¿Juan Rulfo leyó *El luto humano*? ¿Cómo leer a Revueltas sin *Rescoldo* y *La sed junto al río* de Antonio Estrada? ¿O a Rulfo sin Revueltas?

Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas recorren el espacio de la cultura mexicana del siglo XX como cifras y referencias ineludibles dentro de cierto calendario institucional y parecen ineludibles en la medida en que ayudan a situar y valorar ese mismo espacio. Espacio político y literario. Las fibras entretrejidas en escritura viva, vivida, sufrida, reconocida, estudiada y vueltas historia hacen de su tríada un emblema complejo, un talismán de la época que sería necesario reducir a alguna geometría para poder trasladarlo, comunicarlo. Convergen, coinciden y contrastan en la experiencia y la búsqueda de entendimiento de la historia y de su sentido. Concretamente: la idea de Revolución en el mundo y en México, la distancia y cercanía con el poder —no sólo el político sino el poder derivado del cine y de la prensa, mundos los tres de los cuales forman parte, la resistencia, el sacrificio, la búsqueda de sentido a la comunidad nacional...

Desde esos ángulos, no es un hecho fortuito que hayan compartido el aire de la época y la sal de la sociedad en que se formaron, que se hayan encontrado y que hayan sido no sólo conocidos sino amigos, es decir, que se hayan reconocido entre sí como figuras significativas de sus respectivos itinerarios individuales, que, en el balance de sus experiencias y creaciones, las figuras de cada uno de ellos hayan sido referentes decisivos de su pensamiento y acción. Desde luego, sus biografías son distintas, pero cada uno inventa y edifica un espacio ético,



filosófico y estético, acuña actitudes, construye y practica una idea de ciudad...

La impronta obsesiva de la Revolución —la soviética, la mexicana, la mundial, la idea misma de Revolución—, la idea recurrente como un calendario que se repite del significado de sus hombres y protagonistas —Lenin, Stalin, Madero, Flores Magón, Zapata— puede funcionar como una lámpara para guiarnos en el laberinto y definir mejor su lugar en la historia. Por ejemplo, hágase, de un lado, el ejercicio de contrastar la imagen e historia de Emiliano Zapata en cada uno de ellos y del otro, hágase el examen de sus respectivas visiones de Lenin, Stalin, para no hablar de figuras más cercanas y resbaladizas como pueden ser las de Fidel Castro o Mao Tse-Tung. **u**

El texto I recoge páginas publicadas en *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, primera edición, Editorial Vuelta, México, 1991; segunda edición, Lectorum, México, 2002. Los textos II y III son inéditos.

Fernando del Paso

Una lectura deslumbrante

Sara Sefchovich

Con tres novelas totales, ambiciosas empresas de la imaginación histórica y la audacia verbal —José Trigo, Palinuro de México y Noticias del Imperio—, Fernando del Paso, quien acaba de alcanzar ocho décadas, es considerado uno de los narradores más fascinantes de la escritura hispánica del siglo xx.

En marzo de este año, en el marco de la Feria Internacional de la Lectura de Yucatán, Fernando del Paso recibió el premio Excelencia de las Letras, que lleva el nombre de José Emilio Pacheco. Premio muy merecido sin duda, porque Del Paso es uno de los grandes narradores de nuestro tiempo y de nuestro mundo.

Las suyas son novelas largas, complejas, innovadoras en cuanto a temas y lenguaje, y a veces también en cuanto a estructura, que requieren del lector un esfuerzo serio y un compromiso total.

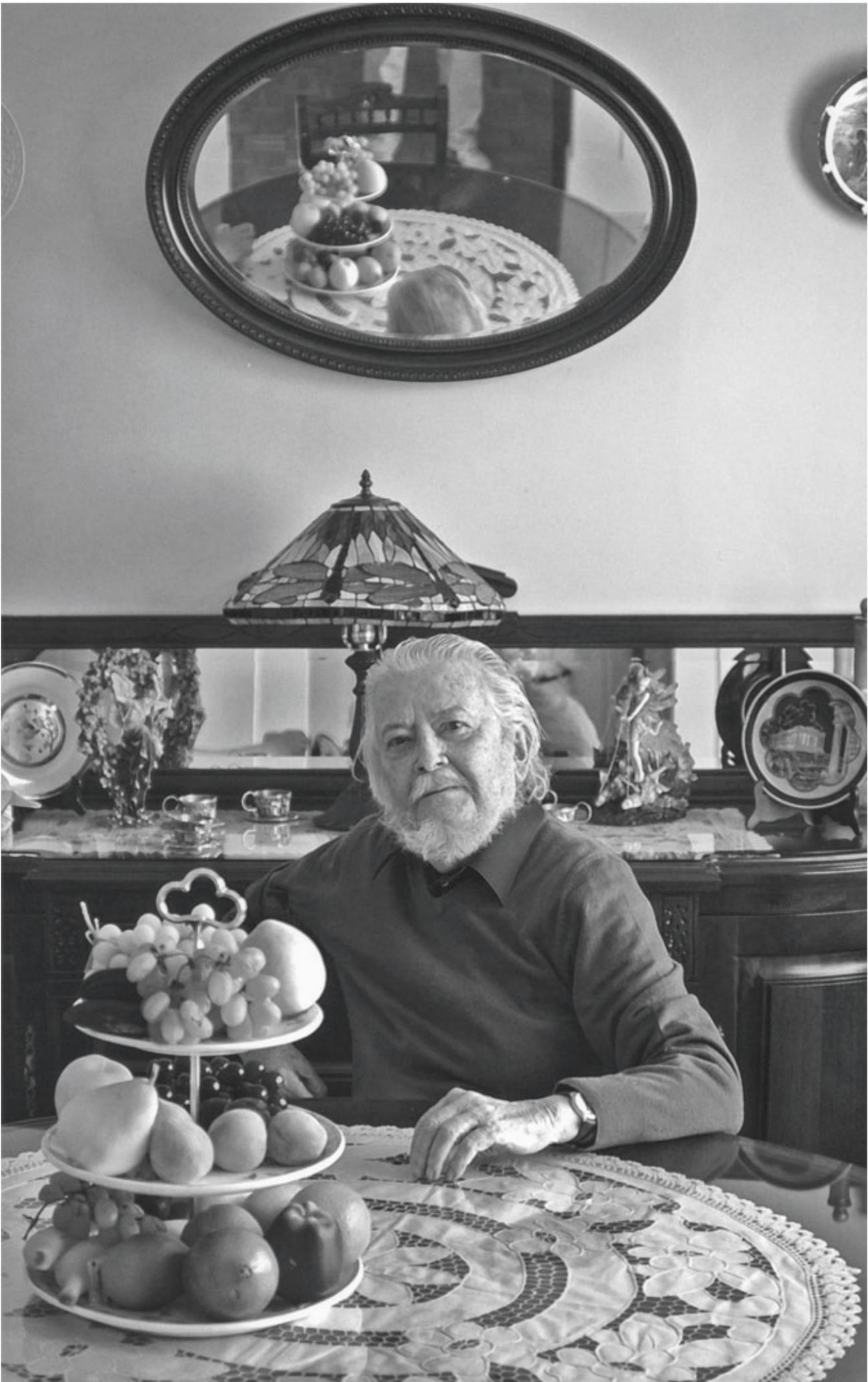
José Trigo (1966) fue definida por Óscar Mata como una pirámide verbal, y supongo que ello se debe no solamente a su estructura que sube en nueve capítulos y baja en otros nueve, ni solamente a su inclusión de géneros diversos (que incluso hicieron que algunos le negaran la clasificación como novela), ni solamente a su difícil elaboración lingüística (que incluye un rosario de palabras desconocidas como *langa*, *ruto*, *desgar*, *balado* y muchas otras), sino también a su trama que pretende dar cuenta de las luchas obreras en la historia de México, encarnadas en los ferrocarrileros, en los rumbos de Nonoalco-Tlatelolco, las huelgas, las represiones, los varios personajes y los muchos mitos.

Con *José Trigo* el autor nos advertía el camino que había elegido para crear sus ficciones: el de la ambición más desmesurada, el de pretender abarcarlo todo y recorrerlo todo, el de constituirse en arquetípica, en trans-

cedente (enfermedad característica de la época que la vio nacer, tanto en la literatura como en la pintura), el de rascar en el fondo arqueológico de lo mexicano, el de retomar los mitos y los momentos definitivos de la historia nacional.

Al elegir este camino, Del Paso se colocaba en la línea que había sido la más persistente de la literatura mexicana, heredera de Lizardi, Payno, Riva Palacio y Azuela, que hablan a nombre de la historia, de las clases sociales y de los afanes nacionales y también continuadora, por elección, del camino que en el siglo xx mantuvo ese discurso y ese objetivo.

En efecto: cuando en 1949, Juan José Arreola publicó *Varia invención* y tres años después *Confabulario*, en 1953 Juan Rulfo *El Llano en llamas* y un año más tarde Carlos Fuentes *Los días enmascarados*, se trataba en los tres casos, de relatos cortos que ejemplificaban los caminos que tomaría la narrativa mexicana en la segunda mitad de esa centuria: el de Arreola, intensamente personal, íntimo, de juego con la palabra y la fantasía, de preocupación por el hecho mismo de crear y de aguda inteligencia; el de Rulfo, de preocupación social, que no pasaba por la capital del país ni por los valores de la modernidad y que jugaba con el tiempo, con los símbolos y con los mitos; y el de Fuentes, que quería ser ambas cosas, un trabajo con las palabras, con el tiempo, con los símbolos y los mitos pero también con lo



Fernando del Paso en una fotografía de Rogelio Cuéllar, 2011

actual de la sociedad mexicana. Fuentes pretendió con su obra hacer una síntesis de lo mexicano y lo universal, con vocación totalizadora y con la idea de convertirse en paradigma.

Pues bien, la narrativa de *Del Paso* se inserta en la tercera de estas líneas por sus afanes totalizadores, porque quiere ya no sólo nombrar sino explicar a este país, a su historia y a su gente, no sólo retratarlo sino reinterpretarlo, y fantasearlo “mediante un realismo que sólo puede ser comprensible y totalizante a través del símbolo” como dijera alguna vez el propio autor.

Pero no sólo eso. La novelística de *Del Paso* forma parte también de las grandes catedrales de la literatura contemporánea en América Latina —Roa Bastos, Carpentier, Scorza, Vargas Llosa, García Márquez— que hablan en nombre de una cultura, ya no la que se proponía imitar a la que se hacía en los países “civilizados”, sino la que tenía algo propio que aportar al famoso “banquete de la cultura occidental” del que habló Alfonso Reyes. Son novelas que, como diría Carlos Fuentes, “inventan una visión plural del tiempo y del movimiento, de la vida como azar y variedad fuera de las exigencias monolíticas de la historia y de la geografía estáticas”.

Diez años después de aquella primera novela, *Del Paso* publicó *Palinuro de México*, superación de su propia hazaña para elaborar un texto en el cual, a partir de la disección del cuerpo de una mujer, recorre la vida de un personaje y la de una ciudad atravesada por aquel año de 1968, que en las letras y el imaginario de una generación se convirtió en axial, en parteaguas.

Una vez más, la obsesión del autor está presente: abarcarlo todo, dar cuenta de todo. En alguna parte de esa obra descomunal, aparece el relato de su propia desmesura, cuando cuenta que alguien quiso colgar un cuadro y para ello tuvo que levantar una pared, pero para que esta existiera fue necesario construir un cuarto y luego un edificio y luego una manzana completa de edificios y de allí una ciudad y, bueno... el mundo.

Esa es la literatura de *Del Paso*: la construcción de mundos completos.

Otra vez una década más tarde, vio la luz la tercera de esas empresas imposibles: *Noticias del Imperio*. En ella el tema es la Intervención francesa en México y su culminación en un imperio de corta duración, que sería derrotado por los liberales.

Si bien es un texto que parece punto por punto realista, resultado de una investigación que recoge del modo más minucioso la historia y cultura del siglo XIX, con una mirada amplia pero también obsesionada por los detalles, es al mismo tiempo una obra literaria de fantasía y de imaginación.

Esto que parece una contradicción se logra por una prosa única y una pasión por el despliegue verbal, aunque su estructura es más conservadora y previsible que

las anteriores: capítulos para el monólogo de la emperatriz, capítulos para contar la otra historia, la juarista.

A primera vista, el eje conductor del libro es Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, hija de Leopoldo, rey de Bélgica, prima de Victoria, reina de Inglaterra, nieta de Luis Felipe, rey de Francia, y cuñada de Francisco José, emperador de Austria-Hungría, mujer con mucha ambición, dueña de una inmensa fortuna y también de mucho aburrimiento, que empujada por Napoleón y Eugenia convence a su marido el archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo, romántico empedernido, viajero, autor de poemas, amante de las plantas y las flores, de abandonar su hermoso castillo de Miramar, junto al mar Adriático, desde donde vela por los intereses austriacos invasores de ese rincón del territorio italiano, para cruzar el Atlántico y convertirse en emperador de unas tierras de indios, polvo y magueyes, porque había creído en las promesas de los conservadores que se lo fueron a pedir.

En realidad, dice el novelista, fue ella la que gobernó desde el Castillo de Chapultepec, cuando la debilidad de su marido enfermo de diarrea y de males venéreos lo alejaba hasta Cuernavaca para buscar buganvillas y a la mujer del prójimo. Fue ella la que viajó hasta Yucatán para conocer los confines de su imperio y a Europa para rogar por ayuda cuando los poderosos abandonaron su causa y los dejaron solos en su “trono de cactus erizado de bayonetas”.

Noticias del Imperio es la historia de esa aventura mexicana que a él le costaría la vida y a ella la razón. Como con José Trigo, como con el médico Palinuro, con la loca Carlota vivimos intensamente una vida, “las memorias vacías de sesenta años de olvido, el oscuro diario de veintidós mil días”, que sin embargo no son vacíos para el lector porque son la detallada historia de las dinastías y casas reinantes de Europa, el recorrido geográfico e histórico de los caminos que van “de Ostende a los Cárpatos, del Tirol a Transilvania” y del puerto de Veracruz a la capital de México, con sus caminos de tierra llenos de hoyos, sus calores infernales, sus enfermedades, sus bandidos y guerrilleros, sus paisajes majestuosos que recorreremos mientras nos sumimos en toda una época, la que terminó cincuenta años después con la Primera Guerra Mundial.

Pero hay también un segundo eje, aparentemente menos llamativo, que es el que marca con su figura el prócer Benito Juárez, un hombre al que nadie ha podido retratar, ni pintores ni novelistas ni historiadores, de otro modo que no sea como figura de bronce con levita negra, que pasa por los días y las páginas defendiendo sus ideas contra todo y todos, jalando la carreta con los archivos nacionales para salvar a la República.

Si la mujer venida de Bélgica muere en la locura, el indio venido de Oaxaca, el de la infancia de pastorcito,

el de la viudez con montones de hijos, muere por angina de pecho cuando quería seguir siendo presidente. Pero aquel es el relato del fracaso y este el del triunfo.

Y esto es lo significativo de la novela.

Porque el Juárez así retratado nunca tuvo una debilidad como tantos generales que se vendieron o tantos príncipes que se engañaron entre sí o tantas mujeres elegantes que tuvieron hijos ilegítimos. Porque Juárez fue el duro frente a Maximiliano con diarrea. Porque Juárez se atrevió a abrogar los privilegios de ese clero mexicano, “el más corrupto del mundo”, mientras Maximiliano dictaba páginas y páginas de un ceremonial ridículo para una corte espuria. Porque Juárez se escondió en el último rincón del territorio nacional al que nunca abandonó, mientras Maximiliano se entretenía en bailes, en joyas y vestidos y banquetes. Porque Juárez, seguido por indios de calzón blanco, y a base de pura terquedad, corrió al invasor.

Este es el verdadero eje de la novela. Aunque no parezca. Porque todo parece ser el retrato enjoyado de la historia de Europa cuando por debajo corre un arroyo sencillo: el de la historia de un país que venció al poderoso. Esta es una novela de príncipes ridículos y de indios salvajes, una novela donde Europa fascina pero lo que se admira es México, pues mientras aquella que presume ser la civilización pierde el tiempo armando matrimonios por interés y colonizaciones para buscar riquezas y se deshace en guerras fratricidas, este se levanta y se ocupa de construirse con todo y las invasiones y las traiciones internas y la pobreza brutal.

Las novelas de Del Paso engañan: ya lo dijo Esther Seligson sobre *José Trigo*: el que parece el personaje principal es un fantasma, y otro, en cambio, ese sí lo es (Buenaventura en este caso). Lo mismo sucede con Carlota: ella y su locura parecen ser el centro del relato pero sin duda lo es Juárez, el de la necesidad republicana infinita.

Una novela que es cátedra de historia como todas las otras. Si en *José Trigo* aprendimos de rieles y máquinas, si en *Palinuro* de enfermedades y órganos, aquí aprendemos lo que bebían los soldados franceses y lo que comían los mexicanos, lo que vestían los ricos y lo que pregonaban en los mercados, las pinturas que colgaban en los castillos, los rumores, los idiomas diferentes que se hablaban en el castillo de Chapultepec, y “en cinco leguas a la redonda del cerro del Chiquihuite”, las diferencias entre el dios “cruel” de los aztecas y el dios “misericordioso” de los cristianos, las contradicciones de ese pueblo que odia a los extranjeros pero se fascina con el cabello rubio y los ojos azules.

Para escribir sus novelas, Fernando del Paso lo lee y estudia todo, absolutamente todo. El mundo entero aparece en sus textos, su pasado y su presente, la patria entera también en su pasado y su presente, aunque sea algún momento violento el que desata la acción, como bien lo ha advertido Luis Hernán Castañeda.

Del Paso es el hombre que todo lo sabe y que todo lo inventa, que abarca la historia y construye mundos enormes. Sus novelas incluyen todos los géneros; testimonio, crónica, ficción, poesía. Su lenguaje incluye todo lo existente en palabras reales y figuradas. En sus textos hay monólogos y diálogos y conversaciones, hay metáforas y alegorías, primeras y terceras personas, cartas y relatos, cambios del lenguaje y la forma, voces de todo tipo y desde toda perspectiva.

Las de Del Paso son novelas que debieron ser enciclopedias, prosas que debieron ser poemas, listas que debieron ser manuales, un capítulo final (“El último de los mexicanos” en *Noticias del Imperio*) que debió ser su prólogo, textos que debieron ser mil textos.

Novelas totales, perfectas, aunque sean también empresas imposibles. Porque detrás de sus excesos, de sus relatos infinitos, de sus tantas lecturas posibles, de sus provocaciones y alusiones, de sus fuentes tan diversas, está una sola historia y una sola interpretación de la historia: la de México, la amadísima patria en donde las mujeres no son tan hermosas como Sisi emperatriz pero son tan solidarias como Margarita Maza, en donde no hay bailes en salones con piso de parquet y candelas de cristal, pero hay un valle como el de Anáhuac, con su luz única y la frescura de su aire, con sus volcanes, sus ahuehuetes, sus frutas sabrosísimas, los grandes lagos, el cielo azul y transparente con un millón de estrellas que “más brillarán como en ninguna otra parte del mundo”.

Por eso leer a Del Paso es entrar en un subibaja, en un remolino, y desde que se penetra en los textos no se pueden ver desde otra perspectiva que no sea la del puro deslumbramiento.

Esto es lo único permanente y duradero.

Las novelas de Del Paso son siempre la historia del enfrentamiento de culturas, y del triunfo de los pueblos sobre cualquier suceso. Y son sobre todo monumentos de amor a México, a eso que se llama La Patria, así, con mayúscula. Novelas hechas para servir a una causa, pues como ha dicho el autor, “para eso se inventó la fantasía y hay que ponerla, digo yo, al servicio de la causa”. La causa es México: el de sus liberales, sus jóvenes, sus obreros, sus luchadores, sus indios.

Y este es exactamente el punto: la causa. Pero si la causa de las primeras dos novelas terminaba en fracaso, en muerte, la de *Noticias del Imperio* concluye en triunfo: una nación se levantó y empezó a caminar. Nada menos y nada más.

Y caminó, mal que bien, durante un siglo y medio hasta que ahora, como ha dicho Del Paso con razón enorme y dolorosa, (otra vez) se nos está desmoronando.¹ **U**

¹ En su discurso de recepción del premio citado, en Mérida, el 7 de marzo de 2015.

El cuarteto de Alejandría

La crueldad del amor moderno

Ignacio Trejo Fuentes

Puente entre culturas distantes, la ciudad de Alejandría es el escenario de las cuatro novelas que el autor inglés Lawrence Durrell escribió para revisar las fracturas, terremotos y simulacros del amor en la modernidad a través de las historias entrecruzadas de personajes dominados por la perversión, la ambición y el egoísmo, como analiza el crítico literario Ignacio Trejo Fuentes.

*Con una mujer sólo se pueden hacer tres cosas:
quererla, sufrir o hacer literatura.*

L. D.

El cuarteto de Alejandría es la obra maestra de Lawrence Durrell y una de las mayores del siglo XX y sus alrededores. Al autor inglés nacido en la India, en 1912, y muerto en Francia en 1990, puede equipararse, sin rubores ni titubeos, con Marcel Proust, James Joyce, Marguerite Yourcenar, William Faulkner y otros indiscutibles maestros del arte novelesco. ¿Así, de ese tamaño? Sí, sin duda.

El cuarteto está conformado por *Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) y *Clea* (1960). Y desde una nota y un epígrafe que aparecen en el volumen inicial el autor señala un par de líneas por las cuales habrá de transitar su universo alucinante: “Los personajes de esta novela, la primera de una serie, así como el narrador, son ficticios y nada tienen que ver con ninguna persona viviente. Sólo la ciudad es real”. “Empiezo a creer que todo acto sexual es un proceso en el que participan cuatro personajes. Tenemos que discutir con detalle este problema. S. Freud”.

El narrador principal es Darley, aunque a menudo es relevado por otros personajes, como el novelista Purswarden, o por diarios y libros escritos por Justine y otros participantes de ese carnaval descarnado que es *El cuarteto de Alejandría*. Melissa, prostituta enfermiza frecuentada por más de uno de los integrantes del círculo de “amigos”; Nessim, exitoso banquero y padre que no reconoce al hijo que tuvo con aquella; su hermano Naruz, acolegado y enamorado de Clea, linda pintora; Balthazar, médico y cabalista; Mountolive, diplomático inglés; Justine, enigmática y hermosa judía; Scobie, torvo policía que al morir se convierte en santo. Y la madre de Nessim y Naruz; y Pombal, y Amaril, y Capodistria y Mnemjian el peluquero de todos y Hombre-Memoria, archivo de la ciudad...

Todos ellos y una caterva de personajes secundarios aunque indispensables conforman la mascarada que Durrell hace mover en Alejandría, ciudad portuaria impresionante situada junto al Mediterráneo y al lago Mareotis, donde conviven:

Cinco razas, cinco lenguas, una docena de religiones; el reflejo de cinco flotas en el agua grasienta, más allá de la

escollera: Pero hay más de cinco sexos y sólo el griego del pueblo parece ser capaz de distinguirlos. La mercadería sexual al alcance de la mano es desconcertante por su variedad y profusión. Es imposible confundir a Alejandría con un lugar placentero. Los amantes simbólicos del mundo helénico son sustituidos por algo distinto, algo sutilmente andrógino, vuelto sobre sí mismo. Oriente no puede disfrutar de la dulce anarquía del cuerpo, porque ha ido más allá del cuerpo. Nessim dijo alguna vez, recuerdo —y creo que lo había leído en alguna parte— que Alejandría es el más grande lugar del amor; escapan de él los enfermos, los solitarios, los profetas, es decir, todos los que han sido profundamente heridos en su sexo.

En la tetralogía no se precisan fechas, pero es posible inferir que las acciones tienen lugar en el periodo de 1939-1945, porque, como eco de lo que ocurre en Europa, Egipto —donde algunas naciones habían asentado su centro de operaciones para tener presencia en África y el Medio y Lejano Oriente— es sacudido por el estruendo de metrallas y de bombas, Alejandría es paralizada por el miedo y sus moradores no saben qué hacer, dónde ocultarse, hacia dónde ir, qué esperar, y aun así “De noche una prostituta borracha camina por una calle oscura, sembrando los fragmentos de una canción como si fueran pétalos”.

Y dentro de esa guerra (ajena, imprecisable) se da otra, aunque menor, sutil e inconclusa. El poderoso Nessim sabe que los cristianos (coptos) han perdido los privilegios de que antes gozaban, ante el embate de los musulmanes e incluso de extranjeros advenedizos y, valiéndose de su riqueza y sus vínculos con propios y extraños, promueve una revolución soterrada que convulsiona a las autoridades de su país (el rey está enfermo y en decadencia) y a los gobiernos externos que sienten amenazadas sus posiciones en esa tierra impredecible. Quienes participan en las operaciones hacen reuniones periódicas donde se exalta el nacionalismo y la cristiandad, y en ellas juega un papel por lo menos estrambótico Nazur, el hermano del líder. De ser un ranchero lleno de complejos debidos a su horrendo labio hendido que le impide cualquier acercamiento con mujeres, se convierte en una suerte de mesías delirante que lanza proclamas a la multitud sin que tengan que ver con las causas de “la revolución” urdida por su hermano y la esposa de este, Justine. En su opacidad, Nazur es uno de los protagonistas más pasmosos de *El cuarteto*, porque en su alma y en su corazón anidan los sentimientos más sombríos y un descorazonamiento infame que lo mantienen en el infierno, como a la mayoría de quienes Lawrence Durrell nos presenta.

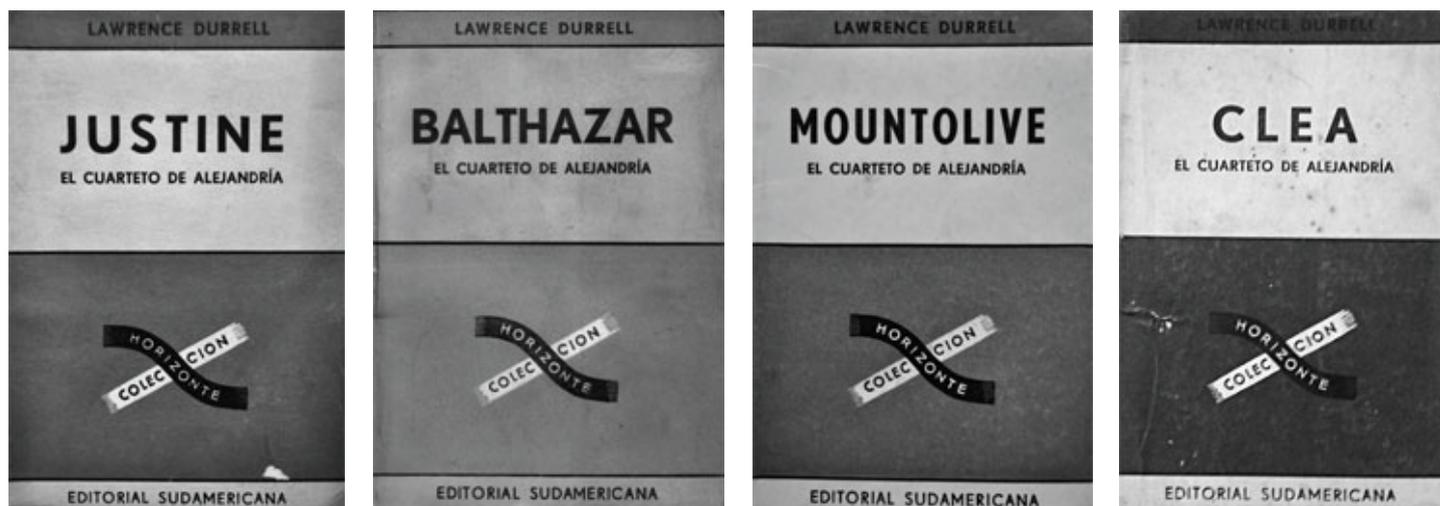
Porque todos reciben, de una forma u otra, los lengüetazos del demonio. Pursewarden, por ejemplo, el novelista y filósofo que se erige como la conciencia de

los participantes en el profundo drama alejandrino, el que los retrata y desnuda, el que pone en sus bocas conceptos y reflexiones de alto calibre, es en el fondo un demonio. Homosexual no confeso, mantiene relaciones sexuales con las mujeres cercanas a su círculo, y rechaza a Clea cuando esta le ofrece su virginidad. Mas eso es juego de niños, si nos enteramos de que es amante de su hermana ciega; y no sólo eso, sino que ambos concibieron un hijo que debió ser muerto en calculado aborto. ¿Cómo es que *la conciencia* del grupo, de Alejandría, puede llegar a tales aberraciones? Y sin embargo su sabiduría es abrumadora: en sus libros (que todo mundo lee y analiza) diserta sobre mil y una cosas, explora en terrenos filosóficos y mundanos, pone en tela de juicio conceptos como la libertad, la justicia, Dios, la fragilidad del ser humano, la imposibilidad del amor, los celos, la endeblez de nociones como la patria y el destino... Justine y Balthazar se cimbran al reconocerse en los pasajes de la obra de Pursewarden, si bien al final es este la víctima mayor en su entramado.

Si bien Melissa, la bailarina débil y enferma, es pieza clave en ese mundo de seres delirantes, nada tiene que hacer ante la bella y viperina Justine. Consciente del poder que ejerce sobre quienes la rodean, poder que radi-



Lawrence Durrell



ca en su sensualidad e inteligencia, no se tienta el alma para despedazar a quien parezca obstáculo a sus veleidades, aunque bien a bien no sabe lo que quiere, a lo que aspira. Luego de ir de cama en cama, acepta casarse con Nessim, para lo cual renuncia a su religión judía y adopta la cristiana sin saber lo que hace y por qué lo hace, a no ser su ambición desmedida por el poder.

En *El cuarteto de Alejandría* hay amor —lo que se cree que es amor—, pero sobre todo mucha violencia en sus distintas manifestaciones: en la separación de los amantes, la de las fraternidades es quizá la más dolorosa: Melissa es alejada de su hija, y por eso Darley la lleva consigo a una isla griega donde viven como ermitaños mientras él rememora lo ocurrido con el círculo de alexandrinos al que él mismo pertenece. Y hay, asimismo, pasajes y personas desquiciadas y desquiciantes (todos lo son en mayor o menor medida). Si lo acontecido entre Pursewarden y su hermana ciega no es ilustrativo, hay que recordar a la madre de Nessim y Nazur, quien vive encerrada en su propiedad campirana junto a su esposo inútil: hermosa en su juventud, culta, políglota, lleva ahora un velo para ocultar la deformación de su rostro, y no obstante se hace amante del joven Mountolive con el consentimiento y en las narices de sus hijos y su marido. (Mountolive, el imberbe diplomático, es el ser más ingenuo de quienes participan en *El cuarteto*).

¿Y qué decir, a propósito de lo antes anotado, de Scobie, ser extraño si los hay, que de repente es sacado de su inercia vital al ser nombrado jefe policiaco con funciones de espía y que al morir es considerado un santo a quien sus fieles erigen un santuario? La locura, dijo alguien, juega al ajedrez.

Lawrence Durrell mueve a sus criaturas como en un enigmático ajedrez: el movimiento de cada pieza-personaje incide en el de los otros: un movimiento en falso acarrea la catástrofe, el jaque mate. Y todos y cada uno de los protagonistas están al borde del abismo, y al final muy pocos escapan de la debacle. Aun las almas puras padecen los aleteos del infortunio: Pombal, médico, se

enamora de una joven que vive enclaustrada por su madre y por la inexistencia de su nariz, y aquel la “reconstruye” mediante procedimientos quirúrgicos modernos para liberarla y hacerla suya.

En esta obra monumental hay homosexualidad masculina y femenina, travestismo y altas dosis de erotismo que casi devienen en pornografía; pero sobre todo impetra la muerte en condiciones nada gratas, incluido el suicidio. En los cuatro volúmenes hay asesinatos. Uno de ellos raya en lo tragicómico, pues en una fiesta de carnaval hay el propósito de asesinar, en la confusión, a Justine; sin embargo, esta intercambia indumentaria con otro, quien es finalmente muerto. En medio de tanta locura sobresale un burdel de niñas (rondan los diez años) desharrapadas, macilentas: en un episodio cae en sus garras Justine, y en otro Mountolive; son violados literalmente. Y se da noticia de que una madre saca los ojos de su hijo para impedir que sea reclutado por la milicia (lo que al parecer es práctica frecuente). Un personaje finge su muerte y sus cómplices se hacen de un cadáver para hacerlo pasar como el de aquel.

¿Es así extraño que cada parte de la tetralogía contenga un epígrafe del marqués de Sade?

Como las obras mayores, la de Durrell es un portento de técnica. Para empezar, su lectura puede iniciarse en cualquiera de los volúmenes, porque a fin de cuentas son complementarios; no obstante, sugiero que se deje para el final *Clea*, la cuarta novela, porque ahí se aclaran cosas, se llenan huecos. En la pieza inaugural, *Justine*, Darley explica por qué debió exiliarse en una pequeña isla griega al lado de la hija de Melissa y Nassim, en donde viven como anacoretas y él escribe sus memorias:

He venido a reconstruir piedra por piedra esa ciudad en mi mente, esas provincias melancólicas que el viejo [*el poeta de la ciudad, C. P. Cavafis*] veía llenas de las “ruinas sombrías” de su vida. Estrépito de los tranvías estremeciéndose en sus venas metálicas, mientras atraviesan la

meidan color de iodo de Mazarita. Oro, fósforo, magnesio, papel. Allí nos encontrábamos a menudo. En verano había un tenderete abigarrado donde a ella le gustaba saborear tajadas de sandía y sorbetes de colores brillantes. Naturalmente, llegaba siempre un poco tarde, de vuelta quizá de una cita en una habitación oscura en la que yo trataba de no pensar, tan frescos, tan jóvenes eran los pétalos abiertos de la boca que caía sobre la mía para saciar la sed del verano. Quizás el hombre a quien acababa de abandonar rondaba aún en su memoria, quizá persistía aún en ella el polen de sus besos. Pero eso importaba muy poco ahora que sentía el leve peso de su cuerpo apoyando su brazo en el mío, sonriendo con la sinceridad generosa de los que han renunciado a todo secreto. Era bueno estar allí desmañados, un poco tímidos, respirando agitadamente porque sabíamos lo que cada uno esperaba del otro. Los mensajes se transmitían prescindiendo de la conciencia, por la pulpa de los labios, por los ojos, por los sorbetes, por el tenderete abigarrado. Permanecer allí alegremente, tomados de los muñiques, bebiendo la tarde profundamente olorosa a alcanfor, como si fuéramos parte de la ciudad...

En una nota preliminar de *Balthazar* el autor advierte:

Los personajes y situaciones de esta novela, la segunda de un grupo —hermana, no sucesora de *Justine*—, son imaginarios, como también lo es el narrador. La ciudad misma no podría ser menos irreal. Como la literatura moderna no nos ofrece Unidades me he vuelto hacia la ciencia para realizar una novela como un navío de cuatro puentes cuya forma se basa en el principio de la relatividad. Tres lados de espacio y uno de tiempo constituyen la receta para cocinar un continuo. Las cuatro novelas siguen este esquema. Sin embargo, las tres primeras partes se despliegan en el espacio (de ahí que las considere hermanas, no sucesoras una de otra) y no constituyen una serie. Se interponen, se entretajan en una relación puramente espacial. El tiempo está en suspenso. Sólo la última parte representará el tiempo y será una verdadera sucesora. La relación sujeto-objeto es tan importante para la relatividad que he debido emplear los dos tonos: el subjetivo y el objetivo. La tercera parte, *Mountolive*, es una novela estrictamente naturalista en la cual el narrador de *Justine* y *Balthazar* se convierte en objeto, es decir, en personaje. Este método no debe nada ni a Proust ni a Joyce, pues a mi entender sus métodos ilustran la noción de “duración” de Bergson, no la relación “espacio-tiempo”. El tema central del libro es una investigación del amor moderno. Estas consideraciones pueden parecer un poco presuntuosas e incluso grandilocuentes. Pero vale la pena tratar de descubrir una forma adecuada a nuestro tiempo, que merezca el epíteto de “clásica”. Aunque el resultado sea “ciencia-ficción” en la verdadera acepción del término.

El plan arquitectónico de la obra visto en la síntesis anterior puede parecer, en efecto, más que presuntuosa, descabellada. Pero al leer el conjunto no tenemos más remedio que admitir el cumplimiento del esquema, con sobradas ganancias, además. Sí, las tres primeras partes se mueven en el espacio (Alejandría) y sólo la cuarta lo hace en el tiempo (es donde se ubican las atmósferas y la esencia de los personajes). *Mountolive*, la tercera, es una suerte de *impasse*: parece que los protagonistas no saben lo que les espera y pende sobre ellos su particular zozobra y los aires demoledores de la guerra. *Mountolive* es designado embajador en Egipto sólo por su conocimiento del idioma árabe, y desatiende sus funciones para tratar de resolver su enamoramiento de la vieja madre de Nessim y Naruz. En esta parte incluso cambia el tono de la narración, se vuelve más concreta, con menos florituras verbales (aunque de hecho es imposible escapar de ellas: son sello del autor). Sin embargo, no es que *Mountolive* pierda vigor o acuse cansancio, creo que es tan sólo el preparativo para las situaciones demoledoras que habrán de venir en *Clea*, la corona del cuarteto.

(Al final de *Clea* —del cuarteto— el autor propone algunos *Temas de ejercicio*: se trata de que los lectores construyan historias, posibles desenlaces que él no ha querido o podido bordar: la obra alcanza así dimensiones inconmensurables).

Es necesario establecer que, como debe ser, cada libro se centra en el personaje que le da título, y por eso conocemos mucho de su intimidad, pero lo cierto es que sabemos más de ellos en los volúmenes que en apariencia les son un tanto ajenos: *Clea* nos dice mucho más que las piezas que les han sido dedicadas. Por ejemplo, en la parte inicial nos dejamos seducir (como todos quienes la conocen) por Justine, por su hermosura y su talento, pero es en otras páginas donde nos empapamos de sus veleidades y ambiciones desmedidas: nos enteramos de que ha sido despojada de su hija (como Melissa), que se acuesta con facilidad con quien le da la gana y sin ningún remordimiento, que sostiene *affaires* con otras mujeres (Clea, una de ellas), que en aras de recuperar a su hija accede a casarse con Nessim, el poderoso, para lo cual deja el judaísmo y se convierte al cristianismo, que participa con su marido en una insurrección política quiijotesca...

Lo mismo ocurre con otros protagonistas. El prudente y generoso Balthazar, amante de la Cábala y depositario de los secretos de sus amigos, se convierte en una piltrafa; pero eso lo vemos en páginas ajenas a *Balthazar*. Por eso insisto en que *El cuarteto de Alejandría* es un palimpsesto: texto cuya información puede ser borrada para ser sustituida o complementada por otra. La obra de Durrell permite ser abierta en cualquiera de sus partes sin hacer que el lector se pierda o naufrague: al

contrario, crecen las posibilidades de sorpresa que *El cuarteto* es por antonomasia.

En un apunte preliminar de *Mountolive*, Lawrence Durrell insiste: “Todos los personajes y situaciones descritos en este libro (hermano de *Justine* y de *Balthazar*, y tercer volumen del cuarteto) son puramente imaginarios. He usado el derecho del novelista al tomarme unas cuantas libertades indispensables respecto de la historia contemporánea del Medio Oriente y de la estructura del personal en el servicio diplomático británico” (él mismo fue diplomático). Tal parece que le inquieta que sus lectores puedan tildarlo de disparatado, de mentiroso: ¿qué artista no lo es? El autor sabe que está diciendo verdades del tamaño del Himalaya, mas se cuida de que sus historias suenen auténticas, y para eso se sirve de la estética, del arte. Darley dice al respecto:

Por lo que a mí respecta, no soy ni feliz ni desdichado; vivo en suspenso como un cabello o una pluma en la amalgama nebulosa de mis recuerdos. He hablado de la inutilidad del arte, pero no he dicho la verdad sobre el consuelo que procura. El solaz que me da este trabajo de la cabeza y del corazón, reside en que sólo *aquí*, en el silencio del pintor o del escritor, puede recrearse la realidad, ordenarse nuevamente, mostrar su sentido profundo. Nuestros actos cotidianos son en realidad la arpillera que oculta la tela laminada de oro, el significado del diseño. Por medio del arte logramos una feliz transacción con todo lo que nos hiere o vence en la vida cotidiana, no para escapar al destino, como trata de hacerlo el hombre ordinario, sino para cumplirlo en todas sus posibilidades: las imaginarias. Si no, ¿por qué habíamos de herirnos unos a otros? No, la paz que busco y que quizá me sea concedida no la encontraré en los ojos de Melissa, brillantes de cariño, ni en las sombrías pupilas de Justine. Ahora cada uno de nosotros ha tomado un camino distinto, pero en esta primera gran ruptura de mi madurez siento que su recuerdo dilata prodigiosamente los límites de mi arte y de mi vida. Por el pensamiento los alcanzo de nuevo, como si sólo aquí, en esta mesa de madera, frente al mar, a la sombra de un olivo, sólo aquí pudiera enriquecerlos como lo merecen. Así, en el sabor de estas páginas habrá algo de sus modelos vivientes —su aliento, su piel, sus voces— que irá entretelado en la trama flexible de la memoria de los hombres. Quiero que vivan otra vez hasta alcanzar el punto en que el dolor se transmuta en arte... Quizá sea una tentativa inútil, no sé. Pero debo intentarlo.

Escribir para que el dolor se vuelva arte. Esa es la sustancia de *El cuarteto*, la aspiración mayor de Durrell. A lo largo de los cuatro libros hay constantes reflexiones al respecto. Y nótese el uso frecuente de la primera persona del plural, del *nosotros*: rememorando, escribiendo, Darley se asume como el recuperador de

los avatares vivenciales de todos cuantos transitan por ese universo; y otro tanto hacen los personajes que escriben al respecto: la propia Justine, Jacob Arnauti (su libro es básicamente sobre Justine), Pursewarden... y al mismo tiempo como una conciencia de aquellos y su circunstancia. De los más grandes personajes hasta los más insignificantes en apariencia cumplen una función importante en ese sórdido mundo: el rey y la prostituta borracha, el diplomático y el dipsómano, el banquero y el feligrés... comulgan en una misma misión: vivir aunque sea a tropezones, así sea sin entender sus trastabilleos y sus conflictos. *Nosotros* involucra a todos, cada cual es parte fundamental del engranaje; es un desfile de gente malherida por la vida, y sólo el arte puede poner algún orden en ese derrotero: “Esos momentos son los que colman al escritor, no al enamorado, y perduran para siempre. Podemos evocarlos cuantas veces queramos o utilizarlos como fundamento para construir esa parte de la vida que es la tarea de escribir. Se los puede corromper con palabras, pero no destruir”.

He remarcado —como si fuese *tan necesario*— que todos los protagonistas están hundidos hasta el cogote en la desolación, en el fracaso; son, como diría Onetti, ignorados perros de la dicha, aunque algunos no tienen pleno conocimiento de ello. Así, *El cuarteto de Alejandría* ofrece la visión que de la vida, del mundo, tiene su creador. Y atención, ya vimos que él mismo declaró que su obra era una exploración del amor en los tiempos modernos. ¿Y esos simulacros, tales terremotos, esas inconcreciones y fracturas son el santo y seña del Amor? ¿Vaya enseñanza! Todos los amantes que intervienen en este mosaico poderoso son carroñeros o la carroña misma, nadie ama a nadie, ni acaso a sí mismo: se trata de exprimir el sudor y la sangre del otro, de los otros, en un intento de reconciliación, en el cual los demás son sólo medios y no fines. ¿Podemos hablar de amor entre Pursewarden y su hermana ciega? ¿Hay amor en la relación Justine-Nessim o es sólo un amasijo de conveniencias mutuas? ¿Es el amor lo que establecen el joven Mountolive y la vieja enloquecida madre de Nessim y Naruz; y entre ella y su marido-guiñapo? ¿Es amor lo que guía a varios de los alejandrinos, amigos entre sí, hacia el lecho de Melissa? ¿Es amor arrebatarse a los hijos a las parejas despreciadas? De ser así —lo es—, qué pesimista y desoladora es la anatomía del amor que nos entrega Durrell. Todo es podredumbre, golpes bajos, impiedad, rapiña; pero ni modo, qué le van a hacer esos pobres alejandrinos: lo patético es que son —queramos o no— una refracción, una apretada muestra del mundo entero de aquellos tiempos: si ni los seres humanos ni naciones enteras se respetan, cómo podrían amarse, o tan sólo aspirar a algo parecido a la armonía y la felicidad.

Y si de protagonistas se trata es irrenunciable enfatizar que el principal, el mayor, es Alejandría.

Fundada en el año 331 a. C. por Alejandro Magno, Alejandría está situada al norte de Egipto, en el delta del Nilo y a orillas del mar Mediterráneo. Fue construida bajo modelo de ciudades europeas, y por eso difiere de las laberínticas poblaciones del Medio Oriente. Ha sido coto del dominio griego y romano, y con influencia británica y francesa: se volvió un puente imprescindible, en términos comerciales y artísticos, entre Europa y el Medio Oriente. Su cultura es impresionante; su opulencia, indiscutible: museos, estadios, templos, universidades. Fueron famosos su Faro y su Biblioteca; y en su mayor Universidad nació la alquimia, precursora de la química. Ha padecido destrucción, terremotos, incendios...

En tiempos modernos es la segunda ciudad en importancia en Egipto, después de El Cairo. Viven en ella millones de personas, muchas de ellas de origen extranjero. Sin embargo, no se parece nada a otras ciudades de aquel país: por ejemplo, y pese a ser centro turístico de primer nivel, el expendio y consumo de bebidas alcohólicas es escaso, y los pobladores prefieren otro tipo de estimulantes, y la religión (las religiones) parece ser el verdadero opio del pueblo.

Ahí se mueve la caravana de personajes de *El cuarteto*. Todos son arropados, movidos, influidos, manipulados por la ciudad. Ejerce sobre ellos un control inapelable. La aman y al mismo tiempo le temen. Y como todas las grandes urbes del planeta admite la presencia

de sectores esplendorosos y zonas depauperadas y lastimosas. Gente poderosa se codea en las calles con los miserables (que no en los grandes salones). Lawrence Durrell, a través de sus criaturas, atribuye a la ciudad elementos mágicos que determinan la psique de sus habitantes. La ve a veces como una cortesana y luego como una diosa benigna; como un demonio inclemente o como un espíritu protector. Y todos sucumben a sus encantos, a su embrujo.

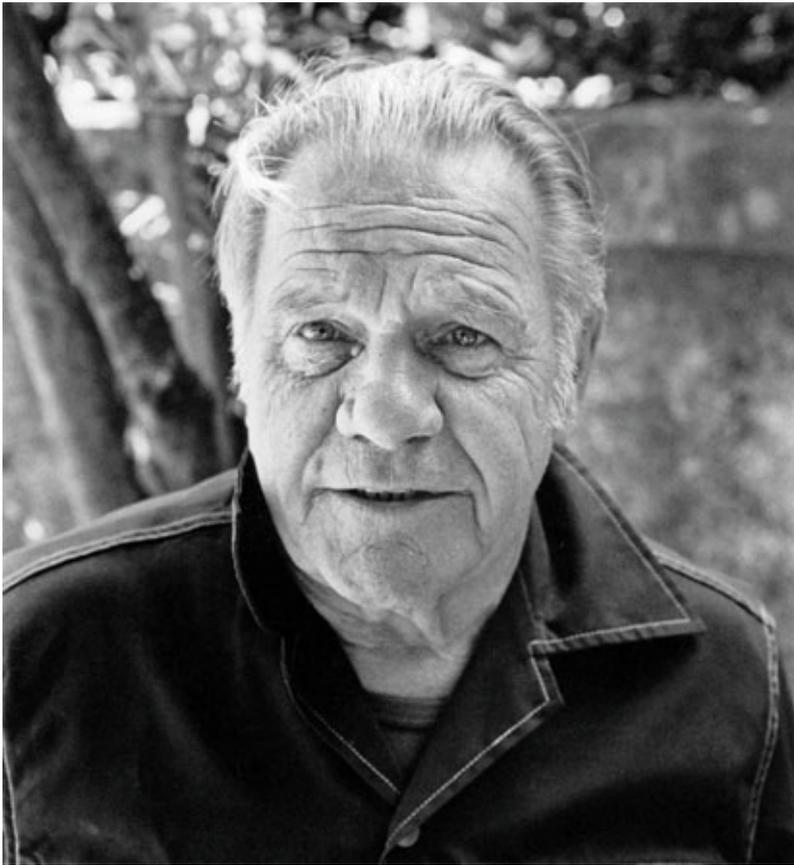
Se cumple en Alejandría la vieja sentencia de que quien la conoce no puede sustraerse a ella, y si se va tendrá por fuerza que volver algún día; eso ocurre con propios y extraños. Un *leitmotiv* del cuarteto son los colores de la metrópoli: violetas casi siempre, resultado de las luces del sol sobre las arenas del desierto. Y los reflejos de la luna en las noches calurosas son estremecedores. Qué decir de los olores de la ciudad: la brisa del mar, la basura acumulada en ciertos sectores, los vapores que salen de la variopinta cocina, los perfumes exóticos. Y la arquitectura asimismo plural: minarettes, mezquitas, iglesias, residencias fastuosas, casas de cartón; parques de ensueño, una costera de veinte kilómetros de largo... El terreno propicio para que ángeles y demonios paseen a sus anchas y bendigan o desbaraten a los alejandrinos.

Más de una vez se asienta en *El cuarteto* que Alejandría provoca en sus moradores dosis de locura, de amo-



Lawrence Durrell en su casa de la Provenza, 1961

© Eileen Ervitt / Magnum Photos



Lawrence Durrell

ralidad, que sus mujeres son presa de una sensualidad incorregible que raya en la lujuria: pequeños demonios encarnados. Aristócratas y desposeídos sucumben sin remedio a los influjos de la urbe: los seres que pueblan la obra de Durrell son prueba fehaciente de ello. “En lo que concierne a Alejandría —señala Balthazar— comprenderá usted por qué es la ciudad del incesto; quiero decir que aquí se fundó el culto de Serapis. Sí, esa separación del corazón y los riñones en el acto del amor nos lleva a volvernos hacia nuestra propia hermana. El amante se mira, como Narciso, en el espejo de su familia; no se puede escapar a esa penosa situación”.

Y Darley, quien ha vuelto de su autoexilio en una isla:

Caminando una vez más entre las calles de la ciudad estival, paseándome a la luz de aquel sol de primavera, y un deslumbrante mar azul sin una nube, semidormido, semi-despierto, me sentía como el Adán de las leyendas medievales. [...] Una ciudad viejísima con toda su crueldad intacta, crecida sobre un desierto y un lago. Caminar con pasos recordados por calles que se abrían en todas direcciones, como los brazos de una estrella de mar desde la tumba de Alejandro. Pisadas que resonaban en la memoria como un eco, escenas olvidadas, conversaciones que se volcaban sobre mí desde las paredes, las mesas de los cafés, las habitaciones cerradas de derruidos y desconchados cielos rasos. Alejandría, princesa y ramera. Ciudad real y *anus mundi*. Una ciudad que no cambiará jamás mientras las razas sigan fermentando en su interior

como el mosto en una tina; mientras sus calles y sus plazas, impregnadas del fermentado jugo de aquella diversidad de pasiones y odios, se enfurezcan y seren en con idéntica rapidez. Un fecundo desierto de amores humanos cubierto de los blanqueados despojos de sus exiliados. En el cielo, nupcias de altas paredes y minarettes. Un colmenar de blancas mansiones flanquea las calles enlodadas, estrechas, abandonadas, que padecieron durante la noche el tormento de la música árabe y los llantos de las muchachas que con tanta sencillez se desprenden del cansado equipaje de sus cuerpos (que las hostigan) y ofrecen a las noches sus besos apasionados, cuyo perfume subsiste a pesar del dinero. La tristeza y beatitud de aquella conjunción humana que se perpetúa hasta la eternidad, un ciclo infinito de nacimiento y destrucción.

Y la guerra que cimbra la ciudad la vuelve fantasmal, en un orfanato:

Tú no has estado el tiempo suficiente para sentir toda la violencia. La desorientación. Alejandría fue siempre una ciudad perversa, pero disfrutaba de sus placeres con altura, a un ritmo anticuado, tradicional, incluso en lechos mercenarios; ¡jamás así, de pie contra un muro o un árbol o un camión! Ahora la ciudad se parece a un enorme orinal público. Tropiczo con cuerpos de borrachos cuando vuelvo a casa por las noches. ¡Porque además del sol, supongo, también se los ha despojado de sensualidad y el alcohol compensa la pérdida!

En Alejandría se dan en forma que parece natural un prostíbulo de niñas, el descuartizamiento ritual de camellos o la presencia de muertos bamboleantes y con plomo en los pies en el lago. Aun así, “una ciudad es un mundo cuando se ama a uno de sus habitantes”.

En *El cuarteto de Alejandría* las acciones no cesan, y sólo se atenúan mediante la reflexión, sea esta ejecutada por el narrador o por los protagonistas: las cosas no sólo suceden, sino son pasadas por el filtro del análisis profundo; de modo que nada, nadie, sale incólume, sin magulladuras. La conciencia es quizás el motor definitivo de la obra.

Puede, entonces, calcularse la grandeza de la obra, que crece con los elementos de su exposición: si Lawrence Durrell es un sabio en el manejo de la acción y en su desmenuzamiento analítico, lo es asimismo al ponerlos sobre el papel. Es dueño de una prosa deslumbrante, nutrida incesantemente por hallazgos verbales de ensueño. No hay párrafo en el cual no salte una metáfora precisa, un adjetivo calculado y brillante. Durrell es un auténtico artista de la palabra, de la imagen: no tiene desperdicio. Por eso y porque todo cuanto dice y disecciona, *El cuarteto de Alejandría* es una de las obras maestras del siglo XX y sus alrededores. **U**

Jesús Gardea

La palabra y sus mundos

Liliana Pedroza

Nacido en 1939 en Delicias, Chihuahua, Jesús Gardea incurrió en las letras cuando publicó el libro de cuentos Los viernes de Lautaro, en 1979. Su prosa, contenida y detallista, con dotes muy acusadas para la percepción sensorial, creó un espacio literario en el que los personajes parecen llevar en su temperamento la desértica geografía chihuahuense.

Las sombras están de pie junto a las paredes, deslumbradas y mordidas por la resolana. Los tres árboles que hay en la calle soportan mal el furor de agosto. El calor casi los hace arder. Sus ramas rechinan como puertas viejas. Juan Zamudio, como vino al mundo, ve y oye todo esto. Ya se sabe de memoria el verano.

JESÚS GARDEA

LA MEMORIA

Hay un recuerdo de infancia que regresa por periodos, de manera aleatoria, como un conjunto de imágenes aisladas del resto de esa etapa. No sé con precisión qué lo hace regresar, qué palabra lo llama y lo instala delante de mí como si se tratara de un proyector antiguo, de diapositivas arrojadas a la pared de una sala a oscuras donde no hay nadie más que yo. En ese recuerdo no hay sonidos, ni siquiera porque veo a mis padres conversar en la parte delantera del auto o porque sospecho el ruido de las llantas sobre el asfalto irregular de la carretera. La imagen más nítida proviene de la ventanilla de atrás de un Chevrolet del 79, color rojo quemado —lo sé por unas fotografías que guardamos—. Estamos cruzando el paisaje de Chihuahua a Ciudad Juárez. O viceversa.

Entre 1984 y 1986 fue la época en que más veces recorrimos juntos la travesía silenciosa de un lugar a otro. Habíamos vuelto a vivir a Juárez —era mi segunda ocasión, pero la primera mudanza de la que yo tengo memoria—. De manera rigurosa, en cada viaje nos levantábamos de madrugada, con las primeras luces del día. Somnolientos, mi hermano y yo debíamos rumiar alguna queja aunque supiéramos que había que ganarle una batalla al sol, la de las horas más calientes dentro del carro, la de los rayos que deslumbran en el vidrio delantero o los que quemar por su insistencia en un costado u otro. A mitad de trayecto nos sabíamos vencidos pues el sol nos hacía transmigrar de sitio en los asientos traseros o colocar improvisadas cortinas con alguna sudadera que en las primeras horas había hecho de almohada. El recuerdo, ya dije, no tiene sonidos. Tiene la mirada del amplio paisaje del desierto —llano, amarillo—, de las horas calladas repasando un lugar, que, de niña, serían todos los lugares. En ocasiones el recuerdo tiene también la sensación trepidante del coche al resistirse a salir del camino, empujado por un viento intenso; ese mismo que hacía mover el mapa del desierto al desplazar, a través de capas finas, la arena del Samalayuca.

Dicen que el desierto no es paisaje ni es nada, sino un territorio vacío entre lo ocre y el azul del cielo. Deben decirlo los viajeros que no saben mirar, los que no tienen tiempo de que los temple el sol en verano o el viento frío en invierno, ese clima que sólo conoce los extremos, que es un sí o un no austero, sin rodeos, como la forma de ser de sus habitantes. Pero el Desierto Chihuahuense —ese que atraviesa desde Arizona y baja por México hasta San Luis Potosí— por su biodiversidad es tan rico como la Amazonía. Su exuberancia, fraguo, debe encontrarse en sus subterfugios, en la mirada atenta de lo sutil y escurridizo, en lo que crece y permanece silencioso, casi imperceptible, secreto. Quienes no son del desierto no pueden conocer su nostalgia. La del deseo de sol cuando se es forastero en ciudades lluviosas o

glas, su soledad. No es casual que el carácter de quienes viven allí sea serio, sobrio, silencioso como el paisaje. El calor o el frío imponen sus modos de habitar.

Por eso, quizá, mi recuerdo no tiene sonidos. El silencio me atrae, me relaciona íntimamente con lo que veo. Muchas veces estoy yo nada más frente a la ventana del auto y el paisaje se mueve.

EL REINO EN QUE SE HABITA

Jesús Gardea nació en Delicias en 1939, seis años después de su fundación. Población algodонера que desde sus inicios trabó contiendas con la sequía. Crecieron juntos poblado y hombre. Infancia y parte de la adolescencia del escritor. Luego, al separarse —pues Gardea viviría estancias cortas en Querétaro, Ciudad de México, Guadalajara, finalmente para radicar en Ciudad Juárez—, Delicias sería imaginado en lontananza y tendría otro nombre: Placeres. Jesús Gardea estudió odontología, profesión que abandonó después de la publicación de su primer libro, uno de cuentos, en 1979, llamado *Los viernes de Lautaro*. Pero Placeres, nombrado de ese modo, no aparecería en este ni en ninguno de sus relatos. Sí en sus novelas. Nombrado o no el paisaje al que recurre Gardea es el mismo, un lugar inventado para poder echar a andar a sus personajes entre el sol más fiero —el de mediodía— y el terreno árido y hostil donde lo único que es capaz de crecer es el silencio y la soledad.

La escritura de Jesús Gardea corresponde al mundo que recrea, al habitante del desierto. Su lenguaje es sobrio, contenido y nos hace avanzar lento por el relato como la larga espera de la caída de la tarde un verano cualquiera. Su sencillez es engañosa porque está llena de imágenes. De rebuscamientos. De misterios. Sus historias son una misma historia siempre. El repaso de lo que le aturde o le persigue. El hombre enfrentado al paisaje. El exterior y el interior. Porque el hombre, para Gardea, también es un desierto.

“El escritor tiene la prerrogativa de limitar su propio ámbito, de marcar los límites de su reino”, dice Carson McCullers a propósito de la escritura de *El corazón es un cazador solitario*, en un principio llamado *El mudo*. Jesús Gardea lo sabe y por eso lo delimita, le proporciona características, rasgos definidos. Su reino no proviene sólo de lo real sino de lo real inventado —de la memoria—, por eso no tiene nombre o cuando lo tiene no corresponde a ningún lugar geográfico. El reino de Gardea es inhóspito, apesadumbrado, aislante. El número de sus personajes es reducido; las conversaciones entre ellos parcas, mínimas, incluso casi no deseadas por ellos. Lo que da sentido al relato es esa relación del protagonista con su entorno: las temperaturas extremas, la aridez. Y en ese vínculo de uno con otro, la supervivencia.



la búsqueda de atardeceres destellantes de rojos y púrpuras vivos que sólo son posibles de volver a mirar, con asombro renovado, al regreso.

El desierto, por su extensión y sus temperaturas extremas, separa, aísla. Por eso entre las ciudades del norte nos encontramos tan poco. Estamos en pequeñas islas apartadas. Allí cada quien conforma su mundo, sus re-

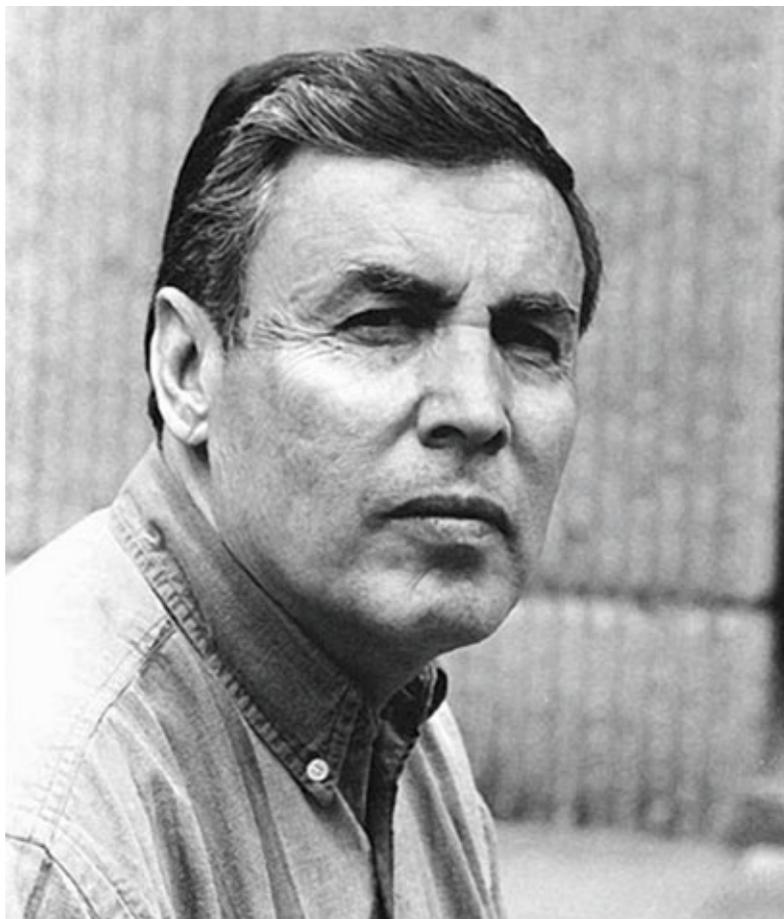
Si el paisaje y el clima condicionan, la personalidad de los personajes de Jesús Gardea tiene el factor común de ser silenciosa, reservada, rotunda, con sobriedad al hablar. Desde fuera parecen seres extraños, de naturaleza áspera aunque no lo sean. Uno tiene que dejarse adentrar al reino de Gardea y ser paciente lector para observar lo que secretamente sucede, lo que va poblando sus historias, porque sus cuentos tienen raíz en otros asuntos literarios. A primera vista, esa extrañeza en los personajes los aísla del resto, los incomunica. Su rasgo de rareza viene de golpe a través de los nombres: Candelario Bamba, Juan Zamudio, Lautaro Labrisa, Nazaria Riquelme, Anastasio Madrid, Blas Candumo, Ángel Nacienceno, Píndaro García, Mimbelino, Ocaranza. Luego viene por medio de esa incapacidad para relacionarse con sus pares. Porque su relación más íntima es con el paisaje y el sol que los lastima (“El sol mete el azufre, Gutiérrez; en la luz que respiramos. ¿No se ha dado usted cuenta?”), los aturde (“El sol se tendía a morir en pleno llano, como una bestia reventada; la hierba recibía su cuerpo, y no había el beneficio de las sombras refrescantes, piadosas, que preceden otros soles en otros lugares”) o deja ateridos de frío por su ausencia (“Las sombras suelen ser otra cosa, dicen. Un reverso del sol, mil veces peor que el sol mismo”).

En apariencia en sus relatos no ocurre nada, no existe una fuerza contraria que tense sus historias más que la lucha constante de sobrevivir en el desierto. Y sus finales, sobre todo en su primer libro *Los viernes de Lautaro*, son precipitados, casi bruscos. Gardea se cansa de contar y calla. A otra cosa. Ensayo de nuevo a contar algo. Lo obnubila el sol. El calor ralentiza la escritura: “el calor hincha el aire y me aplasta y me sofoca. Es un sapo de lumbré”. Sus personajes muestran el tedio de un día y otro exactamente igual con el sol a cuestas, la sed, el letargo. Lo miran de reojo y repiten despacito: Allí está otra vez Gardea, cómo chinga.

EL AMOR ES UN SUAVE VERANO

Si bien para Jesús Gardea el desierto es la soledad y el aislamiento, el hombre solitario frente a sus circunstancias, la mujer representa ese mismo desierto pero dulcificado. Ella es la primavera en lugar del verano y su fatigosa canícula, es todos los árboles ausentes y también la brisa que los hace mecer, es el retraso de la nieve. En Gardea el clima es más que un estado del tiempo, es un estado de ánimo de sus personajes. Cuando el paisaje toma tal tratamiento se puede encontrar al Gardea más poético. Así como en “Las primaveras”, un relato con juego de luces y sombras, sol y resolana. Un hom-

bre va a una casa para comprar un sillón. Lo recibe una mujer mayor, soltera. El sillón de mimbre que es antiguo y ha permanecido por cuatro décadas a la intemperie ha resistido a los embates del tiempo, igual que la mujer. Los rayos del sol le dan amigablemente, no altera su rostro trigüeño, sino que la vuelve seductora ante



Jesús Gardea

el hombre que la mira en la sombra. El sol hace arder sus deseos. Él no sabe qué hacer, ha ido a comprar un sillón, a hacer negocios; ella también, pero de otra forma, entonces toma la iniciativa.

En Gardea, la ausencia del amor puede verse representada en los paisajes extremos como la sequía, las lluvias intensas o incluso la nieve. Climas excesivos que aíslan aun más a sus personajes y los hacen crecer en la hondonada de su melancolía. En “De alba sombría”, Efraín vuelve a su pueblo de origen, ha vuelto del mundo “enfermo. Lloroso. Malo del corazón”. Es el relato de días lluviosos, desasosegados. Efraín es acompañado por dos adolescentes. La abuela de las muchachas las envía cada tarde para que el hombre se recupere de su nostalgia. Efraín las mira, una es el reverso de la otra. “Palмира, la de los saludos, la del agua chispeante en la superficie, sí; pero Alba, la de las breves llamaradas en la sombra”. Efraín tiene una cierta atracción hacia ellas, hacia sus misterios. Afuera se desata la lluvia, pero las muchachas son como un campo de alfalfa en un día so-

leado. Como en “La orilla del viento”, cuando un personaje, Gutiérrez, describe a la mujer con la que ha estado. Su interlocutor no le cree, es un desvarío lo que cuenta, un sueño. Gutiérrez la evoca.

Tiene una trenza de trigo macizo —respondí—. La lleva delante. Le cruza por los montecitos como un río de oro. Y el río baja y va y se embebe en el ombligo. Pero no todo. Algo de sus aguas se derrama y alcanza los pinos rubios y la honda cañada. La muchacha conoce la lluvia; las humedades que salvan. La tarde en que la conocí, llovía sobre sus hombros. Pero había sol. Y viento fresco. Y sonaba el bosque.

En “Ángel de los veranos”, en un campo desolado, un escritor ayuda a su vecino a rescatar las palomas que han quedado atrapadas después de un vendaval. Es invierno y el clima es inhóspito, estéril; la nieve cubre el paisaje. No hay nada que hacer más que resguardarse en casa. El protagonista espera el regreso de Nebde, la mujer que partió antes de que llegara el invierno. Incluso, para él, es precisamente esa ausencia lo que provoca la llegada de la fría estación. En Gardea no hay personajes físicamente extraños, pero ese ensimismamiento —casi autista— del personaje y su relación con su entorno enrarecen el ambiente. Los dos hombres solitarios apenas se hablan. Sus diálogos son ceñidos por la necesidad de uno y la cortesía del otro. El silencio del escritor es la nostalgia de lo perdido, del anhelo por la recuperación del suave verano que es ella. El intento de rescate de las palomas bajo la nieve se relaciona con la recuperación de la mujer a través de los recuerdos. En el cielo, también el sol pelea por abrirse paso entre nubes densas. El frágil temblor de la única paloma viva es como la leve agitación del amor (“Palmira tiene una jaula de palomas latiendo debajo de la blusa”, dice Gardea en “De alba sombría”). El vecino acurruca el ave entre sus manos y le da calor, enternecido. El escenario de nieve es tocado por los rayos del sol que relumbra triunfante. En tanto el hombre, vuelto en su melancolía, evoca un recuerdo poderoso, que también le trae calor y regocijo en medio del frío. “Comencé a respirar árboles: todos los árboles del verano y todos los otros que yo había visto y amado antes en mi vida. Respiré la hierba completa de la tierra y no sé cuántos siglos de sol intenso”. “Ángel de los veranos” es una historia melancólica pero esperanzadora. El hombre está seguro de la vuelta de Nebde. Con su aparición el sol regresará y volverán todos los veranos.

Entre los personajes de Jesús Gardea, se encuentra el anhelo de otras inmensidades. No de mar sino de bosque. Si en “Ángel de los veranos” el olor y la brisa de los árboles es la representación más nítida de la mujer y el amor, en “Las puertas del bosque” este territorio miste-

rioso será la aventura y “el amor extraviado por los paisajes”. El narrador y Píndaro se conocieron de la manera más inadecuada, en una biblioteca solitaria, Píndaro interrumpiendo al otro con sus apreciaciones sobre ilustraciones de revistas. El narrador, que no es capaz de leer por las intromisiones, huye de Píndaro, pero este le persigue. Después de varios encuentros el narrador entiende el encantamiento del personaje por los bosques. Esta es una narración que acecha el riesgo de leer —no bien palabras, sí imágenes—; pues las revistas de geografía eran las puertas hacia los bosques por donde caminaba el personaje. “Yo vivo en esos bosques. Los he andado, sin ausentarme nunca de aquí”. Con el transcurrir de las tardes en la biblioteca, narrador y personaje traban amistad. Cada descanso en la lectura, uno de los libros y el otro de las revistas, se encontraban. A Píndaro le costaba el regreso a la biblioteca tras cerrar un ejemplar, cada sesión era una excursión por esos paisajes. “¿Cuánto caminó hoy, en lo que va de la tarde?”, le preguntaba. Píndaro reparaba en mí. Me decía: ‘Caminé brevemente. Unos metros. Siguen estando oscuros los bosques. Aparte del aroma a resina, yo no recojo otra cosa que fatiga, que desaliento: usted ve cómo vuelvo’”. Su curiosidad lleva a respirar los paisajes reales, por ello abandona el pueblo y se marcha a Estados Unidos. Su amor por los árboles le remite dicha pero también una emoción contradictoria, la del miedo a morir fuera de allí, de lo que ama, por eso Píndaro apresura su muerte.

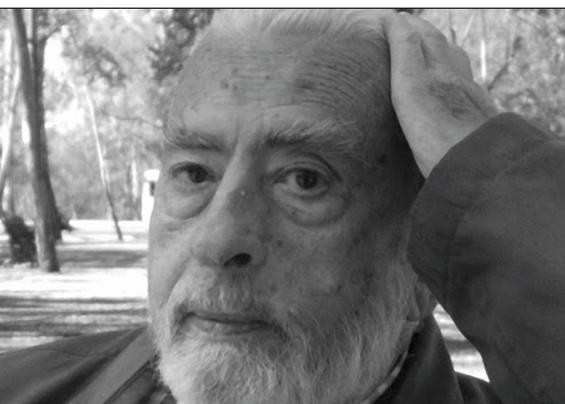
LA PALABRA, LOS MUNDOS

Lenta, meticulosa, la escritura de Jesús Gardea se construye sobre lo breve profundo. Es difícil avanzar rápido en la lectura porque sus imágenes van ganando territorio y exigen tiempo para que maduren dentro de la imaginación del lector. Como Píndaro tras sus bosques, uno deja que sea el desierto sin puertas lo que se extienda sobre nosotros.

Leí de nuevo a Gardea a mitad de un verano en Madrid. Aquí el calor es semejante al de Chihuahua, creo que esa es una de las razones por las que me siento en casa. Cerré el tomo de *Reunión de cuentos* y salí. Bajé la cuesta que va a la parada de autobús con el desierto todavía en los ojos. Soy una isla, pensé, sintiéndome distinta al resto de los transeúntes. Una duna que se desplaza a ráfagas de viento, me corregí con la corriente de aire del autobús en marcha. Allí estaba de nuevo la ventana, el paisaje, mi propio paisaje, moviéndose desde un Chevrolet rojo del 79. **u**

Fragmento del libro colectivo *El sol sobre los ojos. Conversaciones sobre el norte literario*. Ficticia/Instituto Chihuahuense de Cultura, México/Chihuahua, 2014, 130 pp.

Reseñas y notas



Gerardo Deniz



Nellie Campobello



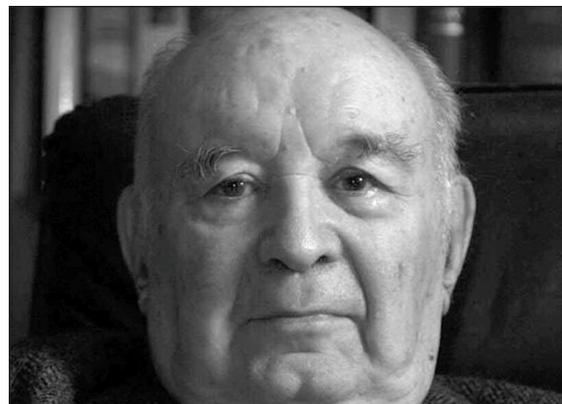
Hernán Lara Zavala



Franz Kafka



Billie Holiday



Martín de Riquer

Imcine: Información con sentido

José Woldenberg

El *Anuario estadístico del cine mexicano* se está convirtiendo en una noble tradición. Cada año sus mediciones documentan las altas y bajas de nuestro cine y es un momento estelar para retomar una reflexión colectiva. En efecto, a través de él se pueden reconstruir las vicisitudes de esa industria que al mismo tiempo es un fenómeno cultural y en ocasiones arte. Lo sabemos pero vale la pena repetirlo: sin información pertinente es imposible realizar diagnósticos certeros. La información es la piedra de toque de todo ejercicio analítico y sin ella lo que se desatan son espirales de especulaciones sin fin. Un deporte nacional con fuerte arraigo.

¿Qué nos dice la información sobre el año 2014? Que la producción de películas sigue incrementándose: 130 ese año. Cuatro más que en el 2013, pero hay que recordar que en este último año hablábamos de la cifra más alta desde 1959. Si recordamos los magros años noventa y los primeros del siglo XXI en los que se filmaron 17, 16, 8, 11, 19, 28, 21 y 14 (de 1995 a 2002), las cifras resultan espectaculares. En 2014 se produjeron lo que en ocho años no tan lejanos (134 contra 130).

Veintiséis películas fueron coproducciones. En esos proyectos participaron 19 países diferentes. Se trata del 20 por ciento del total. Quiero pensar que eso no sólo constituye una inyección extra de recursos sino la posibilidad de llegar a un número mayor de mercados. Porque ese parece uno de los retos mayores de nuestra cinematografía: trascender las fronteras e incursionar en otras latitudes.

El costo promedio de los filmes de ficción fue de 20 millones de pesos, lo que representa un costo promedio menor que el del año anterior en un 10 por ciento.

Imagino que la explicación quizá tenga que ver con las nuevas tecnologías o con que los cineastas se están apretando el cinturón.

La cifra de documentales también arroja la mayor producción de los últimos cinco años: 45, mientras los números de los años precedentes fueron: 2010, 39; 2011, 38; 2012, 34; 2013, 30. La tendencia decreciente no sólo se remontó sino alcanzó una cima superior a la de los años anteriores. Y los cortometrajes arribaron a la nada despreciable cifra de 535, 175 más que en 2013, aunque menos que en el 2012 (622).

No creo entonces exagerar si digo que en términos de números la producción sigue una tendencia venturosa. Toca, en lo fundamental, a los propios cineastas y “gente de cine” abrir la discusión sobre la calidad, pertinencia e impacto de sus obras.

Los cuellos de botella —y no descubro nada— se encuentran en la distribución y exhibición de nuestro cine, aunque hay algunas noticias que merecen subrayarse y quizá festejarse.

Un total de 240 millones de personas pagaron boletos para ir al cine (8 millones menos que en 2013). De esos 24 millones fueron a ver cine mexicano (10 por ciento), seis millones menos que en 2013 (30.1 millones). Ello se explica por dos sucesos filmicos del 2013. El impacto de dos películas —*No se aceptan devoluciones* y *Nosotros los Nobles*— a las que fueron a ver 22.3 millones de personas. Pero claro, aun así, se trata de cifras demasiado agregadas.

Los ingresos totales de taquilla ascendieron a 11,237 millones de pesos, 5 por ciento menos que en 2013 (11,860).

Las reinas de la taquilla siguen siendo películas norteamericanas. *Maléfica* llevó 12.2 millones de personas a los cines y re-

caudó más de 596 millones de pesos. *Río 2*, 9.1 millones de espectadores y 403 millones de ingreso. Y *Transformers 4. La era de la extinción*, 8.6 y 435, respectivamente. Si quiere completar la información así-mese al *Anuario*.

Pero hay que consignarlo: a algunas películas mexicanas no sólo les fue bien sino muy bien. *La dictadura perfecta* metió a las salas 4.2 millones de espectadores y *Cáse quien pueda*, 4. Son dos cintas que se inscriben en las 10 más vistas en los últimos 15 años. *La dictadura...* sólo superada por *No se aceptan devoluciones* (15.2 millones), *Nosotros los Nobles* (7.1) y *El crimen del padre Amaro* (5.2), y *Cáse quien pueda* empatada con *Una película de huevos*. La película de Luis Estrada recabó 189 millones de pesos en taquilla y la de Marco Polo Constandse 168.

Ocho películas fueron vistas por más de un millón de personas. Algo digno de celebrarse. Hay que sumar a las dos anteriores las siguientes: *Cantinflas*, 2.8 millones; *La leyenda de las momias de Guanajuato*, 2.3; *¿Qué le dijiste a Dios?*, 1.7; *El crimen del cácaro Gumaro*, 1.5; *Más negro que la noche*, 1.4; y *Guten Tag, Ramón*, 1.2. Hay otras doce que fluctúan entre los 100 mil y 604 mil espectadores. Otras 9 alcanzaron entre 16 mil y 68 mil. Y 6 no llegaron siquiera a los 12 mil boletos vendidos. Como diría el clásico, un desarrollo demasiado desigual y combinado.

Además el *Anuario* ofrece información sobre la asistencia al cine por estados de la República (D. F., Jalisco, Nuevo León y Veracruz van a la cabeza y en la cola se sitúan Tlaxcala, Baja California Sur y Zatecas), aunque, claro, habría que hacer el ajuste sobre el número de habitantes. De todas formas, el 27 por ciento de las asis-

tencias se producen en la ciudad capital. Otro destello de nuestro centralismo.

Resulta interesante rastrear el número de copias con las que se estrena cada película. Las hubo que arrancaron con más de 400 y en el otro extremo las que apenas hicieron una, dos o tres copias. Al final, sin embargo, nuestras pantallas son sobre todo para el cine de Hollywood. Aunque esas películas representaron el 52 por ciento de los estrenos, concentraron el 87 por ciento de la asistencia total. El cine mexicano registró el 17 por ciento de los estrenos y el 10 por ciento de los espectadores, y el restante 3 por ciento fue para las películas europeas. El 5 por ciento de las pelis, como dicen los chavos, fueron latinoamericanas, pero las fue a ver sólo el 0.1 por ciento de asistentes a las salas. Apenas pintan, como suele decirse.

La infraestructura para la exhibición crece, aunque no sé si el ritmo sea el adecuado dado el también crecimiento de la población. Se cuenta con 5,678 pantallas, 2 por ciento más que en 2013; de ellas más del 90 por ciento son digitales. Pero su distribución, como todo en nuestro país, es más que desigual. Mientras en Nuevo León existe una pantalla por cada 11 mil habitantes, en Chiapas hay una por cada 67 mil. No extraña, pero indica que también las posibilidades de acceso al “cine en el cine” son más que diferenciadas.

Cineclubes hay. El *Anuario* contabiliza 380; 80 más que el año anterior. Esos circuitos alternativos normalmente están diseñados para ofrecer “otro cine”, el que muchas veces no se encuentra en los circuitos comerciales. De tal suerte que su crecimiento debe ser visto como un buen signo. Quizá se está desarrollando una cinefilia superpuesta a la comercial. Digo, quizá.

En esa misma dirección, el *Anuario* detectó más de cien festivales cinematográficos en el país a lo largo de 2014. Casi en todas las entidades hay por lo menos uno. Los hay especializados (cine infantil, derechos humanos, diversidad sexual, género, medio ambiente, animación, terror, cortos, documentales) y genéricos, pero en conjunto ilustran la vitalidad que marca a la actividad cinematográfica. Un buen número apenas tiene una edición pero otros

se encuentran consolidados. De todas formas son una fórmula para arribar a expresiones que de otra manera no tendrían visibilidad.

La segunda vida de las películas suele ser su paso —y en algunos casos su permanencia perpetua— en la televisión. Ahí adquieren nueva savia, entran en contacto con un público inédito o vuelven a ser vistas por quienes alimentan la nostalgia.



En 2014 se transmitieron 5,780 películas por la televisión abierta y de esas el 29 por ciento fueron mexicanas. Según el *Anuario* una persona ve en promedio 7 películas mexicanas al año a través de la televisión. Y entre ellas, la campeona fue *La misma Luna*, vista por 4.5 millones de televidentes. Todos los canales transmiten películas, pero los campeones son el 5 y el 7, de Televisa y Tv Azteca, respectivamente, pero los especializados en cine mexicano son el 2 y el 9, ambos de Televisa.

La televisión de paga también es otra ventana del cine. Hay incluso canales especializados en cine mexicano como Cine Mexicano, De Película, Canal 2 Delay. Y el *Anuario* informa de cuáles fueron las más vistas. Por ejemplo, se calcula que en el canal De Película, *Los gavilanes* fue observada por 200 mil televidentes.

La tercera vida de las películas ahora suele ser la que se reproduce a través de los DVD y Blue-ray. Se trata de la buena costumbre que tienen algunos de armar su propia cineteca. En ella aparecerán develados los gustos, obsesiones y fobias de cada quien. Seis de las 8 películas mexicanas más vistas en 2014 ya se encontraban

en esos formatos en el mercado y el 33 por ciento de las estrenadas ya estaban también en dichos soportes. “El promedio de tiempo entre el estreno en salas y su lanzamiento en DVD fue de tres meses”, mientras en 2013 fue de ocho meses.

Incluso el *Anuario* da cuenta de las “tiendas virtuales” en las que se puede conseguir cine mexicano y da fe del desarrollo del llamado “comercio informal” o pirata. Informa del desarrollo de la plataforma digital Cinema México “para distribuir videos bajo demanda a través de internet”, que parece una de las fórmulas no del futuro, sino del presente. Por supuesto, existen ya otras plataformas y el lector podrá conocer cuáles catálogos ofrecen más cine mexicano. También se enterará de los filmes mexicanos que están vivos en la Red o específicamente en YouTube.

Una novedad pertinente aparece en el *Anuario* de 2014: “las estrategias de medios de películas mexicanas” o, para decirlo de otra manera, cómo se anuncian y promueven las cintas. Su presencia en los medios tradicionales (televisión, radio, periódicos y revistas) pero también en las llamadas redes sociales. Y lo que llama la atención es que en ese renglón también hay un déficit importante. En 2013, por ejemplo, el 54 por ciento de las películas mexicanas estrenadas no tuvo ninguna publicidad en medios. Pero en 2014 el asunto fue a peor: el 62 por ciento careció de publicidad alguna en los medios. El 24 por ciento de las películas estrenadas en 2014 tampoco tuvieron promoción en las redes y cuando se mide la presencia de las películas en Twitter o Facebook la situación es marcadamente asimétrica.

Estamos ante un informe obligado para todos aquellos que algo tienen que ver con la industria cinematográfica. También para los que comentan sobre su situación y perspectivas y analizan de manera profesional lo que sucede en esta área específica del quehacer creativo. Pero lo recomiendo también para el simple curioso (como yo) que quiere saber lo que sucede en el entrañable y hoy vital cine mexicano. **U**

Anuario estadístico del cine mexicano 2014. Statistical Yearbook of Mexican Cinema, Coanaculta/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2015, 308 pp.

Los autores que Hernán Lara lleva puestos

Ana Clavel

En la novela *Auto de fe* de Elias Canetti, el personaje central, un estudioso de la cultura china, es orillado por su ama de llaves y después esposa, a llevar una biblioteca ficticia sobre su cabeza, ante la amenaza de que la grotesca mujer termine por incendiar la verdadera. Es una maravillosa locura ver al personaje de Kien cruzar las avenidas, subirse al tranvía, entrar a los comercios y oficinas como un malabarista, cuidando que su cargamento de volúmenes imaginarios se mantenga intacto. Con esta espléndida metáfora, un hombre que trae anaqueles de libros en la cabeza, Canetti pareciera hablarnos de los hombres y mujeres de letras. Muy a propósito, la imagen se me vino literalmente a la cabeza cuando leí en el prólogo de *La prisión del amor y otros ensayos narrativos* una confesión: que en sus páginas su autor iba a hablarnos de los escritores “que desde hace años lleva puestos”. La metáfora ha trascendido de la cabeza al cuerpo. Les propongo una imagen casi pornográfica. Imaginen a nuestro autor, Hernán Lara Zavala, por debajo de la ropa: lo que encontrarán es una piel tatuada con las letras de sus escritores favoritos, los que no se quita nunca ni para dormir, los que siempre lleva puestos.

En otras palabras, se trata de un paseo por la biblioteca mental de nuestro autor. Aprisionado, felizmente aprisionado, por las maravillosas “cárceles” de la imaginación que se encuentran en los libros, pero sobre todo en los libros y los autores amados: Joyce, Lowry, Faulkner, Proust, Rulfo, Stevenson, Nabokov, Nietzsche... La nómina se aglutina conforme a ejes temáticos que buscan ensayar aproximaciones y tanteos, pero también epifanías —concepto caro a uno de los autores reveren-

ciados—, iluminaciones de la lectura que insisten en su aliento y regusto narrativo, alejado de los terminajos y andamiajes académicos, para acercarnos a la mirada, al corazón, las entrañas de lo literario pero también desde el dato ameno y curioso, humano, capaz de hacernos soltar la carajada o el íntimo llanto.

Caminando por las páginas de esta prisión del amor, de sus lecturas siempre apasionadas por las obras y los creadores predilectos, uno descubre que leer es escribir desde otros. Como en los dos ensayos dedicados a Joyce —prácticamente tres si se cuenta “De novelas y ciudades”—, donde aparecen las pasiones del autor irlandés: Dublín, sus mujeres, pero sobre todo la autonomía de su arte en el entramado de una propuesta transgresora que revolucionó la tradición de la novela. Dice Lara Zavala:

nadie tan radical ni tan dotado como James Joyce, quien, utilizando un “idioma adquirido” —el inglés—, estableció desde el inicio de su carrera como escritor y como artista una independencia absoluta no sólo con respecto al imperio británico, sino con respecto a su natal Irlanda y en particular Dublín, a la que no se cansa de acusar, junto con sus habitantes, de padecer una grave hemiplejía y “parálisis”. A partir de esa actitud de rebeldía, que se va a reflejar principalmente en su lenguaje narrativo, Joyce encabezará toda una revolución, pues cambiará de manera radical lo que hasta entonces se había logrado en términos de estrategias narrativas en el campo de la ficción.

Y como prueba nuestro autor cita un fragmento de *Retrato del artista adolescente*, una verdadera carta de creencia, cuya pri-

mera versión escribiría Joyce a sus 22 años: “No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en la vida y en el arte tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible [...]. No me da miedo cometer un error, aunque sea un error de importancia, un error de por vida, tan largo tal vez como la misma eternidad”.

Pero el ensayo que más me encanta de los dedicados a Joyce es el que se titula “La importancia de llamarse Giacomo” que alude al escritor irlandés como un Casanova, experto en el “amor a las sombras”, en este caso encarnadas en una joven estudiante judía, Amalia Popper, que conoce en su exilio de Trieste y a quien dedica un texto en tránsito entre la poesía y la narrativa, que nuestro autor califica con un término sugerente: “micro-novela” o, mejor aun, “novela epifánica”.

Otro de los autores elegidos es Oscar Wilde, el “príncipe de las paradojas”, cuya inteligencia quedó probada en numerosos aforismos y juegos de palabras, como aquel que lo hiciera declarar a un agente aduanal cuando se aprestaba para una gira por Estados Unidos impartiendo una serie de conferencias. A la pregunta del agente: “¿Tiene usted algo que declarar?”, Wilde contestó: “Nada salvo mi genio”. (Cómo no recordar esa otra frase de Truman Capote expresada casi cien años después: “Todavía no soy un santo pero confieso que soy alcohólico, soy adicto a las drogas, soy homosexual, soy un genio”). Otra de las frases memorables de Wilde sería: “La naturaleza imita al arte. Nuestra obligación es enseñarle cómo comportarse”. Frase premonitoria pues, si *El retrato de Dorian Gray*

es la crónica de la degradación y caída de un hombre, la obra misma no hizo sino anticiparse a la propia debacle moral de su autor. Escribe Lara Zavala:

El retrato de Dorian Gray es una novela perfecta, entre otras razones porque gracias a su dimensión más bien breve todos los elementos logran confluír de manera definitiva para crear el efecto devastador del final, la moraleja incluida. Por ello no debe extrañarnos que esta hermosa y terrible obra de extraña coloración preludiara lo que le iba a ocurrir al propio Wilde, como un augurio del porvenir, confirmando con ello, no sólo que la vida imita al arte, sino que el arte tiene un efecto profético sobre la vida del propio autor y ratificando que es uno mismo quien mata aquello que más ama. Pocos años más tarde Wilde se inmoló como un mártir, en beneficio del culto a la belleza, el placer y la juventud.

Yo sólo agregaría a esa lista la honestidad pues con toda su irreverente suficiencia, al aceptar su condición de homosexual en una Inglaterra todavía victoriana, Wilde firmó su sentencia de exclusión en una sociedad que se permitía el lujo de la mentira y la apariencia pero nunca el de ser congruente con los principios personales.

“Vivir bajo el volcán” es uno de los dos ensayos que Lara Zavala dedica a otro de esos autores que “lleva puestos”: Malcolm Lowry. Atendiendo a la máxima de Cyril Connolly respecto a que “la obligación moral y estética de un escritor es aspirar a una gran obra de arte que logre superar el paso del tiempo”, señala al considerar la debacle física y espiritual de Lowry, producto de su conocido alcoholismo, que sin embargo no mermó sus ímpetus de creación absoluta:

Yo me declaro en favor de la perfección en la obra, pues *Bajo el volcán* es una novela imbuida de un profundo sentido mítico y religioso que permite que aun los que abjuran del alcoholismo puedan sentir la carga de la angustia existencial del Cónsul; es una novela que nos brinda una dolorosa imagen de la caída del hombre, de su lucha consigo mismo observada con penetrante lucidez y sentido crítico, y no

exenta, por cierto, de sentido del humor. Es también una historia que plantea la imposibilidad del amor, la soledad innata del hombre, del vano anhelo de ir más allá de sus capacidades humanas y de la condenación a la que está sujeta cualquier persona por el solo hecho de vivir en este mundo que, a veces, puede asemejarse a un infierno.

Un ensayo muy placentero es “Escribir, beber, gozar y morir”, en el que Lara Zava-

excesivos a la salud, poniendo cotos a todo acto de espontaneidad y pidiendo respeto irrestricto a las actitudes políticamente correctas y represivas en todos los ámbitos, es importante reivindicar el goce por la vida. Durante los últimos años, y sobre todo durante la administración de Bush, un fantasma recorre el mundo y ya no es precisamente el del comunismo sino el del conformismo y la mediocridad. Se trata de la tiranía de una entelequia absurda, proveniente de quién sabe dónde, pero que

© Javier Narváez



Hernán Lara Zavala

la hace un recuento de dipsómanos afamados: Charles Lamb, Bukowski, Faulkner, Fitzgerald, Poe, Capote, Styron, Hemingway, Lowry, Rulfo, Revueltas, todos ellos creadores que escribieron grandes páginas no a consecuencia sino a pesar de la bebida. A propósito nuestro autor trae a colación la frase de García Ponce que decía: “¡Es tan placentero estar borracho!”, o la de Joyce que declaraba que él nunca bebía... entre bebidas. Lo mismo que la sentencia de un bebedor nonagenario, Alí Chumacero, que afirmaba: “Toda alegría que no proviene del alcohol es ficticia”. Un homenaje necesario a los placeres del vino precisamente:

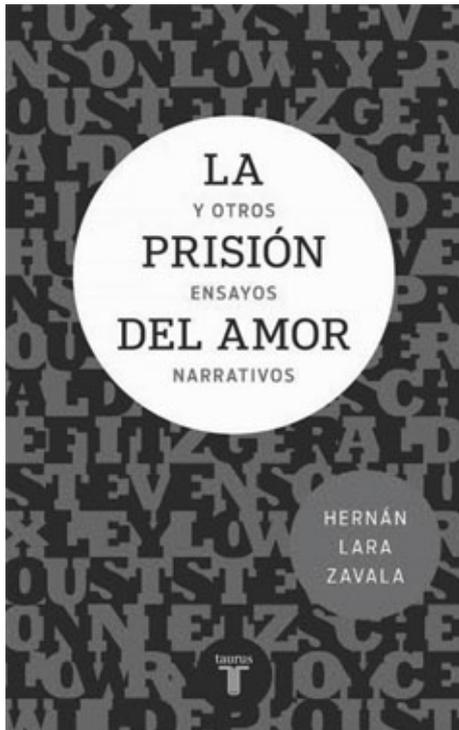
en esta época de puritanismos excesivos en donde todo mundo se rasga las vestiduras a cada momento recomendando cuidados

riges al mundo entero y lo modela a su arbitrio: prohibiendo que fumemos, bebamos, comamos, miremos a las mujeres, disfrutemos de los placeres, nos rebelamos, caigamos en cualquier exceso, critiquemos al sistema, nos salgamos de la norma. Ese fantasma desea someternos a ser todos iguales, a destruir nuestra individualidad.

Otros ensayos merecerían mayor mención de la que puedo prodigarles en estas líneas. Someramente, “Dr. J. y Mr. Hyde”, donde Lara Zavala reverencia a otro de sus autores amados: Robert Louis Stevenson. “Mito, religión e historia”, que sitúa a D. H. Lawrence como el artífice de la imagen literaria de México en la imaginación anglosajona y mundial. “Últimas palabras”, que versa sobre las dichas por personajes y autores afamados y del que

no puedo dejar de mencionar esta anécdota referida a la muerte de Chéjov:

El regreso del féretro de Chéjov a Moscú tuvo un toque de ironía chejoviano. Su ataúd viajó de Alemania a Rusia en un vagón del ferrocarril que llevaba el letterero de “ostras frescas” y al llegar a Moscú sus dolientes se confundieron al escuchar a una banda militar que tocaba en honor



de un militar que también había muerto y siguieron al cortejo equivocado. “Así tratan en Rusia a sus grandes escritores”, fue el sarcástico comentario de Máximo Gorki.

Igualmente, “La estética del fracaso”, dedicado a la vida del escritor Scott Fitzgerald y a su rival, el coloso de las letras angloamericanas, Ernest Hemingway; otro más consagrado a las distopías de Orwell y Huxley, cuya visión del futuro es esencialmente negativa, oscura y pesadillesca y cada vez más cercana a nuestras sociedades tecnolizadas y altamente productoras de seres infelices. Otro texto memorable es el destinado a la sombra luminosa y poética del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, que vive en escritores tan diversos como Hermann Hesse, Rilke, Thomas Mann, Mallarmé, Gide, Camus, Yeats, O’Neill, Henry Miller, Bernard Shaw, y

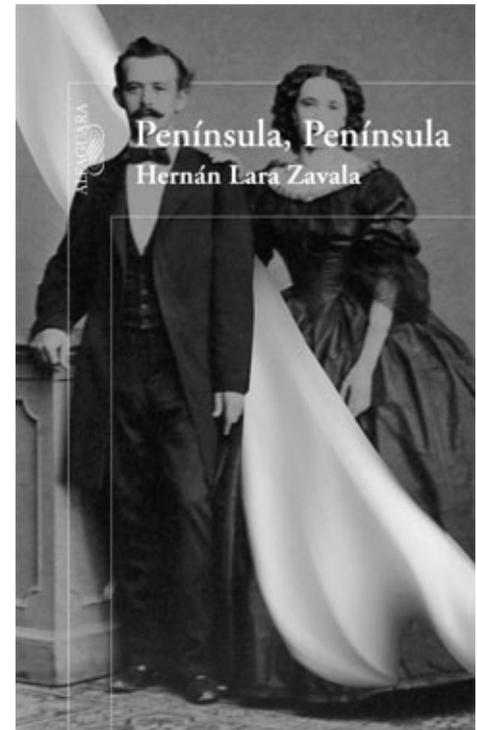
en nuestro ámbito en figuras como Octavio Paz y Carlos Fuentes. A la fascinación luciferina que ejercen el cuerpo de ideas y el héroe nietzscheano en poetas y literatos, Lara Zavala nos revela su propio deslumbramiento por un autor para quien por sobre todas las cosas era imprescindible vivir peligrosamente y para quien “La vida sólo se justifica como fenómeno estético”.

He dejado para el final el espléndido ensayo que da título al volumen: “La prisión del amor”. Aquí Lara Zavala echa mano de una metáfora que bien resume la situación de atrapamiento de quien ama. Una alegoría que ya el español Diego de San Pedro había explorado en su novela sentimental *Cárcel de amor* de 1492. Sólo que nuestro autor explora el motivo de un modo mucho más literal al cifrarse en personajes que llevan al extremo la pasión amorosa a través del rapto o del secuestro, así sea implícito o explícito. Es el caso del narrador de *En busca del tiempo perdido* con Albertine, de Humbert Humbert con Lolita, del coleccionista de John Fowles con Miranda, de Pedro Páramo con Susana San Juan. Muy pronto nos vemos confrontados por la paradoja: ¿quién es el verdadero preso: la víctima amada o el victimario-amante-secuestrador? Si como dice el poeta sirio Adonis: “El pájaro está de paso / La jaula no tiene fin”, entonces no es gratuito que Lara Zavala culmine su ensayo precisamente con la novela de Pauline Réage: *Historia de O*, en la que la prisionera se erige a través de la sumisión en dueña soberana de su destino.

El tema profundo de la obra es por consiguiente la entrega incondicional al ser amado como prueba irrefutable del amor, la pérdida total de la identidad, el encuentro de la felicidad en la esclavitud. Dice la narradora: “Guárdame en esta jaula y aliméntame poco [...]. Todo lo que me acerca a la enfermedad y al límite con la muerte me hace más fiel a ti”. ¿No hay en esto trazos de la experiencia mística del tipo de San Juan de la Cruz o Santa Teresa?

Una metáfora en apariencia banal. Quizá por eso al final del ensayo nuestro autor nos alecciona:

Pero cuidado de caer en la ingenuidad literaria. Al aludir a la locura, a la enfermedad y a la prisión del amor no he hecho más que recurrir a una imagen profundamente arraigada en el eros y en el imaginario de algunos artistas. La prisión del amor no sólo se asemeja a la prisión del arte sino que una y otra se alimentan mutuamente. A fin de cuentas no hay que olvidar que todos y cada uno de noso-



tros estamos presos en esta vida además de que nos encontramos irremediablemente encarcelados entre los meridianos y paralelos del mundo que habitamos.

He aquí, pues, la biblioteca mental de un lector-escritor con todos esos autores que lleva puestos, como un traje indeleble, desde hace años. De su experiencia podemos concluir: leer es escribir desde otros. He aquí a Lara Zavala, encarcelado él también en la prisión del amor, esa jaula sin fin, de sus escritores dilectos; convertido en escriba y amanuense de unos libros, por su mano y su pasión, ahora iluminados para nosotros. **u**

Hernán Lara Zavala, *La prisión del amor y otros ensayos narrativos*, Taurus, 2014, 193 pp.

Pedro Ángel Palou

El árbitro que no quiso pitarle un penalti a Pancho Villa

Ramón Gerónimo Olvera

A Inocencio Reyes

Seguramente, entre las nubes de polvo que testimonian los relatos de Juan Rulfo todavía nos llega el grito “¡Diles que no me maten!”, la súplica que alcanza al pobre de Justino, quien se siente con el deber de ir a dejar el recado de que le perdonen la vida a quien está frente al paredón.

En un Parral empedrado y todavía con el cuerpo lleno de los abrazos del bautizo del que venía, Pancho Villa grita aferrado al volante de su carro: “¡No me dejen morir así!” y ahora no es Justino encargado de ir de mandadero a cumplir la orden, es Pedro Ángel Palou quien acata el mandato

y lo vuelve novela. Lo hace bajo un marco fatídico para Villa. Su pluma está movida por “esa bala que sigue viviendo, una y otra vez la misma muerte. Es como si no quisiera amanecer nunca en mi eterna noche”. Cinco palabras: dos miradas distintas: un hombre que se va a morir.

Los gritos de quienes sienten la muerte a centímetros son súplicas inútiles que bien saben que no van a poder detener la historia; sin embargo, se tornan necesarias esas últimas palabras, ya que son el preludio de aquello que no se va a alcanzar a decir voz en cuello y, justo por ello,

necesita insinuarse en otras gargantas. Todo intento por escribir la vida del otro es una forma de ser embajador entre la ultratumba y la vida. No nos queda —siguiendo a Blanchot— sino robarle las palabras nonatas a los muertos y hacerlas pasar como testimonio de vida.

La novela que hoy nos atañe toma una decisión arriesgada: visitar las andanzas de Pancho Villa pero desde la primera persona. Palou no quiere recurrir al narrador omnisciente en tercera persona, que sin problemas va destejiendo la historia desde la comodidad de cierta neutralidad o desapego con los hechos. Estamos frente a un Pancho Villa que “es el lamento de un fantasma que se niega al olvido” y que camina sobre un puente: de un lado la amnesia que es el abismo que ninguno de los hombres que ha estado en la vida quiere habitar; por el otro, es el terreno de los recuerdos, tan pesado e incómodo como el lodazal en el que dicen hundió a Roberto Fierro en la laguna de Casas Grandes.

Difícil el reto que se plantea el novelista: reflejar, en la parquedad de las palabras de Villa, la complejidad de su personaje. Quien escriba una novela sobre Fidel Castro y elija la primera persona, encontrará en la logorrea y cultura del político cubano la posibilidad de abrirle las persianas a la historia y dejar que entre la luz del tiempo que le tocó vivir al comandante; podrán debatir Marx y Stuart Mill de su boca y será verosímil.

En cambio, narrar a Villa desde el monólogo implica encontrar la clorofila del personaje no en la exuberancia discursiva, sino en el temple lacónico de los campesinos de estas tierras, que cuidan las palabras con el mismo celo que los huizaches conservan el agua que cae a cuentagotas.



Pedro Ángel Palou

Sin embargo, Palou tiene el oído muy bien educado —me imagino que es un lector frecuente de poesía— y da con frases e imágenes de buena hechura que construyen al personaje: “uno sin cabeza es mejor que una tumba vacía” (p. 165). Es Villa quien se burla de su condición de decapitado y toma con humor negro su personaje, marcado para siempre con el signo de la persecución, la polémica y el escándalo.

Si como afirma el novelista “Villa es un significante vacío”, no lo es por ausencia de sentido, sino por excedente del mismo. Es tal la polisemia que cae sobre el personaje que toca vaciar sus significados

e intentar reconstruirlo y contemplar el significativo intentando bosquejarlo de la nada, para dejar de lado —esto es imposible del todo— la carga simbólica que le precede: “de lo contrario estaré condenado a ser sólo palabras. Un montón de palabras que nadie entiende y se confunden, cabronas con el silencio”. El Villa concreto que toma por asalto Ciudad Juárez o se escabulle de la prisión de Lecumberri no es sino un inmenso costal de palabras. El Villa más objetivo y real no existe: estamos frente a un ente con el que colapsa la historiografía tradicional para darle paso al personaje literario, así sea posando para la

Mutual Film Corporation o relatando su vida lo mismo a Reed que a Santos Chocano.

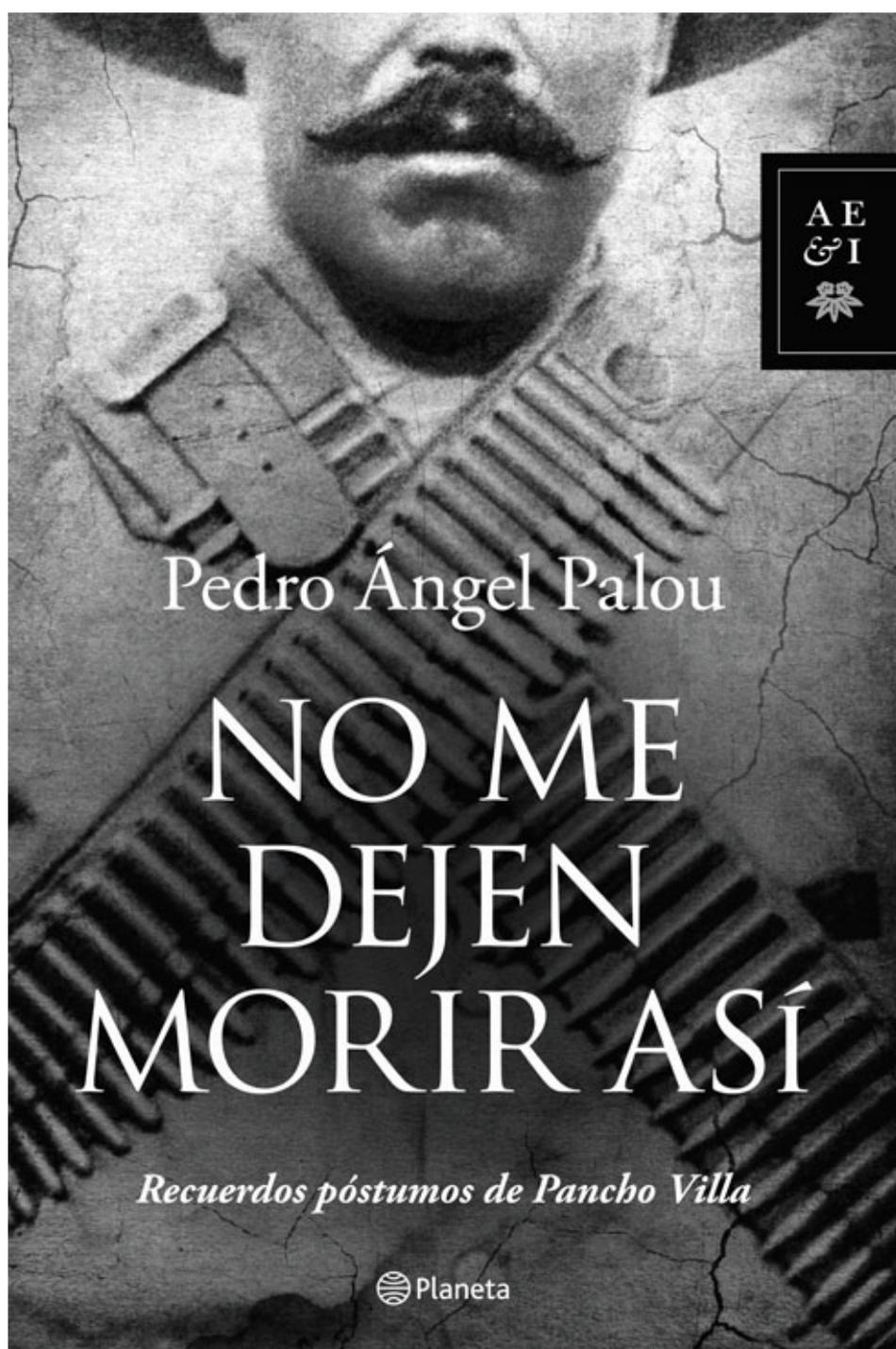
Villa se asumió con la distintiva veleidad que tienen los personajes: ser movidos por el viento de lo actoral. En su caso, ser guiado con la habilidad de palabra que tienen los auténticos bandidos. Justo por ello el Villa de Guzmán o de Muñoz es más vivo por impreciso, y esto lo sabe muy bien Palou, quien ha hecho una lectura brillante de quienes han escrito al general y nos da una mirada original de un hombre que sabe con precisión el vaticinio de su muerte. Sin embargo, Villa para sí mismo es un desconocido y un forajido.

En la novela —a excepción del tema de “sus mujeres”—, en todos los demás episodios de su vida no tiene el menor cargo de conciencia. Este Villa es, para algunos, seguro de sí mismo: el caudillo inquebrantable; para otros, el iluminado por el fanatismo de una causa revolucionaria, que aun sin tener una sustancia ideológica hizo latir los corazones de los humildes; para algunos más, su ausencia de culpa no es sino la prueba contundente del perfil de un sociópata megalómano. Palou le da voz a Villa y sin juzgarlo empieza a ver cómo trata de justificar su paso por la historia. En esta ocasión, el autor no es el árbitro de fútbol dispuesto a pitar un penalti a 30 metros de distancia.

El Villa que nos presenta el autor no siente curiosidad por el más allá, apenas si acaba de recibir los plomazos y sigue como buitre girando en torno de su cuerpo. No hay el menor resabio de espiritualidad; y si no hay esencia trascendente asume su cuerpo como carroña.

De nada sirvió que Justino corriera presuroso para evitar el fusilamiento. De nada servirá nuestro último grito sobre la Tierra. Villa pidió que “no lo dejaran morir así, que dijeran que había dicho algo”. Palou, como buen amanuense, le sacó al general algunas palabras de gran valía que nos hacen tenerlo vivo a vuelta de cada página. En una de esas y en la próxima reencarnación hace coronel a Pedro Ángel en referencia guzmaniana. **u**

Pedro Ángel Palou, *No me dejen morir así*, Planeta, México, 2014, 192 pp.



Los raros

Una de cal por tantas de arena

Rosa Beltrán

Así como hoy la ciencia habla de la existencia de unas “células del lugar”¹ que son indispensables en nuestra capacidad para reconocer un sitio, quizás esa misma ciencia muy pronto descubra que hay una parte de nuestra naturaleza que interviene en la posibilidad de comprender y validar un saber sólo si las circunstancias que rodean la producción de ese saber lo vuelven “legible”. Algo así como “las células del reconocimiento”, estructuras que aunadas a la habilidad de ser activadas por quienes las portan consiguieran recobrar el valor y el deleite estético de obras que durante muchos años quedaron en el olvido.

El tema de las “recuperaciones” y “revaloraciones”, clave en los estudios de literatura comparada, ha demostrado que obras que hoy consideramos indispensables no siempre se han leído en periodos largos de la historia literaria y que es tarea de los críticos rescatar dichas obras del olvido. En el siglo XIX, Herder, entre otros, hizo que el *Quijote* se volviera a leer y valorar en Alemania, por ejemplo. Las traducciones e interpretaciones de *La Divina Comedia*, de Dante, hechas por Borges, constituyen otro caso famoso. Y aunque es difícil pensar que obras como la de Cervantes o Dante se quedaran sin lectores, el estudio de este fenómeno hace ver cómo la lectura de un clásico se “adapta” a las posibilidades de lectura de una generación que la redescubre y aprecia como si hubiera sido escrita para ser leída por sus ojos.

La primera causa de que esto ocurra es que el traductor y el crítico inevitable-



Nellie Campobello

mente hablan tanto de su poética como de la obra que estudian, lo quieran o no. Y así, adaptan la lectura de dicha obra a los cánones de lo legible y lo disfrutable en el momento en que escriben. El otro factor es aquel al que me he referido de mo-

do sesgado al inicio de esta nota, es decir, la capacidad misma de una época de propiciar las circunstancias de legibilidad.

Todo esto me ha estado rondando la cabeza porque es difícil entender que una obra tan rica y original como *Cartucho*, de

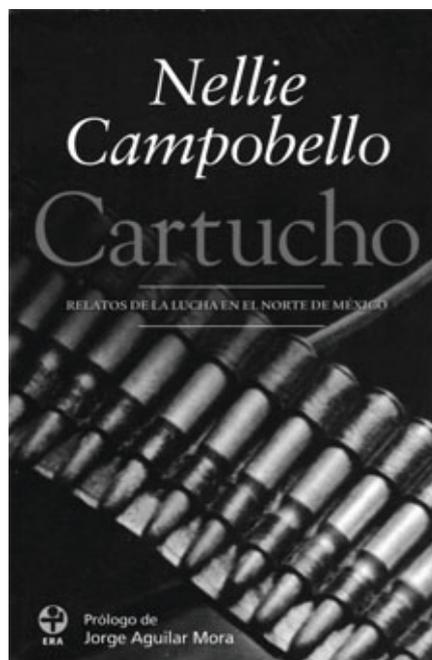
¹ José Luis Díaz Gómez, “Razón de estar, cognición situada y cerebro partícipe: elementos para una ontología natural”, Academia Mexicana de la Lengua, 26 de marzo de 2015.

Nellie Campobello, haya sido ignorada por los lectores durante tantos años y, salvo excepciones, también por cierto tipo de crítica, por aquella que conforma el canon y hace que una época esté constituida y representada por ciertos autores y no por otros. Es cierto que la obra a la que me refiero está cargada de la suficiente ironía y la suficiente ambigüedad como para volverla compleja y sobre todo distinta de la escritura en tono hierático con que los contemporáneos de Campobello definieron la Revolución mexicana (Martín Luis Guzmán o Mariano Azuela, por ejemplo). Quizás hemos expandido los límites tolerables de lo ambiguo como para “naturalizar” lo que en otras épocas fue terrible y hacer que una obra así nos resulte no sólo sorprendente, sino más “auténtica”. Quizás el rasero de valoración de una obra se haya movido también, de modo que lo que antes era raro hoy nos parece valioso.

Dice George Steiner que una teoría crítica, una estética, son también unas políticas del gusto. No es difícil darse cuenta de esto al poner una junto a otra las obras valoradas por la tradición y observar cómo dichas obras hablan también de un proceso ideológico y son un reflejo de las relaciones que establece una cultura y una sociedad. Cómo obedecen a un pacto. Pero hay algo injusto, algo excluyente en este proceso. Por eso, es necesario ordenar nuestras opciones culturales de modo que podamos comprender: *a*) que la lectura de una obra obedece a un contexto, y que ese contexto está conformado, en buena medida, por convenciones, y *b*) que la posibilidad de revalorar nos permite expandir el canon, sentirnos a gusto con esas nuevas opciones y “gestionar comparaciones”.

La tradición de la novela de la Revolución suele no contemplar un corpus que se aleja de la visión canónica por las razones arriba expuestas pero también porque el hecho de incluir esa otra visión puede ser, cuando menos, incómodo. *Cartucho* es una obra que cuestiona varias certezas en torno a las formas de narración y representación literarias habituales. A diferencia de autores como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz (y aun el cineasta Fernando de Fuentes en su “reelaboración” de *Vámonos con Pancho*

Villa), entre otros, en los que el “pueblo” es un personaje colectivo, en *Cartucho* cada personaje aparece como una individualidad y una corporeidad que produce una impresión visual, y al decir de muchos, casi fílmica. La necesidad de narrar la visión de los vencidos nada tiene que ver con las de Azuela o Guzmán (quien, dicho sea de paso, encomió y apoyó el trabajo de la autora), sino con una idea de “vindicar” lo que a juicio de la autora se había tergiver-



sado. Como muchos saben, Campobello fue testigo presencial de la Revolución villista en Parral, pero no es tanto esto lo que da valor a su mirada como el que dicha mirada se mantenga impassible ante lo “monstruoso” y lo “siniestro” o, en todo caso, que les otorgue el mismo nivel de belleza a lo dulce y lo terrible. Es decir, el valor responde a una elección estética.

Coincide con la idea de que los protagonistas no participaron en la gesta por una convicción ideológica y hace que la conclusión general de la obra se sustraiga también a convicciones patrióticas o moralistas. Pero una definición posible de *Cartucho* comenzaría por señalar la independencia de estructuras y patrones narrativos anteriores y por volver visible todo aquello que “no hay”. Parte de esta ausencia y desestabilización se debe a la utilización del lenguaje ajeno al modelo neoclásico o al realismo costumbrista.

Con todo y ser marginales (hay varios indios yaquis que no hablan español) los personajes de Campobello no llaman “condena” a su origen de clase, no se “solazan en la sordidez” ni se “revuelven en el fango”; tampoco se “entregan al vicio” ni se resignan o se desesperan. No hay personajes que se beneficien de la Revolución, ni voces que “se apoderen del espíritu” de los protagonistas y les comuniquen su destino.² No hay rasero ni juicios de valor. Hay hechos. Y esto es algo de lo más destabilizador de la escritura de Campobello, que además de impedir una lectura lineal, presenta la reacción hacia la muerte con un distanciamiento semejante al que presentará años después la obra de los existencialistas.

La fuerza todoabarcadora de la guerra convierte esta obra en un cuestionamiento metafísico sobre el sentido de vivir y de morir; destaca la “belleza” de los muertos, que iguala a los vivos, y convierte lo narrado en un planteamiento ético sobre el mundo y la Historia.

Hace de los personajes seres individuales y a la vez anónimos y circulares, lo mismo que a los hechos. Es decir: la realidad de *Cartucho* igual que la de *Pedro Páramo* sigue sucediendo.

Es muy probable que *Cartucho* no haya sido vista como una obra ejemplar y contestataria (pese a haber sido reconocida por grandes escritores), más que por su crudeza, por la dificultad de ofrecer una lectura no explicitada a través de una narración cronológica y obediente de esquemas. Pero, sobre todo, es factible que ahora se le empiece a reconsiderar como una obra indispensable por su originalidad y su calidad literarias, por ser precursora de obras posteriores basadas en la dimensión mítica de la Historia y por presentar a través de los ojos de una niña que es simultáneamente una adulta —es decir, por presentar una visión altamente irónica— una imagen de la escritura literaria ajena a premisas ideológicas, a conclusiones retóricas o a experiencias previas basadas en interpretaciones de “buenos” contra “malos”. **U**

² Guiño al capítulo inicial de *Aires de familia*, de Carlos Monsiváis, publicado por Anagrama.

Callejón del Gato

Alejandro Sawa, iluminado

José Ramón Enríquez

Mientras que los especialistas todavía lo discuten, los simples lectores estamos ciertos de que Max Estrella es el reflejo de Alejandro Sawa en el espejo de Valle-Inclán. O sea, es Valle-Inclán mismo soñándose reflejo de Alejandro Sawa. Quizá la coincidencia fonética de la última sílaba del apellido de uno y la primera del apellido del otro (wa-va) sea el punto en que realidad y reflejo especular se tocan. Y el punto correspondiente para el laberinto de *Luces de Bohemia* lo será el Callejón del Gato (en cuya puerta cuelgan los espejos deformadores) que se refleja en la puerta de una casucha en Conde Duque número 7, donde vivía el auténtico Max Estrella.

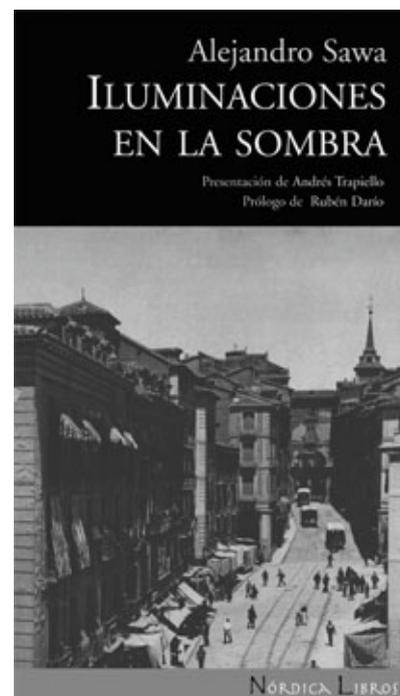
Por su parte, Sawa, en su libro póstumo *Iluminaciones en la sombra*, ya explicaba que el anarquista estonio Ernesto Bark había usado su esqueleto para darle arquitectura ósea a “un hombre triste y pobre, y desgraciado, que mereció ser un hombre gozoso y triunfal: Teobaldo Nieva”. Nieva en Sawa; Sawa en Valle; Nieva y Sawa y Valle en Max Estrella, y nosotros viéndolos a todos reflejarse en perfectas geometrías en el esperpento que es la historia (de la España de entonces, sí, pero en cualquier historia) cuyo símbolo traidor y grotesco es Don Latino de Hispalis, ganador de loterías.

Fue Valle-Inclán quien avisó a Rubén Darío, años antes de escribir *Luces de Bohemia*, de la muerte de Sawa y de que había quedado inédito un libro (“Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones”) con el cual compartirá los brillos de las primeras palabras de sus títulos, “Iluminaciones” y “Luces”, para abrirse después en espejo invertido y deformante en la obra inmortal valleinclániana donde el ciclo de los reflejos se abre

más hasta hacer aparecer en escena al Marqués de Bradomín, viejo áter ego de Don Ramón, en charla con Rubén Darío, y también a Ernesto Bark ya deformado en el Basilio Soulinake que discute con la portera frente al cadáver de Max Estrella y hasta en Teobaldo Nieva transubstanciado en el anarquista catalán que Max descubre en los calabozos.

También será Valle quien haga saber a Rubén Darío que su amigo murió ciego: “tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso”. Ya Alejandro Sawa se había referido a su propia ceguera en *Iluminaciones en la sombra*: “al final de mi largo camino de pasión me aguardaba la ceguera material, y que ya no sé de los faustos de la luz sino lo que mis recuerdos me cuentan [...] yo soy quizás un pecador cuyas pupilas quedaron abrasadas por su afán de mirar frente a frente a lo Infinito”. Era un rey trágico, condenado a la ceguera precisamente por desafiar al Sol: “Yo soy un hombre castigado por el Sol. [...] Yo lo amé de niño, en mi país solar de Málaga [...]. Luego lo desamé por afición a lo extranjero, a lo exótico, a los paisajes brumosos [...] heme aquí herido en ambos ojos y mirando incesantemente a lo alto en los días de sol con mis pupilas ateadas que ya no lo reconocen”.

Con el primer día del año de 1901, Sawa fecha el primer texto de *Iluminaciones en la sombra*, como si fuera a escribir un diario pero será en realidad un cuaderno de notas, de diálogos en alta voz consigo mismo, con sus fantasmas (más que recuerdos), con el tema doloroso de esa España negra, deprimida tras la Guerra por Cuba, pero, siempre, con el recuerdo y el homenaje a sus maestros los simbolistas franceses. Desde luego Baudelaire y



Mallarmé (que fumaba para esconder en el humo al mundo que lo rodeaba) pero, sobre todo a Verlaine: “¡Pobre Lélian, cuán diversa ha sido su suerte! Poeta maldito, saturniano, sin otra riqueza que la de sus ‘dulces ojos tranquilos’ [...]. Yo fui su amigo...”.

Con Rubén Darío, que habrá de prologarle sus *Iluminaciones en la sombra*, comparte el fervor por Verlaine y con simbolistas y modernistas el fervor por esos santos laicos que son los anarquistas. Los ácratas, libertarios, colectivistas como nuevos mártires que habrán de apasionar desde los poetas del *fin de siècle* hasta los surrealistas, antes de ser excomulgados por el estalinismo de Breton y Éluard.

Y también Sawa comparte con Rubén Darío, con el Valle-Inclán de *La pipa de kif* con el eterno Verlaine su fervor por esos paraísos artificiales que también subyugarían al surrealismo. Así, casi al final de sus *Iluminaciones* (plenamente iluminado en su ceguera), Alejandro Sawa lanza a todo pulmón su última salmodia:

“¡Oh alcohol! ¡Oh hastzchich! ¡Oh santa morfina! [...] Dios permitió al haceros que os confundáis en vuestra actividad de magos con su soberana grandeza...”. Amén. **U**

Modos de ser México y E.U.: Los quemados del puente

Ignacio Solares

En tiempos tan difíciles dentro del país en guerra civil, era inevitable que muchísimos mexicanos —sobre todo campesinos, imposibilitados para trabajar en las faenas agrícolas y renuentes a participar en la lucha armada; pero no sólo campesinos, había hasta catrines que de golpe habían perdido cuanto tenían—, era inevitable que muchísimos mexicanos emigraran al espejismo de los Estados Unidos. No había día en que no encontraras a alguien que te dijera que ya se iba al otro lado, a ver qué tal le iba allá porque aquí ya no le podía ir peor (y, claro, le iba peor allá). Te estrujaba el corazón ver aquella multitud desatinada y delirante ir rumbo al sueño del puente, moviéndose como un gran animal torpe, por su tamaño, por su pesantez. Bajo la nieve o con ese sol de verano, tan duro, como de plomo. Caravanas de espectros escuálidos, vestidos con harapos, que marchaban sonámbulos tras de una ilusión pertinaz de dicha, de salvación, de vida. Se les apelotonaba en grupos compactos, como de reses, arriados hacia las oficinas de migración, donde los gringos los veían como apestados. Así, precisamente, nos llamaban en los periódicos. Éramos *la degradación, la descomposición, la pudridera, la gusanera*. Y si nos describían, decían: *una frágil armazón de huesos quebradizos recubiertos de un pellejo reseco y moreno*.

El problema era que a esa masa humana no se le rechazaba en forma definitiva, sino que se le trataba de seleccionar, de expurgar, hasta donde era posible, para luego utilizarla —ya desde entonces— como bestia de trabajo. Una bestia de trabajo incansable y barata enganchada por los talleres que laboraban día y noche para

vender a Europa, que estaba en guerra, toda clase de productos manufacturados. También en el campo eran útiles ciertos mexicanos: no se quejaban ni se enfermaban, comían cualquier cosa, no ponían remilgos para trabajar de sol a sol los siete días de la semana, siempre aguantadores como ellos solos.

Imposible dejarlos pasar a todos así nomás, *go ahead, paisano*, sobre todo a los que llegaban a pie, tan desherrapados, no fueran de veras a llevar la peste, bastaba olerlos. Por eso se les desnudaba, para echarles un vistazo más a fondo y luego bañarlos, y que de paso sus ropas fueran fumigadas. (Con los que cruzaban en auto o en tranvía, hasta eso, hay que reconocerlo, los gringos tenían un poco más de consideración y a algunos ni siquiera les exigían el baño).

Se metía a los hombres en un tanque y a las mujeres en otro, y al agua se le agregaba una solución de insecticida a base de gasolina, como al ganado cuando contraía la garrapata. Miles de mexicanos, hombres, mujeres y niños, pasaron por esa vergüenza, aceptaron ser bañados en los tanques “profilácticos” con tal de colarse al otro lado del mundo, el lado soñado, ahí donde reinaban la felicidad, la paz y la democracia, y no faltaban ni el trabajo ni la comida ni la buena educación para los hijos. Quién podía negarse a tan pasajero sacrificio, que además parecía hasta necesario si se les miraba bien (y olía) al llegar al puente.

Pero que a los agentes de migración de El Paso los teníamos hartos, parece que no hay duda; la prueba fue la quemazón de mexicanos que hicieron a prin-

cipios de 1916, rociándolos primero con queroseno dizque para desinfectarlos rápido, y luego simplemente dejando caer por ahí un cerillito encendido o la colilla de un cigarro, como quien no quiere la cosa, ay perdón. Treinta y cinco mexicanos nomás, junto a tantos que cruzaban a diario a sus tierras de jauja. *El Paso Herald* publicó una pequeña nota en que dijo que habían sido sólo veinte los chamuscados, pero qué otra cosa podía decir, antes dijo algo porque ese tipo de noticias casi no se mencionaban en la prensa norteamericana. Luego, en el periódico villista *Vida Nueva* se habló de que en realidad fueron cuarenta.

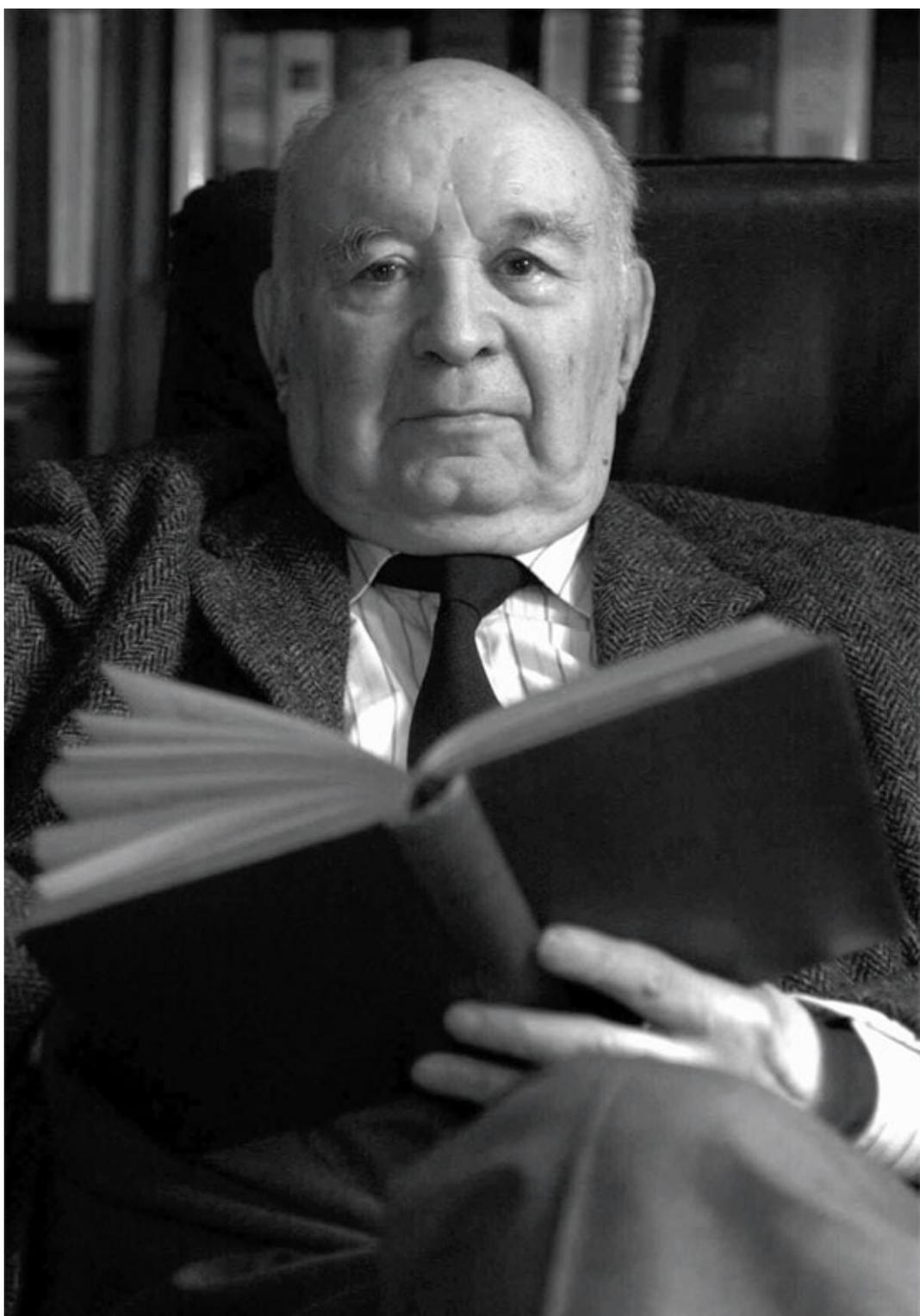
Habría que tratar de imaginar, con detalle, cómo empezó a darse cuenta la gente de que la estaban cociendo viva. (Hoy en día, en México, ya nos resulta difícil imaginar una cosa así, y vemos como muy lejanas aquellas tribus de caníbales de por el sur, de por Yucatán, que asaban a sus prisioneros españoles en tiempos de la conquista). Qué dijeron, qué señas se hicieron unos a otros, cómo algunos hombres, se aseguró, lograron quitarse las ropas encendidas y salvarse, ante la impotencia de la mayoría, sobre todo de las mujeres y de los niños, menos ágiles. Cómo serían las exclamaciones de pánico, los quejidos por las primeras quemaduras, cómo se les prendió el pelo —grandes penachos rojizos dentro de la repentina llamarada—, los ojos, cómo abrirían los ojos, deslumbrados por el fuego que los rodeaba; el momento en que se tiraron al suelo, retorciéndose como culebras, y cómo comenzaron a chamuscarse, cómo chisporroteaban, cómo chasqueaban, cómo estallaban. **U**

La epopeya de la clausura Cervanteando

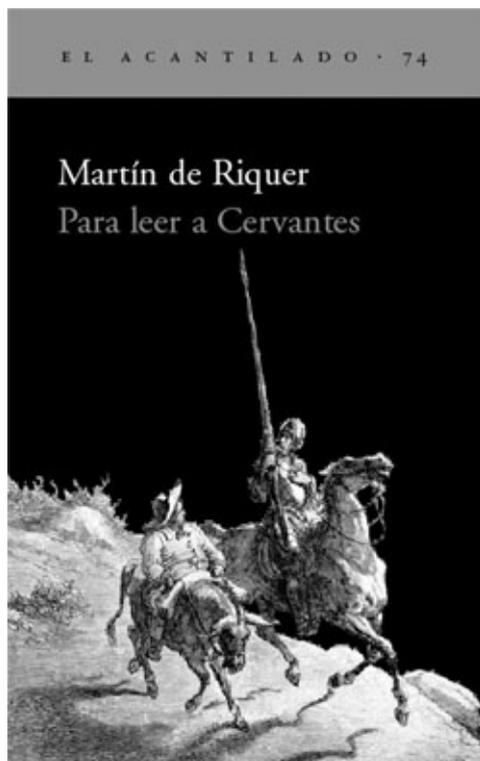
Christopher Domínguez Michael

Entre los libros que festejaron los 400 años de la primera edición de la primera parte del *Quijote* (1605) destacó *Para leer a Cervantes* (2003) del hoy centenario filólogo catalán Martín de Riquer (1915), uno de los grandes cervantistas de todos los tiempos, lo mismo que erudito en la literatura provenzal. Diez años después, cuando toca su turno a la onomástica de la segunda parte del *Quijote*, será otra vez indispensable aquel Riquer. El tomo reúne varios de los ensayos dedicados por él durante medio siglo a la materia cervantina e incluye “Cervantes, Passamonte y Avellaneda” (1988), un estudio bien conocido por los especialistas, pero que ha ido penetrando en un público más amplio. Se trata, esta última, de una investigación apasionante que quizá dilucida un misterio mayor de la literatura española: quién fue el autor de la apócrifa segunda parte del *Quijote* aparecida en 1614 y firmada por alguien llamado Alonso Fernández de Avellaneda.

Un año antes de la publicación de la segunda parte del *Quijote* cervantino, apareció en Tarragona una versión apócrifa. Aunque era común que un autor decidiese continuar la obra de otro —como las segundas partes del *Lazarillo de Tormes* o la *Diana* de Montemayor, concluida por Gil Polo—, en este caso el libro estaba escrito contra Cervantes, insultado gravemente por Alonso Fernández de Avellaneda. Fue el propio Cervantes, quien en la segunda parte de su *Quijote*, dio a entender que tras ese pseudónimo se ocultaba un calumniador aragonés. Martín de Riquer trata de demostrar que Alonso Fernández de Avellaneda fue el soldado Geró-



Martín de Riquer



nimo de Passamonte, quien a su vez había sido injuriado varias veces por Cervantes, a través de un personaje, el galeote Ginés de Passamonte, del primer *Quijote*.

Riquer comienza por dar lectura a la *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, la autobiografía del soldado escrita en el tránsito entre los siglos XVI y XVII. Esta vida, por sí sola, ateniéndonos a la detallada paráfrasis de Riquer, es un documento extraordinario sobre la brega cotidiana de la soldadesca y de los sufrimientos indecibles que hombres como Passamonte y el propio Cervantes padecieron como prisioneros de los turcos. El castellano Cervantes y el aragonés Passamonte, dice Riquer, fueron compañeros de armas entre 1571 y 1573. Ambos cayeron en manos del enemigo y quedaron cautivos: Cervantes durante cinco años (de 1575 a 1580) en Argel, mientras a Passamonte le tocó navegar como remero forzado —galeote—, a lo largo del Mediterráneo, 18 años transcurridos entre 1574 y 1592. La sobrevivencia de Passamonte a las torturas sufridas sólo la explica su acendradísima fe católica en calidad de otra especie de místico en estado salvaje.

Libre tras algunos intentos fallidos de escapatoria, Passamonte escribirá su autobiografía, de la que Cervantes tuvo noticia hacia 1595. En el capítulo XII de la

primera parte del *Quijote*, Cervantes se burla de un criminal llamado Ginés de Passamonte, cliente de las galeras y, a su vez, autor de una autobiografía. El falso *Quijote* sería entonces la venganza tomada en 1614 por el soldado y autobiógrafo. Lo que más habría indignado a Passamonte, concluye Riquer tras una deliciosa caza sutil en los diccionarios, sería haber sido llamado “Ginesillo de Parapilla” (I, XII, I) y *parapilla* no vendría del italiano, como se creyó: aludiría, en el lenguaje internacional de los libertinos, a un pene alado y, probablemente, a la impotencia.

Aquí terminan los hechos y comienzan las conjeturas de Martín de Riquer para sustentar la hipótesis que identifica cabalmente a Alonso Fernández de Avellaneda con Gerónimo de Passamonte. Algunas son del orden filológico —tanto la autobiografía de Passamonte como el falso *Quijote* abundan en aragonesismos— y otras son de naturaleza religiosa: ambos textos comulgan en una ferviente devoción por los dominicos. En el falso *Quijote*, a su vez, se desarrollan calumnias familiares contra Cervantes, vertidas por Lope de Vega —lo cual lo ha situado como candidato a ser Alonso Fernández de Avellaneda— pero Riquer las resuelve colocando a Passamonte cercano al círculo napolitano del llamado

Fénix de los Ingenios. El resto de las nueve pruebas aducidas por Riquer conciernen a la similitud de hechos narrados en la *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte* y el falso *Quijote*.

Nunca sabremos qué ocurrió entre los soldados Miguel de Cervantes y Gerónimo de Passamonte mientras estaban encuadrados en el tercio de don Miguel de Moncado, desde el cual tomaron parte en la batalla de Lepanto, en la acción de Navarino y en la conquista de Túnez. Debieron de ser muy graves los hechos como para que Cervantes lanzara la primera piedra contra un devoto soldado que venía de tan largo cautiverio y cuya *Vida* narra sufrimientos indecibles que el propio don Miguel —preso que había sido él mismo— habría estado en condiciones morales de sopesar. Esas son las encrucijadas ante las que Martín de Riquer se detiene en *Para leer a Cervantes*.

En un proceso que alcanzó su culminación a fines del siglo XIX, Cervantes fue convertido, como Virgilio durante la Edad Media, en un santo y un mago, y el *Quijote* en insuperable escritura sapiencial y hasta mística, de la misma manera en que la *Eneida* fue libro de adivinación. A la crítica moderna le resultó muy arduo aceptar, por ejemplo, a un joven Cervantes sufriendo con una pendencia criminal en la Corte, entuerto del que lo sacó su providente padre. Entre quienes se oponen a la identificación entre Passamonte y Avellaneda no faltan algunos pocos que, todavía, ven en desdoro del magnaticio e imperial perfil humanista de Cervantes su asociación con una venganza tabernaria en la que él tendría la parte del diablo. Contra esa mitificación, que fue tan pesada y se ha ido diluyendo, escribió Francisco Ayala en 1950: “Ocurre con Cervantes que cuantos problemas le conciernen son llevados por la devoción a un paroxismo de estupidez. Las discusiones, por ejemplo, en torno a su carácter, con tesis extremas y simplistas, me asombran, porque leer a un escritor es conocerlo más de lo que se conoce al común de los conocidos, es ser sus íntimos; y quien carece de penetración para las almas, vano será que discuta; pero quien la tiene, tampoco necesita discutir, pues sabe con evidencia”. **U**

Tras la línea

Objeto-fetiché, talismán

Sergio González Rodríguez

Todo mundo sabe que una mujer o un hombre tiene deseos secretos (o que no lo son tanto) que se aglutinan en un objeto. Ese objeto, verdadero juguete inconsciente/mental que adquiere el rango de talismán irrenunciable y que sintetiza los afectos, aspiraciones y cumplimientos de cada quien, aparece de pronto en los sueños.

El ejemplo canónico de tal objeto está en *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles: “Rosebud”, una palabra que condensa los misterios de la vida de un magnate de la prensa que retrata la película. En el desenlace sabremos que se trata de un trineo. Me asombro yo al despertar esta mañana pues he vuelto a soñar con mi Rosebud: el único automóvil que tuve, un Renault R-12 TL. Un sedán color cielo o aguamarina que manejé durante veinte años. Poco a poco, dejé de usarlo y mi hermana quiso que se lo obsequiara. Harta de los achaques del coche, decidió venderlo un día sin siquiera contármelo. Ni una fotografía le tomó para el recuerdo.

Ahora, el vehículo toma su venganza y reaparece a menudo en mis sueños. Casi siempre su aparición tiene que ver con una trama de olvido o de pérdida. Mis sueños siguen un patrón reiterado: camino, tengo aventuras en el pasado (o en el futuro), en otra dimensión a veces hostil (lugares encerrados, personas agresivas), a veces grata (amigos, familiares, desconocidos que sonrían); o paradisiaca (playas, bahías, riscos inmemoriales de cariz preadánico). La paleta de colores de mis sueños es intensa y digna de la mejor técnica de representación fiel. Como la de los lápices de colores de la infancia llamados Vividel que siempre tuve y nunca supe usar bien.

Y cuando camino lo suelo hacer por ciudades que conozco o recuerdo, o que

presentan su proyección futurista, tanto así que a veces sólo quedan algunos rasgos familiares mientras todo alrededor ha cambiado. Mis caminatas acontecen en busca de algo o de alguien, y casi siempre me acompaña alguna o algunas personas, amigos con rostro o con nombre, o amigos sin rostro y sin nombre; mujeres, hermosas o sólo amables, figuraciones de las que conozco o he conocido.

Por ejemplo, recuerdo en el sueño que debo ir a recoger el Renault-12 TL que he dejado aparcado en alguna esquina. Hago memoria: esto quiere decir que mi inconsciente construye de inmediato una trama convergente que me lleva a una calle en la que mi coche me aguarda. Casi siempre, de sólo verlo me surge una gran alegría que me colma el alma. Lo advierto como una vía de salvación aunque el sueño esté lejos de ser dramático. O en cruceros difíciles, atravesados por vehículos de carga o automóviles que pasan a alta velocidad, donde sueño que mi vida peligra, hallo a mi coche aparcado en una orilla. Entonces corro, me subo y salgo de allí. Es mi Plan B siempre leal, nunca falla, esté en donde esté.

Esta mañana me vi en un sueño en el que, a pesar de estar en el barrio donde vivo, sentía una amenaza o malestar indefinido que me impedía estar tranquilo. Tenía que ir a un acto público con un par de amigos, quizás era la presentación de un libro, o una mesa de comentarios sobre equis tema, pero tenía el pendiente de recoger mi coche. Cuando llegué al taller mecánico donde se supone que debería de estar, el Renault R-12 TL no estaba.

El dueño del taller decía que lo había dejado en la calle para que yo lo recogiera. Se desentendía. ¿Me habían robado el coche? Me inquieté mucho. Recibí un men-

saje en el teléfono móvil: un amigo me recomendaba leer un libro de David Grossman. Como se ve, mis sueños son bastante cercanos a la realidad. Era un libro sobre una Torre, quizás unos magos, o unas figuras-arquetipos semejantes que articulaban una propuesta para comprender el presente, o una situación, o el mundo, no sé bien qué.

Asistía al acto aquel en una sala doméstica del barrio y la gente estaba contenta, el edificio un poco funcionalista, otro poco *art déco*, pero yo seguía preocupado por el destino de mi coche. Para disipar mi angustia en el sueño, pensé en otra convergencia de la trama: de seguro un asistente se llevó mi coche para efectuar alguna diligencia y no le avisó al jefe del taller. Me encaminé de nuevo al taller con la certeza de que, frente a este, encontraría a mi Renault R-12 TL color azul cielo o aguamarina. Transcurrió dos o tres calles, el sueño acogía mis pasos. Desperté. Ahora escribo estas líneas: mi coche está conmigo, dentro de mí. Y no pienso indagar sobre la obra de David Grossman.

La naturaleza de la perennidad de mi Rosebud, al igual que los objetos-fetiché de los sueños, como la peonza o pirinola de Dom Cobb el protagonista de *El origen* (2010) de Christopher Nolan, condensan El Plan B contra la fatalidad o la muerte. Implican, creo yo, la vía de escape perfecta a las tribulaciones de la propia existencia. El principio posible/imposible de reversibilidad, ya sea vital, ya sea deseante, ya sea afectiva. Y sobre todo, práctica: operativa. Las cosas adversas pueden volverse a mi favor en cualquier momento: sólo basta con desearlo, con desearlo bien.

Tal gesto articula el efecto apotropáico, que la ciencia denomina superstición

pero que, durante milenios, fue eficaz para ayudar al género humano: objetos, actos, rituales, frases, fórmulas que consisten en alejar el mal o proteger de él o contra los malos espíritus, o son escudo que salva de una acción mágica maligna (http://es.wikipedia.org/wiki/Efecto_apotropico). Proveniente del griego *apotrepein* (“alejarse”), tiene que ver con la represión de lo malo. Puede expresarse mediante el eufemismo (lo favorable, lo bueno, lo decoroso, el habla afortunada) contra una palabra tabú.

El objeto personal ofrece también una fuente creativa. Cada quien tiene el suyo. Un ejemplo célebre: Jorge Luis Borges en el texto “Dreamtigers” (*El hacedor*) confiesa la importancia de los tigres en su vida y en sus sueños, cuenta cómo en su infancia se detenía ante la jaula del “tigre rayado, asiático, real” en el zoológico. Y agrega: “pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños”, que es lo mismo, quiero pensar, que su literatura, donde proliferan los tigres e incluso escribió un hermoso cuento sobre “Tigres azules”, donde rinde homenaje a William Blake

y a Novalis y su Flor Azul, símbolo del romanticismo alemán.

Ignoro si para Borges el tigre fue el equivalente del Rosebud de Kane o mi Renault R-12 TL, pero sí podemos saber que el amarillo de los tigres reales, de los tigres de Bengala, fue el color que su ceguera paulatina le reservó hasta el final. Los tigres lo vincularon con la infancia, con los libros, con la pérdida de la vista, con los símbolos atemporales y la cabellera de alguna mujer amada que deshebra en su poema “El oro de los tigres”: “oh un oro más precioso, tu cabello / que ansían estas manos”.

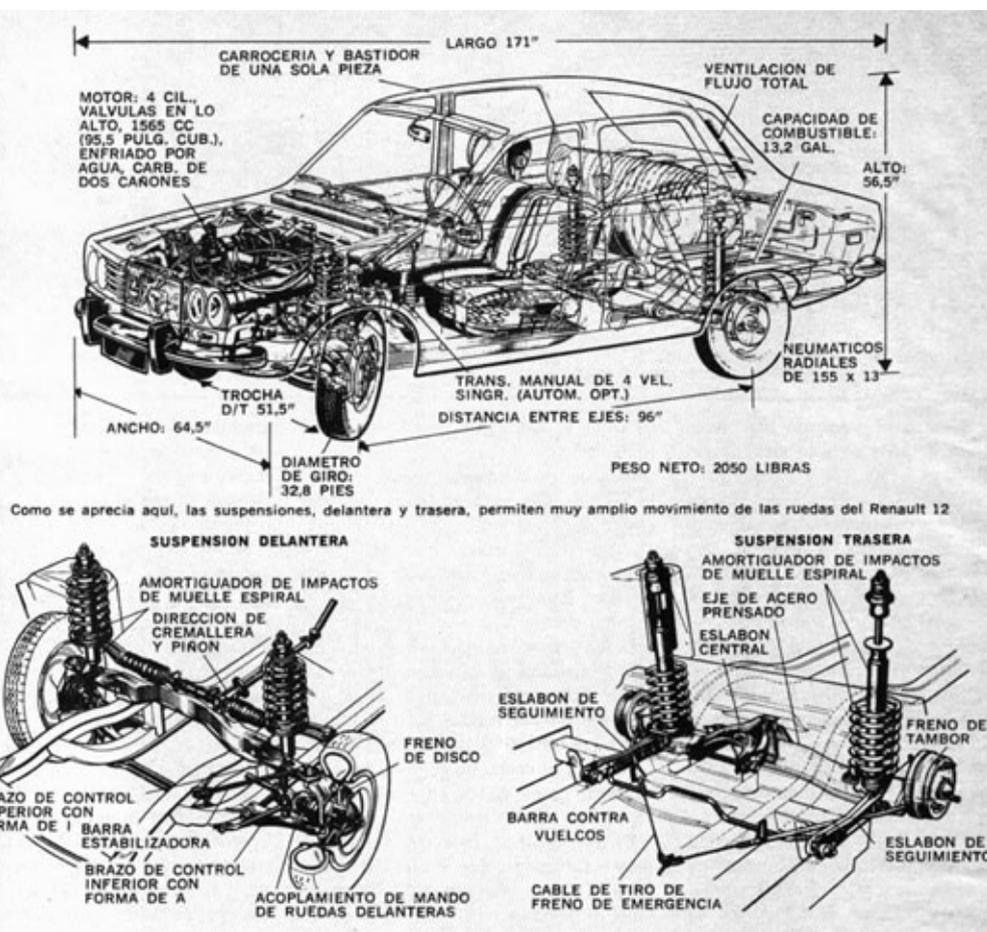
Si comparo el objeto-tigre de Borges con los dos otros objetos que he citado (Rosebud y el Renault R-12 TL), se muestra una diferencia fuerte: el de Borges es un recinto (simbólico y fijo), mientras el trineo y el coche son objetos móviles además de recintos. El distingui carece de gratitud, ya que apunta a una consideración específica de los sueños y los recuerdos. Mientras que en Borges el tigre mantiene una estructura vertical (de canon literario, de modelo filosófico) que se cierra sobre sí mismo en una metanarrativa (autorre-

ferencial), el trineo y el coche conducen a las posibilidades materiales y horizontales que ofrece la propia vida. El contraste entre la contemplación y la acción.

Jacques Lacan propuso emplear el término “objeto a” para referirse al deseo inalcanzable. En mi caso, transitó del objeto alcanzable (mi coche) al deseo inalcanzable (ya no existe para mí el Renault R-12 TL) que me reclama por desplazamiento: los años y amores perdidos, los planes que maquiné mientras manejaba el vehículo por las calles, los riesgos que corrí y las dos veces que morí y resucité (en términos simbólicos) cuando me chocaron, una vez que se atravesó en una madrugada otro coche a toda velocidad cuando circulaba yo sobre la calle de Pensilvania, en la colonia Nápoles, y otra vez que, aparcado frente a la avenida del departamento en el que viví en la colonia Xoco, un imprudente, adolescente y borracho, se fue a estrellar de rebote contra mi objeto-fetiché y se dio a la fuga.

En ambos casos, rescaté del desastre a mi Renault R-12 TL con auxilio de toscos hojalateros, que al menos ayudaron a que este recuperara su dignidad de siempre desde que mi hermano Carlos me lo compró en los años ochenta. La patria (o patria, que diría el historiador Luis González y González) de los sueños y los recuerdos: el término es idóneo para referir la sustancia onírica que pulsa en cada persona. Me lo he apropiado desde que lo oí por vez primera referido a la excelente película de Edgar Reitz titulada *Heimat* (1984). El objeto-fetiché o talismán está en nosotros aunque nosotros inadvertamos su presencia.

Y siempre estará allí, aunque desaparezca un día como se esfumó de mi vida mi Renault R-12 TL color azul cielo o aguamarina. A veces, cada vez menos, miro pasar en la multitud de automotores en las calles un coche semejante al mío, y trato de escrutar si es el mismo. Ese movimiento de levantar la vista rápido, aspirar en busca de un distingui, dar tres pasos para seguirlo en su trayecto, reitera el fenómeno del despertar. Y queda en mi memoria un trazo azul, refulgente y pulsátil sobre eso que llamamos realidad, como decía Agustín García Calvo, por un simple acto de fe. **U**



Aguas aéreas

Apuntes de un forastero

(En torno a la poesía de Jorge Ortega)

David Huerta

En la visión sinóptica de Helen Vendler, ilustrísima crítica y lectora, el poeta joven avanza, casi siempre con pena y angustia, hacia la escritura de su primer poema, es decir: el puñado de versos en el cual le será posible, a sus propios ojos y oídos, conocer y explorar por fin una voz propia, entendida la palabra “voz” en su más exigente sentido de originalidad estilística.

Para ello, le ha sido necesario recorrer un camino tupido de espejos engañosos (*a wilderness of mirrors*, según la imagen del “Gerontion” de T. S. Eliot); decidir su postura ante un haz de temas pequeños y grandes; asomarse con intensidad a las texturas íntimas y sociales del lenguaje y en especial, naturalmente, de su idioma natal; hacer un inventario intuitivo, estético, afectivo e intelectual de su léxico y darse cuenta de sus riquezas, alcances y debilidades; entender su postura ante la tradición y ante el porvenir; sondear su sensibilidad rítmica y su sagacidad semántica. El poeta joven debe volverse, en suma, una especie de filólogo bizantino ante el texto del mundo: la fisiología, las pasiones, la identidad, los elementos, los cuerpos y los rostros, sus semejantes ruidosos y hundidos en la prosa diaria, entre otros temas absolutamente vitales.

Todo como si comenzar a escribir poemas, e insistir en hacerlo a lo largo de años adolescentes y de primera juventud, fuera un complicadísimo rito de pasaje. Si el poeta en ciernes resiste la dureza de las pruebas, la transformación de su psique le permitirá llevar a cabo un descubrimiento formidable: el del primer poema escrito por él al cual deberá considerar ya como un objeto propio —es decir, suyo, articu-

lado por él—, una especie de joya genética, una criatura acaso trémula pero inquieta y con los ojos abiertos y respirante, cordada, con una mente singular y una voluntad y una energía diáfanas, peculiares.

Helen Vendler es una lectora de poemas con una mirada auténticamente diamantina: luminosa y bien facetada; poseedora de una dureza erguida ante el texto como pleno rigor, no como inflexibilidad o intransigencia estériles. Su libro *Coming of age as a poet* me ha servido para comenzar a entender, por ejemplo, ese cuerpo extraño en la poesía de López Velarde: las 35 composiciones conocidas como “Primeras poesías”, estudiadas muy bien por Fernando Fernández en un libro reciente (*Ni sombra de disturbio*). También me ha ayudado a entender diversos procesos de la escritura poética en su evolución; es decir, me ha abierto vías de comprensión diacrónica difícilmente aplicadas por los críticos convencionales, académicos o no académicos.

Las ideas de Vendler me han acompañado muchos años y he procurado asimilarlas. Ahora me toca invocarlas y ponerlas ante un libro mexicano publicado hace poco para seguir probando sus dones —y para calibrar los poderes mismos de ese libro poético. Desde luego, no se culpe a Helen Vendler de mis juicios, ni al libro aquí comentado, ni mucho menos a su autor, el poeta Jorge Ortega, inocentes, como agua lustral, de mis tropezos críticos, pero a la vez totalmente responsables de mi entusiasmo. El libro se titula *Guía de forasteros* y es una feliz coedición de Bonobos y el Conaculta, con fecha de octubre de 2014. Está dise-

ñado con una sobriedad admirable. Lo mejor, desde luego, está entre las pastas y son los poemas de Ortega distribuidos en seis secciones.

He sido testigo de algunas peripecias en el camino poético de Jorge Ortega (Mexicali, 1972), cuya trayectoria no puede ser más llamativa. Lo es, para mí, pues en mi calidad de testigo-lector —y, a veces, interlocutor— su escritura ha captado mi atención por unas cuantas de las mejores razones: el brillo extraño de la sintaxis, las torsiones del vocabulario, la elegante aspereza de sus hábitos métricos, la imaginación despierta para ver lo más cercano y lo cósmico desde lugares siempre enraizados en el humus fértil del lenguaje vivo. Sé cuánto se ha ocupado Ortega de estudiar y leer, de sumergirse en los clásicos antiguos y en los clásicos áureos, de pensar con una admirable intensidad en el sentido del acto de escribir y de sus consecuencias. Nunca olvidaré la mirada asombrada y un poco irónica de Alberto Blecua ante una cita de Estacio hecha por Ortega en una conversación más bien informal: “Mira, tú, ¿pero si traes a Estacio en la uña!”.

Haré unas cuantas observaciones acerca de la poesía de Jorge Ortega, en particular en torno a *Guía de forasteros*. En mi opinión es uno de los libros de veras importantes de estos años en el horizonte mexicano.

Atrás han quedado los titubeos, las tentativas, algunos experimentos: este libro, como dos de los anteriores (*Devoción por la piedra* y *Estado del tiempo*), pero más todavía por sus claros perfiles y sus modulaciones de extrañeza y belleza, es el de un poeta maduro, de una

inteligencia formal a toda prueba. (Es un punto de orgullo para mí el hecho de formar parte, de una manera modesta, de esta edición: unas palabras mías, de lector fervoroso, figuran en la nota editorial del libro).

Cuando digo “experimentos”, como lo he hecho líneas arriba, no me refiero, en el caso de la poesía de Jorge Ortega, a los intentos de forzada originalidad formal discernibles en tantos y tantos poemas modernos (juegos tipográficos, retruécanos, coqueteos banales con la llamada, en nuestros días, “cultura popular”); hablo de incursiones a fondo en diversos vocabularios, en particular el de vocablos caídos en desuso, extraños y anacrónicos, o latinismos, como en el ejemplo siguiente: digamos, la frase “el ósculo del ponto” en *Estado del tiempo*. ¿Acaso alguien recuerda el significado de esas palabras y puede aventurar su posible “traducción”: “el beso del mar”? Jorge Ortega echa mano de esas voces pues le hacen falta, ni más ni menos, lo atraen y lo buscan irresistiblemente; son las imprescindibles, inevitables en su poesía, en ese momento, en esos versos donde aparecen —su actitud me parece admirable.

El dominio de los metros clásicos alcanzado por Jorge Ortega puesto al servicio de un tipo de poesía indudablemente moderna, como la suya, es tanto más meritorio cuanto desde el principio quiso escribir a su manera y no cedió a las tentaciones cercanas, es decir: ensayar la mano con falsos poemas de mero aprendizaje; dicho de otra manera: su aprendizaje fue una puesta a prueba continua y exigente de sus fuerzas expresivas. En libros anteriores a esos tres arriba mencionados puede verse con claridad. La formación de la mente poética tiene en *Ajedrez de polvo* (2003) emblemas notables, como estos versos de un par de los primeros poemas:

...brota, cría precoz,
la pulida estructura del entendimiento.
[...]
Todo queda en rudimentos de emoción
como sobre el mantel unas migajas.

Los epígrafes orteguianos merecerían un examen difícil de hacer aquí. Me limi-

taré a señalar algunos de *Guía de forasteros*. Antes, encontramos en esos paratextos a Valéry, Gorostiza, López Velarde, Alfonso Reyes, Efrén Rebolledo, entre otros, más o menos previsibles. En *Guía...*, un puñado de citas resultan verdaderamente llamativas: Reiner Kunze, Raimbaut d'Aurenga, Baltasar Álvarez traduciendo a Gregorio Magno; otras mantienen una fidelidad a lecturas asiduas, como Cernuda, Tomás Segovia y García Lorca. Hay unas palabras de Henry David Thoreau invocadas por Ortega para su poema “El pabellón suspendido”, merecedoras de ser grabadas a fuego en la mente de todos los modernos: “La belleza y la riqueza auténticas suelen ser baratas y despreciadas. El cielo podría definirse como el lugar que los hombres evitan”.

Hay en esta *Guía...* dos poemas “a modo de poéticas”: el titulado casi exactamente de esa manera, y otro “Anónimo” en el cual leo esta descripción de la escritura naciente:

Algo quiere ser dicho.
Algo pretende
desesperadamente
un ápice de tinta
para ingresar al mundo.

El poema “A modo de poética” me parece no nada más un despliegue de ideas acerca de la poesía sino sobre todo una ilustración de las vías y maneras del propio Jorge Ortega; no únicamente una declaración en verso de principios y métodos compositivos, sino una especie de puesta en escena o puesta en práctica de esas mismas ideas. Para mí, en el curso de la lectura de *Guía de forasteros*, es un extraño momento culminante, localizado en la parte penúltima del libro. El principio es notable: “Una imagen / primero...”, sin especificar el tipo de imagen; debe uno barajar las posibilidades: imagen visual, imagen palabral o léxica, sintagma, tenue patrón rítmico.

He titulado estas módicas páginas “Apuntes de un forastero”; pero debo decir lo siguiente: ya no soy un forastero de ese país extraño y fascinante, la poesía de Jorge Ortega; sino uno de sus habitantes. Con toda naturalidad he ido adqui-

riendo carta de ciudadanía y permiso de residencia en esos territorios. El poeta me ha guiado pacientemente a lo largo de varias páginas por los rumbos inventados por él, de los cuales es cartógrafo y también habitante. Él ha inventado todo esto. Por esos caminos, ciudades, paisajes, yermos, edificios, desiertos, selvas, bibliotecas nos guía a nosotros, sus lectores.

Vuelvo a las ideas de Helen Vendler, para finalizar; en especial a su noción de *coming of age*, la mayoría de edad o madurez de un poeta. Desde hace algunos libros Jorge Ortega ha escrito poemas plenos, *sus poemas*, testimonios de su *coming of age*. No puedo sino pensar en ello como un motivo de inmensa alegría.

Veo a Jorge Ortega en la bulliciosa Tijuana, en Mexicali, en Aguascalientes, en el Museo Marítimo de Barcelona (y dentro del poema cuyo tema es ese museo). Lo veo frente a los desbarrancaderos de la Rumorosa y en restaurantes chinos de Baja California. Lo veo escuchar muy sonriente y quitado de la pena la acusación de ser “un cultito”, es decir, un desconfiado de la sensiblería, la improvisación y la chabacanería (esa acusación fue compartida por un camarada suyo menos estoico, mucho más impaciente). Lo veo leyendo con una atención reconcentrada un largo poema de Francisco de Aldana. Lo veo, sin haberlo visto nunca en la realidad real, en clases literarias de la Universidad Autónoma de Barcelona y con el manuscrito de *Estado del tiempo* en el momento de recibir la noticia de ser finalista en un concurso español en el cual una ley no escrita manda otorgarlo únicamente a peninsulares; con esa decisión del jurado, Ortega rompió ante los españoles una lanza por los poetas de América Latina y de México, (ay, tantos españoles a menudo provincianos y obtusos ante las antiguas colonias). Lo veo conversando con españoles del todo diferentes de esos: sabios, estudiosos, auténticos maestros, hombres consagrados al conocimiento y al amor informado de la literatura, de la poesía. Lo veo, en fin, como el poeta maduro y enérgico, sagaz e imaginativo, de *Guía de forasteros*. **U**

Zonas de alteridad

Gregorio Samsa cumple cien años

Mauricio Molina

Una mañana, después de un sueño intranquilo, me desperté convertido en un monstruoso insecto: mi primera lectura de *La metamorfosis* de Franz Kafka data de mi más temprana adolescencia. Debo de haber tenido trece o catorce años, en plena edad del pavo, cuando me aproximé a ese libro con los ojos del asombro. Era la época en que ya había leído por supuesto a E. A. Poe y andaba leyendo cosas como *Los mitos de Cthulhu* publicados en Alianza Editorial, y de esa misma casa era mi edición de *La metamorfosis*. Lo recuerdo bien: un ejemplar negro que llevaba, a modo de subtítulo, “Traducción de Jorge Luis Borges”. A diferencia de aquellas otras lecturas, plenas del placer morboso y sensual del horror, la lectura de Kafka produjo en mí sensaciones muy diferentes. En primer lugar, la prosa ceñida, poco adjetivada y una ambientación austera, parafraseando a Nietzsche, como de un “astro sin atmósfera”. El pequeño libro me inquietaba y me angustiaba de un modo diferente a los mundos de Poe y Lovecraft. En estos las mutaciones propias del paso de la pubertad adquirirían una naturaleza, si bien ominosa, plena de sentido: mi cuerpo estaba cambiando como los seres que se descomponían de la literatura de terror. En Kafka en cambio había una desazón un poco más profunda, ontológica, si se quiere. La angustiante transformación de Gregorio Samsa en insecto, con sus patitas innumerables, postrado boca arriba sobre su cama, me dejaba pasmado. Otra forma de leer estaba naciendo en mí y, con ella, otra manera de concebir la literatura, como poco después me sucedió con la frecuentación de Borges o Rimbaud. Mis ojos sorprendidos accedían a una comprensión cabal de lo moderno, al grado que no me fue difi-



Franz Kafka

cil asociar *La metamorfosis* con los libros de Dalí o Paul Klee que había en mi casa.

Algunos de los grandes lectores de Kafka, como Roberto Calasso y Harold Bloom, dan a *La metamorfosis* una importancia casi lateral. Evidentemente frente a catedrales como *El proceso* o *El castillo*, o frente a cuentos como “La condena”, “La construcción de la muralla china” o “La guarida”, “El cazador Gracchus”, sin mencionar los *Aforismos de Zürau* o los *Diarios*, la *Carta al padre* o las cartas a Milena —y toda su correspondencia—, hay en *La metamorfosis* la sensación de una obra embrionaria: en plena transformación. Sólo Vladimir Nabokov, en sus *Lecciones de literatura*, dio a *La metamorfosis* el estatuto de una obra maestra al lado de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust o el *Ulises*, de James Joyce.

Pero regresemos a *La metamorfosis*. Hoy se discute si no sería mejor titularla más llana y literalmente *La transformación* (*Die Verdbandlung*, en el original, en alemán). En todo caso podríamos emplear también la palabra “Transfiguración”. Sin embargo, el uso en nuestra lengua nos ha llevado a conocerla como *La metamorfosis*. A mí en lo personal me parece un título que

viene al caso gracias a aquella máxima de Borges acerca de que el título debe ser la metáfora esencial de un libro.

Volviendo a Harold Bloom, en su raro libro *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*, apunta que Kafka es una suerte de cabalista moderno, alguien que explora los significados ocultos, los mensajes cifrados, o que los crea y los produce. Más allá de esta concepción rabínica (al fin y al cabo los escritores producimos mensajes secretos y significados ocultos consciente o inconscientemente), podemos encontrar en *La metamorfosis* una rara cualidad numrológica. El número tres aparece por todas partes: tres puertas en la habitación de Gregorio, tres miembros de la familia, tres inquilinos; el relato, además se divide en tres partes. La cuestión familiar es interesante: están el padre, la madre y la hermana. Gregorio es un residuo, algo que rompe el orden tripartito, la tríada perfecta. Este carácter residual de Gregorio viene a cuento también si acudimos al hermoso libro *K*, de Roberto Calasso, uno de los grandes ensayos sobre el autor de *El castillo* que se han escrito hasta ahora. Ahí también Gregorio, como Josef K., de *El proceso*, K., de *El castillo*, Josefina la cantora, el mono de “Informe para una

Academia”, el cazador Gracchus, que está muerto pero vive al mismo tiempo, es visto como un ser alógeno, extraño al orden del mundo. Gregorio, pues, forma parte de toda una galería de personajes residuales que pueblan el corpus kafkiano.

Gregorio se ha transformado en algo que pertenece a este mundo y al mismo tiempo deja de ser parte de él. Esa es su condena y acaso también la revelación de su naturaleza híbrida. Exiliado en su propia habitación, extranjero para su propia familia, repudiado por su padre (quien lo hierde de muerte con una manzana en un costado), aferrado al retrato que ha recortado de una revista de una mujer que tiene colgado un armiño (la imagen de lo suave pegada a su exoesqueleto me intriga), Gregorio sobrevive unos cuantos días a su condición y sólo accede a momentos de placer al comer comida descompuesta o al escuchar a su hermana tocar el violín desde la oscuridad de su habitación mientras su familia disfruta

de la música y de una buena cena alrededor del fuego.

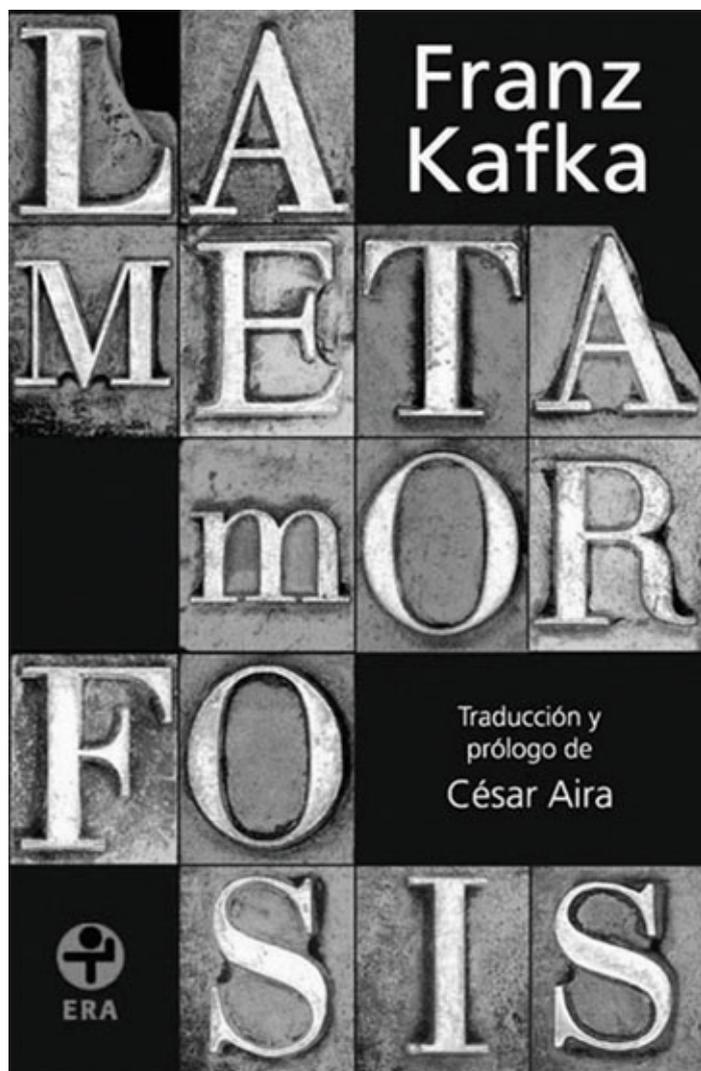
Nabokov apunta un dato importante en torno al extrañamiento en *La metamorfosis*: o todos han sufrido una transformación también o todos están locos. Cualquiera que viera convertido a su hermano o a su hijo en un insecto saldría corriendo a la calle gritando para pedir ayuda o consuelo. Sin embargo, eso no pasa: incluso el abominable jefe de la oficina donde trabaja Gregorio, al escucharlo emitir extraños sonidos al otro lado de la puerta, lo único que hace es despreciarlo. Yo añadiría que el genio de Kafka reside en hacernos ver que la realidad misma es la que se ha transfigurado, que Gregorio convertido en insecto, la familia a la larga impasible e indiferente, forman parte de un orden secreto, infernal, que prefigura la insondable naturaleza de la culpa en *El proceso*.

Una de las más recientes ediciones de *La metamorfosis* en lengua inglesa fue prologada por el director de cine David Cro-

nenberg, quien hace una comparación entre la obra de Kafka y su película *La mosca*, estableciendo una influencia fundacional de todo un tema literario contemporáneo: la conversión del ser humano en insecto. En su libro *Kafka: por una literatura menor*, Deleuze y Guattari nos hablan de la obsesión kafkiana por el devenir animal. Ya sea Josefina en el pueblo de los cantores, el animal de “La guarida”, el topo, el mono o el perro, lo mismo que el escarabajo, hay una obsesión del autor de *El proceso* por lo animal y se podría hacer todo un bestiario que incluiría al misterioso Odradek, un ser hecho de un carrete de hilo sostenido por un par de palitos.

La reciente versión de César Aira, publicada por la editorial Era, es un excelente recordatorio de la vigencia de Kafka y de *La metamorfosis* a cien años de su publicación. **U**

Franz Kafka, *La metamorfosis*, traducción y prólogo de César Aira, Era, México, 2013, 99 pp.



Billie Holiday, ese misterio

Pablo Espinosa

Billie Holiday es un misterio.

Está a la vista, el misterio, en su mirada, en la primera de miles de fotografías que le tomaron en su vida: sus ojos desorbitados de niña, dos años de edad apenas.

Ella mira hacia algún punto indeterminado, algo invisible que sólo ella conoce y la llena de espanto: el dolor del mundo.

Está ataviada toda de blanco y hace resaltar más el blanco de sus ojos de pupilas oscurísimas. Su codo derecho está recargado en un taburete de madera de piano, mientras su manita izquierda rasca el anverso de su derecha.

Sus labios son lo más parecido a una sonrisa y entonces, desde esa perspectiva, su mirada se ilumina, tiene el mismo tamaño del asombro pero ya no tiene miedo sino avidez. Ya empezó a comerse el mundo a puños.

Su cabellera rizada con caireles está coronada con un tocado exquisito de gardenias.

Será su amuleto hasta la muerte: en la última de entre las miles de fotografías que le tomaron en su vida, aunque yacía ya muerta, tiene una expresión de profunda tristeza, coronada con gardenias dentro del féretro, ataviada toda de blanco y hace resaltar más el negro oscurísimo de su tristeza.

Buenos días, tristeza, *good morning heartache*, creí que nos habíamos dicho adiós anoche. Pero hete aquí de nuevo con el alba. Ya déjame en paz, tengo suficiente con mi blues de lunes que se alimenta de mi blues de domingo por la tarde. Buenos días dolor del alma, toma asiento.

Así canta Lady Day.

Hay quienes dicen que murió. Ella, en su misterio, los desmiente. Canta a diario, sentada en el borde de su cama, mientras



Billie Holiday

acaricia a su perro Míster, “el único ser en quien puedo confiar”, repite a diario.

La bebé de dos años que vemos en la fotografía cumplirá once y será violada por un vecino; a los catorce, para pagar la renta, trabajará como prostituta en casa de una *madame* y por eso sufrirá el primero de los muchos arrestos y encarcelamientos de los que será objeto en su vida. Cárcel sin barrotes su destino trágico.

Nadie, absolutamente nadie en la historia canta como Lady Day.

Los hombres la perciben en el lóbulos de la oreja izquierda, donde ella aproxima sus labios para cantar quedito, quedito, para que la piel de quien escucha se erice toda. Las mujeres también le rinden pleitesía.

Canta Lady Day: me costó, pero tengo una sola cosa en el mundo: mi hombre. Tiene otras dos o tres chicas, que le gustan tanto como le gusto yo. Pero lo amo, no sé por qué. No debería, porque no es buen hombre. Miente. Me pega. ¿Qué le voy a hacer? Lo amo.

El único hombre que amó realmente a Billie Holiday de entre las innumerables relaciones que tuvo en su vida, fue el saxofonista Lester Young. Un romance de pe-

lícula: felices en el lecho, felices en la calle, felices en el escenario, donde él toca el sax mientras ella mueve el mundo con su voz tan poderosa. La pareja perfecta. Felices de noche. Felices de día. Es más, él la bautizó para la eternidad: Lady Day. Bella de día. Fue el único hombre que la trató como una dama.

En otro momento, necesitada de dinero, de recuperar su licencia para cantar en antros, cancelada por enésimos arrestos por posesión de drogas, urgida de rescatar su buena fama, hizo caso de su mánager y le dictó a un periodista unas memorias inventadas. El libro de marras, titulado diestramente *Lady sings the blues*, fue más adelante desmentido palmo a palmo por otra periodista, quien curiosamente se suicidó días después de recibir la enésima negativa de publicación, tan cruda su historia, tan veraz su relato, tan verdadero.

En su libro de “memorias”, Billie Holiday contribuye a la montaña de verdades a medias, lugares comunes, leyendas urbanas, su monumental mitología. Su misterio.

Lo primero que modifica es la edad de sus padres cuando ella nació. Mozalbetes. Dos niños: ella de 13, él de 15 años. Ella, la mamá de Eleanora Fagan, su nombre real, era una linda regordetita pizpireta; él, el padre, un cabrón de marras: mujeriego, golpeador de mujeres, desobligado, irresponsable, modelo cuya fotostática buscó toda su vida Billie Holiday en todas las relaciones que tuvo en la vida. Buscó al padre, el modelo del padre, en cada hombre que ella quiso amar y él la maltrató.

Hombres malos. Si en una habitación hubiera 99 hombres buenos y uno malo, Billie correría hacia el malo, decían que jumbrosos sus amigos.

De su bisexualidad, con quienes mejor se llevó fue con mujeres, de manera semejante como sucedería con Janis Joplin.

Por cierto, estudios recientes demuestran que la muerte de la Bruja Cósmica se hubiese podido evitar con un vulgar Valium o un Tafil, en dosis bien prescritas y si la ciencia médica hubiese avanzado lo suficiente como para diagnosticarla: Síndrome de Dead Zone. Una limítrofe. Eso fue también, en medio de su misterio, Billie Holiday.

Dicen que su adicción a la heroína la mató. Falso. Ella murió de amor, como veremos más adelante.

Por lo pronto, la vemos abrir su corazón a hombres ruines, cada uno de ellos con una nueva adicción para ella, tan adicta a hombres malos: uno le trajo marihuana, otro el opio, uno más el alcohol; los 51 cigarrillos diarios iban por cuenta de ella.

En cuartos de hotel, en *toilets* asquerosos de antros de mala muerte, en el lecho íntimo, ella se drogaba, huía. De sí misma y del granuja en turno.

De su adicción a los hombres ruines.

Voz de volutas de humo azul y sabor a bourbon.

Canta Lady Day: Acudes a mi mente / ahí te quedas, como una melodía encantada / y así te encuentro dando vueltas en mi mente / como las burbujas en una copa de champán.

Orson Welles, su ídolo Louis Armstrong, célebres por igual que anónimos, sus amantes desfilaban como una música ominosa frente al arsenal de mohínes acústicos, gestos sonoros, variantes, sorpresas, dramaturgia canora coronada, orquídeas blancas, gardenias límpidas, por un cúmulo fantástico de manierismos en su manera de cantar.

Voz rasposa, última etapa. Agudos inocentes, etapa inicial. Suspiros entrecortados, siempre. Nariz respingada (así sueña) en el momento de una frase coqueta. Ceño fruncido (así resulta el sonido) cuando canta un: me golpea, pero lo amo. Cejas levantadas suavemente (así ascienden las notas) cuando enuncia las frases más tiernas de amor. La manera de cantar de Billie Holiday es inigualable, inimitable, irrepetible. Porque es un misterio.

Cuando canta Billie Holiday canta un ángel. Todo enfundado en blanco, con sus gardenias en el pelo, zapatillas blancas, vestido níveo, sonrisa blanca. Para huir enseguida en su Cadillac blanco.

Billie Holiday no es las tragedias todas de Shakespeare reunidas en una sola persona. También fue muy feliz, tuvo su lado luminoso. Basta ya de pintarla como una Magdalena (ya ni Marcel Proust, jeje). Eleanor Fagan, su verdadero nombre, fue eso: una persona como cualquiera, con sentimientos, gozos, anhelos, traumas, tristezas y alegrías. Lo demás es un misterio.

Un ser humano que vivió la vida con una intensidad que pocos se han atrevido a enarbolar y esa llama ardiente y ardorosa la transformó en música, en una de las formas musicales más conmovedoras todavía que los ciclos *Sturm und Drang* de Peter Schubert, la poesía más oscura de Georg Trakl, los más sórdidos cuadros de los maestros tenebristas.

La música que hace a diario Lady Day no la puede hacer si no es un ángel. Oscuro, caído. Misterioso.

Ángel ebrio y reduce a Rimbaud a niño de kermesse, ángel terrible y reduce a los más agitados, hirvientes, vociferantes, hechos pedazos en el instante, a la condición de aspirantes. Ángel de toda bondad, Billie Holiday canta todos los días para que los desesperados encuentren paz, los desesperanzados hallen confort, los no queridos, amor, los desarraigados patria interior, los despojados riqueza de alma, los desposeídos posean paz.

Y todo eso, analfabeta musical, lo hace mediante un procedimiento simple y complicado a la vez: el fraseo. El fraseo, ese elemento *sine qua non* al que aspira todo músico. Esa cima de la técnica musical, ya en un director de orquesta, en un pianista, una cantante. Billie Holiday es la maestra del fraseo musical.

El fraseo de Billie cuando canta es un misterio. Por la manera como agrupa las vocales, cantilar consonantes, forma un río de lágrimas candentes con el conjunto de frases musicales y luego las vuelve volcán de gozo.

La organización expresiva de sus frases implica una manera de respirar muy peculiar, una caja torácica poderosísima,

una serie infinita de manierismos que dibujan muecas, gestos, mohínes, guturaciones.

Su manera de poner acentos, de atildar las tildes, de dirigir los signos semafóricos, las volutas sinópticas, las frases tan candentes, constituyen un misterio.

Nadie nunca había fraseado como Lady Day lo hace ni nadie nunca lo hará. El fraseo de Billie Holiday es propio de los ángeles, aquellos caídos en batalla, los que de buenas a primeras se vieron tirados en medio de una calle polvorienta de Filadelfia, donde nació y luego revolcada en Harlem, violada, prostituida, violentada. Ángel de arrabal tan bien amada por los hombres y mujeres puros de corazón, plenos de riqueza en el alma y por eso saben escuchar: Lady Day canta como los mismísimos ángeles. Y eso no es fácil de escuchar. Quien bien escucha a Billie Holiday también sabe del dolor del mundo. Del misterio.

Sus formas de combatir, desnudo íntimo: “los drogadictos somos enfermos, necesitamos atención” fue su argumento esgrimido frente al acoso policiaco, frente al asedio de la prensa amarillista, frente al rechazo, la satanización del ángel. Por eso escribió *Lady sings the blues* como una historia inventada, como la que se inventa cada uno de los seres humanos día con día, para sobrevivir.

Ah, dijimos que murió de amor. Eso fue lo único que no inventó.

Ya dijimos que el amor de su vida fue Lester Young. Las grabaciones discográficas que hicieron juntos son la herencia de amor por excelencia.

Cuando Lady Day, como Lester la había bautizado, se hallaba en una crisis y se presentó a cantar, 44 años de edad que parecían 66, con una serie de transformaciones en su fisonomía, rostro, belleza a lo largo de su vida y ahora con whisky en mano y no recordó la letra de ninguna pieza, su rostro derrotado, cabizbajo, el vaso de whisky relumbrante, tintineante gelidez, no sabía aún que el amor de su vida, Lester Young, agonizaba.

La noticia del deceso la mató. Murió apenas semanas adelante. Su rostro triste, cabizbajo dentro del féretro, toda ella ataviada en blanco. Como una novia.

Como un ángel de regreso a casa.

Lo demás es un misterio. **U**

La espuma de los días

Gerardo Deniz ¿antipoeta?

José de la Colina

Cuando en un caluroso anochecer veraniego de 1987 sorbíamos helados en Chiandone (establecimiento del artista *nevero* don Pietro Chiandone), se me ocurrió exclamar en homenaje a una blanquísima, deliciosa nieve de limón: “¡Ah, los placeres de este mundo!”, Gerardo Deniz, tras un trago de malteada de *pistaccio*, sentenció con voz correctora: “No hay otro”.

Era como un eco del prólogo de su *Mansalva* en que a los lectores desconcertados por su “difícil” poética les recordaba la coherencia de “este mundo donde por lo general el humo sube y las piedras caen, al igual que lo hacen hasta en mis poemas más problemáticos”.

El hecho es que a Octavio Paz el primer libro de Deniz, *Adrede*, le pareció una “tierra desconocida y en la que se habla un lenguaje distinto”, que Eduardo Milán certificó esa obra como un “cuerpo extraño” en el corpus poético hispanoamericano, y *last but not least*, Fernando García Ramírez veía en el autor de *Gatuperio* y *Enroque* un “hombre del túnel”, cavador del habitual terreno de la República de los Poetas.

La obra de Deniz, más que una extrañeza, es una *extrañía*, y elevada al cubo: de tanto hacerse extraño, le ha dado la vuelta a su situación, colocándose fuera, no sólo de la realidad “común y corriente”, sino además de esa *Cualquier Parte Fuera de Este Mundo* en la cual hay poetas que creen vivir en modo sublime desde que Platón los desterró de su República. “Mi poesía es racional”, decía Deniz, “como, mal que bien, todas”. Se comprendería el escándalo por esta impúdica declaración: ¡Grrr!, qué clase de poeta es este que se resiste a los mágicos poderes de lo irracio-



Gerardo Deniz

nal, que pretende sólo tratar de “este” mundo, que confiesa su “cacareado apego a la materia” y se asombra de que a los otros poetas les ocurran cosas siempre sublimes y sobrevivan para contarlos. ¿Cómo puede un poeta renunciar a los privilegios de su condición: la de ser visionario, vidente, iluminado, profeta, demiurgo y hasta glorioso testigo de Dios o de Satán?

Deniz se reía de las imposturas de los “liróforos celestes”. La poesía, según él, no salva ni cambia al mundo ni es una antorcha en las noches de la historia, ni un método supremo y alucinado de conocimiento. Y el “antipoeta” (según algunos) desinflaba la plusvalía espiritual de la poesía en un raramente versificado poema en que las palabras se desintegraban en sílabas y letras locamente reagrupadas, como dichas desde un disco rayado.

Pero a la vez Deniz declaraba su derecho a la imaginación, a la música verbal, a la analogía (“Creo que todo se comunica más o menos con todo, con cuanto en realidad existe”). Practicaba un *hacer* poético no negado ni por la razón ni por un realismo que admitía el juego gozoso de los sentidos. Ejercía el poema como un acto sobre todo mental, una respuesta orgullosa y hasta desdeñosamente humana al reino de la necesidad, y no trabajaba con elementos *poéticos* garantizados. Su material venía, según dijo Milán, de “afuera de

la poesía”: venía de la terminología científica, de tratados de química/física, de idiomas poco frecuentes, de lenguas muertas, de traducciones erradas, del lenguaje charrarra, de restos de naufragios culturales, pero además de una gran cultura musical, y todo era alumbrado por una fría luz de alba. Hay en su poesía —para algunos su “contrapoesía”— una vena inevitable a veces sigilosamente escondida: la de un canto celebratorio de la sensorialidad del mundo a propósito de cualquier asunto, aun los de la cultura plebeya. Son paladeables sus versos acerca del mambo: Pérez Prado “hacía girar, en el pivote de la noche grande / (la que abarca del viernes al domingo) / una mandarina con nalgas por gajos, / muestrario revólver de yolandas y patis / cuya rotación nos embelesó”.

Era Deniz un lector irónico que convertía “cualquier cosa” en poema. Así, a la muchacha vista en un cartel anunciador de tobilleras (muy repetido en una larga temporada de las estaciones del metro) la convirtió en la obsesionante Rúnika de una serie de poemas; así, de un artículo mío que trataba de la mala traducción de un diccionario del cine tomó el título *Veinte mil lugares bajo las madres* (traducción “mocosuena” de *Vingt mille lieues sous les mers*, filme sobre la novela de Verne) para titular en su sorprendente *Gatuperio* una serie de poemas que me dedicó en agradecimiento del “hallazgo”. **U**

Cormac McCarthy

Escoger el mal

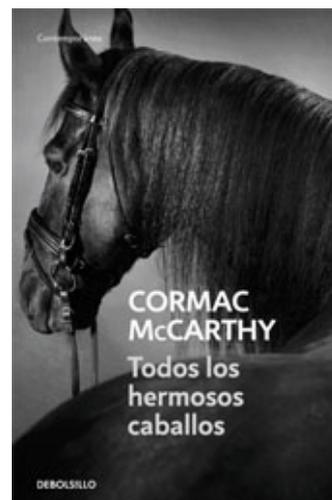
Edgar Esquivel

Te hablaré de México. Te diré qué ocurrió con estos hombres buenos, valientes y honorables. Todo indica que el aburrimiento no está diseñado para personajes como el escritor americano Cormac McCarthy (Rhode Island, 1933), cuya afable curiosidad por los contrastes del mundo natural, en el que los hombres cumplen a cabalidad ser inoculadores de tempestades, acrecienta el deleite por el misterio que adjudicamos al alma humana. Sucede con el autor de *Meridiano de sangre* que las apreciaciones sobre él y su obra recurrentemente señalan que es un binomio que camina a contracorriente de la época, pero el sesgo de sus libros incita a pensar que bien puede ser lo contrario, que en realidad él siguió apegado a una concepción de la ficción que crea, a decir de Faulkner, “algo a partir de los materiales del espíritu humano que no existía antes”, mientras que poco a poco buena parte del resto de quienes construyen la literatura parece haber abandonado esa senda de vida y muerte cuyos límites se desvanecen. La terquedad de relegar las exigencias literarias e intelectuales de la época no ha sido suya: la existencia es una oportunidad y el horror es la cumbre del honor.

Pero así es, entiendo, la historia que compete a las letras y el pensamiento mismo, hay etapas donde la aquiescencia enfatiza más la estrecha mirada al entorno, lo que produce un estío indescifrable. En pocas palabras: producción artística mediocre. Considérese además que la academia no puede sustituir el talento (aduce McCarthy con sobrada seguridad de que la enseñanza de la escritura es una estafa) ni la herencia de los grandes creadores es suficiente para asegurar el porvenir de la imaginación con protagonistas serios y de

valía. ¿Cuál es el trayecto de la literatura de un país como México? *No hay mayor monstruo que la razón. Idea del Quijote. Pero ni siquiera Cervantes podía imaginar un país como México.*

La evasión de los dilemas esenciales reduce el potencial de una obra y el autor mismo, lo cual redundará en triple pérdida si se considera al lector. De nuevo Faulkner: si no se presta atención a los “problemas del corazón humano en conflicto consigo mismo” —se escriba o se lea—, no se advierten las emociones respecto al amor, piedad, orgullo, compasión, sacrificio, coraje o camaradería, y entonces cualquier resultado es estéril. No es una cerrazón, tampoco la apología inútil de la vileza o la derrota irrevocable, esa donde se pierde algo valioso, sino el reconocimiento abierto de la brutalidad, la ira, pues solamente así ocurre una percepción de la existencia. Se trata de no traicionar las viejas certezas más que adivinar o intuir las motivaciones o el final de una trama. La revelación tardía para el gran público que fue McCarthy, quizás a partir de la mítica entrevista que le hizo *The New York Times* en abril de 1992 (“Cormac McCarthy’s venomous fiction”) y posteriormente el cine, no incluyó ni anestesia ni consuelo para la dureza de los hechos: sus relatos son cicatrices. En *The Sunset Limited*, libro compuesto de un único y largo diálogo entre dos hombres, uno blanco y otro negro, se razona y concluye sobre el hecho de que los cimientos de la civilización dejaron de tener valor. Lo que hacía del mundo algo personal —la educación, la cultura— es sumamente frágil y menospreciado. La fe no admite composturas, suele decirse, y nuestros actos han sido y serán una recreación barata de la in-



quietud. Tal vez no es que sea ya demasiado tarde para habilitar nuevas salidas y caminos, sino que ese instante podría no llegar ni ser nuestro. Contrario a la invención de naciones o la pertenencia, la última frontera —la deshumanización— ha sido una sola y única parcela. Aunque sucede que conocer la historia, igual que ignorarla, no remedia nada. La esperanza está, tal vez, donde no se ha buscado jamás y caminamos hacia ninguna parte.

En su libro *Todos los hermosos caballos*, inicio de su Trilogía de la frontera, dos jóvenes texanos —John Grady Cole y Lacey Rawlins— se deciden por la aventura y un comienzo distinto a la espesura de lo previsible: hacia 1949 realizan una incursión a caballo a Coahuila, el norte de México. Pero es el mismo territorio de donde provienen, sólo separado por el río Grande, ese espejismo de otredad y ambición donde pese a los matices ambos lados comparten la raíz de la hostilidad: la noción del origen, aspiraciones, la condición de extranjero e igualmente el paisaje seco y vacío: desierto, bestias, clima, el silencio o la inocencia aferrada a la valentía, también soledad, cobardía, traición y el vínculo que se genera a partir de la desgracia. *Los sueños tienen larga vida pese a no ser del todo reales pero la comprensión entre los hombres sólo es ilusión.* El mensaje de McCarthy no está cifrado: en campo abierto o ciudad su obra recrea, como otros personajes, la creencia de que “si el hombre no fuera capaz de escoger el mal, no sería verdaderamente libre”: *aquellos a quienes no cura la vida, les curará la muerte.* **U**

Jesús Vicente García

Nuevas historias del animal urbano

Guillermo Vega Zaragoza

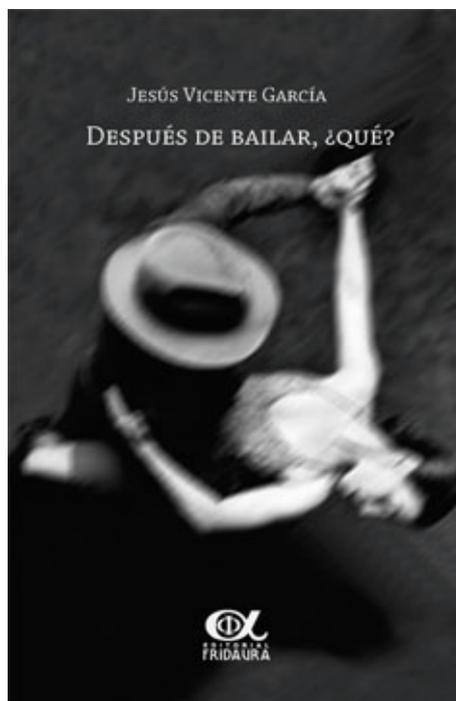
Autor de dos novelas (*El Gran Vals*, 2002, y *¡Muere, gusano, muere!*, 2006) y dos libros de cuentos (*Transbordo*, 2001, y *La ciudad de los deseos cumplidos*, 2010), Jesús Vicente García (Ciudad de México, 1969) es un escritor singular en el panorama de la literatura mexicana. Es lo que podríamos decir un *animal urbano*: el espacio en el que se desenvuelven sus historias y personajes es la ciudad, la urbe donde nació y que ha recorrido palmo a palmo a lo largo de los años, sumergiéndose en sus barrios, calles, cantinas y recovecos más íntimos. Así escribió *El Gran Vals*, que es el nombre de un antro de mala muerte del centro de la capital, y ahora nos presenta su tercer libro de relatos, de nuevo con un motivo dancístico: *Después de bailar, ¿qué?*

Uno de los aspectos que llama la atención de esta nueva obra de Jesús Vicente García es que no es un libro para leer sino también para escuchar. Es raro el relato en el que no incluye una referencia musical. En este caso, casi podría armarse un disfrutable y ecléctico *soundtrack* que durara la lectura del libro. Sin embargo, la música no desempeña un papel simplemente accesorio sino que por sí misma aporta atmósferas y contrapuntos a la historia y, en ocasiones, se convierte en clave fundamental del relato. Así sucede en el cuento epónimo del libro, una historia cadenciosa, que va y viene, no sólo del presente al pasado y de regreso, sino de una voz a otra, de un recurso narrativo a otro. A pesar de que el tema del baile se desarrolla en la narración a ritmo de salsa, bien podría decirse que el cuento tiene una cadencia de vals, melancólica y romántica.

Estos elementos representan una primicia en la narrativa de Jesús Vicente García, quien despliega ya los recursos de un

escritor maduro, en pleno control de sus facultades, lo que queda patente en esta nueva oncena de relatos, en los que es posible también detectar constantes estilísticas y temáticas de lo que ya podríamos llamar “el Universo Pameló” (aquí cabe aclarar que Pameló, además de ser el sobrenombre con el que gusta identificarse el autor, es un personaje, áter ego de Jesús Vicente, a veces gato y a veces humano. Pameló es habitante y fundador de Pamelalpan, que se parece mucho a la Ciudad de México, pero más bien es su versión desmecatada donde acontecen las historias que se le ocurren a todos los Pamelos que es Pameló).

Otros aspectos novedosos a destacar en este libro es la exploración del universo infantil, con tierna nostalgia, como en “Soñar” y “La madrina Agustina”, así como la crítica social y, podría decirse, abiertamente política, con desiguales resultados.



Mientras que la brevedad y contundencia contribuyen a la denuncia social de “Los caminos de la urna”, en “Mentira por mentira” el autor desperdicia personajes entrañables que ya habían aparecido en otros libros suyos —como el pacheco detective Paul Ámsterdam, protagonista de *¡Muere, gusano, muere!*— para hacer una diatriba perfectamente identificable en la realidad. No es un asunto de simpatías políticas o de capricho ideológico: es sumamente difícil integrar lo político en la literatura y hacer que funcione con eficacia sin caer en el panfleto ingenuo y ordinario.

Como buen animal urbano, Jesús Vicente es un metronauta irredento, navega por las profundidades de la metrópoli en las entrañas del gigante gusano anaranjado y nos cuenta lo que allí acontece, lo mismo lo cotidiano que lo extraordinario, como ya lo hizo en los relatos de *Transbordo*. Al mismo tiempo que Jesús Vicente practica una arriesgada disolución de géneros, pasando de la crónica al cuento y a la viñeta, sus atmósferas transitan del realismo-costumbrismo a lo fárisco-fantástico, como en “El eclipse que se llevó a Pameló” —sin duda, uno de los relatos memorables del libro—, donde los gatos deciden abandonar este planeta para irse a vivir, literalmente, a la Luna. Así, como lo destaca, en la cuarta de forros Alejandro Puga, investigador de la DePauw University de Indiana, en esta colección de cuentos “el lector ciudadano se medirá, más bien se reconocerá, entre las calles y pasajes urbanos, y entre sus alucinaciones más atrevidas”. **U**

Jesús Vicente García, *Después de bailar, ¿qué?*, Fridaura, México, 108 pp.

¿De *homo sapiens* a *homo deus*?

José Gordon

Yuval Harari es autor de una breve historia de la historia del ser humano que recoge en el libro *De animales a dioses* (Debate, 2014). Harari da cuenta de dos de las más grandes transformaciones que se han generado en el periplo humano. Una ocurrió hace 70 mil años, en lo que se define como una gran revolución cognitiva: una especie de monos era capaz de crear relatos, inventar ficciones y futuros. Estamos hablando del *homo sapiens*, el mono imaginante. Octavio Paz le llamaría el mono gramático. De acuerdo con Harari, la otra gran revolución inició hace unos 500 años con el desarrollo del relato científico y los escenarios que nos abrió.

Harari —doctor en historia por la Universidad de Oxford— piensa que estamos en el umbral de otro gran cambio relacionado con la posibilidad de diseñar la vida misma, intervenir en ella de maneras consideradas impensables hace tan sólo unos años. Este es un fragmento de la conversación que sostuvimos ante las cámaras de Canal 22, en el programa *La Oveja Eléctrica*. Harari me dice:

—Estamos adquiriendo habilidades que tradicionalmente se creían divinas.

—Cuéntenos sobre algunas de ellas.

—Un ejemplo obvio está en el *Génesis*, en la *Biblia*: Dios crea animales y plantas según sus deseos. Es la principal característica de Dios en la *Biblia*. Hoy los humanos están adquiriendo esta habilidad para crear y diseñar plantas, animales, microorganismos e incluso humanos según sus deseos.

—*Cyborgs* [criaturas compuestas de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos].

—Sí, con *cyborgs* e ingeniería genética estamos empezando a diseñar vida. Lo real-

mente revolucionario sobre el futuro no serán las armas ni los vehículos sino nosotros mismos. Las transformaciones que pueden ocurrir son tan radicales que ni siquiera las imaginamos.

—¿Tiene un nombre para esa especie? ¿Ha fantaseado con algún nombre para esa especie?

—Puede llamarla *homo deus*. El humano divino. Ni siquiera es seguro que se parecerá a un humano. Es uno de los varios caminos que llevan del presente al futuro. Otros caminos van mucho más allá de la comprensión más básica de lo que son los humanos. Hoy se habla cada vez más acerca de fusionar humanos y computadoras para formar un solo ente. Por ejemplo, hay proyectos reales que intentan crear un vínculo directo entre el cerebro y una computadora. Hace apenas dos años la Unión Europea decidió darle mil millones de euros al proyecto El Cerebro Humano cuyo objetivo es mapear todo el cerebro humano y duplicarlo dentro de una computadora, con chips de computadora que emulen lo que las redes neuronales hacen en el cerebro. Si lo logran (nadie sabe si lo harán), si lo hacen y logran crear vínculos directos entre el cerebro y las computadoras, podrán conectar varios cerebros a la misma computadora. A través de esta máquina se podrían conectar entre sí los cerebros de varias personas. No habrá Internet, habrá *intercerebronet*. ¿Cuáles serían las consecuencias de eso? Nadie lo sabe. Si se puede conectar directamente el cerebro a una computadora estaremos ante el fin de la historia y la biología que hoy conocemos. Tendrás acceso directo a los recuerdos de otros. No habrá que leer su autobiografía. Tendrás acceso a la memoria de otros. ¿Qué significa en términos de identidad

que yo pueda tener sus recuerdos o que un hombre sienta lo que siente una mujer? Echará abajo todo lo que creemos saber sobre la identidad. Lo que pase después ni siquiera lo imaginamos.

—Los capítulos finales de su libro son quizá los primeros capítulos de un nuevo libro sobre una agenda de conocimiento y acción para el siglo XXI.

—Sí.

—Eso significa que está hablando de la creación de otro tipo de relatos; el problema entonces es qué es lo que queremos llegar a ser.

—Sí. Voy a estudiar la agenda que podríamos generar en el siglo XXI. Creo que deberíamos considerarlo muy seriamente porque es la cuestión más importante que la humanidad ha enfrentado no sólo en esta generación sino en toda la historia. Todos los demás problemas (políticos, económicos y sociales) son relevantes, no es que no lo sean, pero los superan las decisiones que deberemos tomar dentro de una o dos generaciones sobre nuestro futuro como especie y de la vida en general. La pregunta más importante que enfrentamos es qué queremos llegar a ser. Seguramente nos transformaremos. ¿En qué queremos convertirnos? Es la pregunta clave que enfrenta la humanidad. Por desgracia los gobiernos y la mayoría de la gente no se dan cuenta. No les interesa. Les interesan los viejos problemas. Pocos toman seriamente este nuevo reto que me parece esencial. Cualquiera que esté realmente interesado en qué le pasará a la humanidad en el siglo XXI debe tomarlo con mucha seriedad y considerar las opciones que tenemos.

—El problema es saber qué deseas y qué puedes imaginar.

Harari asiente con una leve sonrisa. **U**