

NÚM. 161

REVISTA DE LA Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 161 | JULIO 2017 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Eduardo Berti
El gran juego

Jacques Jouet
Del juego y la
distancia adecuada

Màrius Serra
El pornogramático Brambila

Óscar de la Borbolla
El juego literario y mi juego

Santiago Roncagliolo
Creando un monstruo

Johan Huizinga
Homo ludens

Luis Ignacio Helguera
Breve anecdotario del ajedrez

Rosa Lyster
El juego de Žižek

Philippe Ollé-Laprune
Michel Leiris
o las reglas del juego

Reportaje gráfico
Warhol, esa gran máquina

JULIO 2017


culturaUNAM



UNAM
La Universidad
de México



Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Jorge Volpi
Coordinador de Difusión Cultural

Dra. Guadalupe Nettel
Directora

Mtro. Ignacio Solares
Director emérito

Consejo editorial

Roger Bartra
Rosa Beltrán
Juan Ramón de la Fuente
Hernán Lara Zavala
Álvaro Matute
Vicente Quirarte

Consejo editorial internacional

Andrea Bajani
Martín Caparrós
Alejandra Costamagna
Philippe Descola
David Dumoulin
Santiago Gamboa
Jorge Herralde
Fernando Iwasaki
Edmundo Paz Soldán
Juliette Ponce
Philippe Roger
Iván Thays
Enrique Vila-Matas

Javier Ledesma Grañén
Coordinador editorial

Yael Weiss
Coordinadora de revista digital y medios

Silvia Mora
Coordinadora de administración y relaciones públicas

Sandra Heiras Garibay
Jefa de redacción y cuidado editorial

Jorge Comensal
Editor adjunto

Papús von Saenger
Director de arte

Carmen Uriarte Acebal
Investigación iconográfica

Rafael Olvera Albavera
Diseño gráfico y composición tipográfica

Guillermo Vega Zaragoza
Promoción y vinculación

Verónica González Laporte
Investigación y archivos

Elizabeth Zúñiga Sandoval
Asistencia editorial y distribución

Javier Narváez
Fotografía

Impresión: Impresos Vacha, S.A. de C.V.

Portada y contraportada: Andy Warhol, *Elvis I and II* [Elvis I y II], 1963-1964, tinta de serigrafía y pintura en aerosol (tela plateada); tinta de serigrafía y acrílico (tela azul) sobre lino. En total (cada panel) 208.3 x 208.3 cm (82 x 82 in). Art Gallery of Ontario. Donación de Women's Committee Fund, 1966. © 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 161 | JULIO 2017

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
	<i>HOMO LUDENS</i> (FRAGMENTOS) Johan Huizinga	5
	EL GRAN JUEGO Eduardo Berti	12
	CREANDO UN MONSTRUO Santiago Roncagliolo	22
	DEL JUEGO Y LA DISTANCIA ADECUADA Jacques Jouet	27
	BREVE ANECDOTARIO DEL AJEDREZ Luis Ignacio Helguera	31
	EL JUEGO DE ŽIŽEK Rosa Lyster	37
	EL PORNOGRAMÁTICO BRAMBILA Màrius Serra	40
	EL JUEGO LITERARIO Y MI JUEGO Óscar de la Borbolla	44
	MICHEL LEIRIS O LAS REGLAS DEL JUEGO Philippe Ollé-Laprune	48
	GAMIFICATION Christoph Deeg	53
	WARHOL, ESA GRAN MÁQUINA Papús von Saenger	56
	REPORTAJE GRÁFICO Andy Warhol	57
	MISCELÁNEA	67
	"VIVÍ COMO ILUMINADO MIENTRAS ESCRIBÍA": MEDIO SIGLO DE <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> Elena Poniatowska	67
	CINCUENTA AÑOS EN COMPAÑÍA DE <i>CIEN AÑOS DE SOLEDAD</i> Gonzalo Celorio	74
	ACUÉRDATE DE ACAPULCO Rosa Beltrán	79
	POEMA DONDE TODO SE NIEGA Jaime Labastida	82
	POR QUÉ LEO FICCIÓN Gerardo Laveaga	83
	ADAMANTIO / BATALLA DE TU CUERPO. COLOQUIO DE ESTUDIANTES DE LETRAS CLÁSICAS Aimée Mendoza Sánchez José Roberto López Martínez	87
	RESEÑAS Y NOTAS	89
	LA SUPERFICIE MÁS HONDA, DE EMILIANO MONGE Elvira Liceaga	90
	LOS PELIGROS DE FUMAR EN LA CAMA Javier Moro Hernández	92
	DE LA CEBOLLA Adolfo Castañón	94
	BUÑUEL Y NUEVE GRANDES DE HOLLYWOOD José de la Colina	96
	INVENTARIO DE LECTURAS Alejandro Robles	97
	KERET Y LA PESADILLA DE LA ELECCIÓN DE TRUMP José Gordon	101
	PIONERA DEL EXILIO ESPAÑOL Álvaro Matute	102
	EL PALACIO DE AGUAS CORRIENTES David Huerta	103
	CINE: DE TODO COMO EN BOTICA José Woldenberg	105
	LOS MISTERIOS DE LA NEUROCIENCIA DE LA MÚSICA Pablo Espinosa	107
	AZUELA Y RULFO VISTOS DESDE 1985 Christopher Domínguez Michael	109
	TRUMP EN LA DEFORMACIÓN DE SUS ESPEJOS José Ramón Enríquez	111



Editorial

Para escribir, decía Julio Cortázar, es necesario quitarse la corbata. Con esta frase sencilla pero contundente, asumía toda una postura literaria y artística, aquella que ve a la literatura, y al arte en general, como una actividad lúdica y no como un trabajo o una profesión.

El juego es un asunto serio, los ludópatas y los niños lo saben mejor que nadie. Hay juegos que exigen arriesgarlo todo, que requieren una concentración y una entrega absolutas, juegos en los que invertimos todo nuestro capital emocional y toda nuestra inteligencia. El arte es uno de ellos.

Además de un método y una actitud, el juego ha sido uno de los grandes temas de la literatura. Desde Fiodor Dostoievski hasta Jorge Luis Borges, pasando por Lewis Carroll, Vladimir Nabokov, Stefan Zweig, los surrealistas y los oulipianos, escritores de todos los tiempos han insistido en su importancia. Siguiendo esa tradición, invitamos a autores de distintas latitudes y generaciones a escribir al respecto.

Los juegos literarios en general, y la literatura potencial en particular, son los grandes protagonistas de este número, en el que colaboran dos miembros del Oulipo, Eduardo Berti y Jacques Jouet. El primero establece desde las páginas iniciales un fascinante inventario de la presencia del juego en la literatura universal, mientras que el segundo construye una pequeña biblioteca de veintinueve libros juguetones, que incluye a *Rayuela* y *Si una noche de invierno un viajero*, entre otros clásicos. Màrius Serra y Óscar de la Borbolla han jugado compulsivamente con las palabras en toda su obra y no podían faltar al llamado. Pero el número no se limita a la ludoliteratura. El fútbol, el ajedrez, los videojuegos, los artilugios espontáneos para escapar al tedio de una conversación esnob, o para sobrevivir a la infancia, complementan este diálogo en torno al *homo ludens*, definición que según otro de nuestros autores, el antropólogo Johan Huizinga, es la que mejor nos describe, por encima del *homo sapiens* o la del menesteroso *homo faber*.

No es casual que este número se publique durante las vacaciones de nuestra Universidad. Estamos convencidos de que la toalla, la hamaca o la poltrona son lugares compatibles no sólo con el gozo sino con la creatividad. Les toca a ustedes ahora mover la siguiente ficha.

GUADALUPE NETTEL



Homo ludens

(Fragmentos)

Johan Huizinga

En 1938 un historiador holandés postuló que, junto con las habilidades de aprender y de fabricar, uno de los fundamentos de la cultura es la capacidad de jugar. En este número dedicado al juego era casi obligado incluir, a manera de prelude, unos fragmentos de ese libro insoslayable, para refrescarle la memoria a quienes ya lo conocen, pero también para animar a las nuevas generaciones a acercarse a una obra fundamental para todo aquel que se tome en serio el juego.

INTRODUCCIÓN A MODO DE PRÓLOGO

Cuando se vio claro que la designación de *homo sapiens* no convenía tanto a nuestra especie como se había creído en un principio porque, a fin de cuentas, no somos tan razonables como gustaba de creer el siglo XVIII en su ingenuo optimismo, se le adjuntó la de *homo faber*. Pero este nombre es todavía menos adecuado, porque podría aplicarse también a muchos animales el calificativo de *faber*. Ahora bien, lo que ocurre con el fabricar sucede con el jugar: muchos animales juegan. Sin embargo, me parece que el nombre de *homo ludens*, el hombre que juega, expresa una función tan esencial como la de fabricar, y merece, por lo tanto, ocupar su lugar junto al de *homo faber*.

Cuando examinamos hasta el fondo, en la medida de lo posible, el contenido de nuestras acciones, puede ocurrirnos la idea de que todo el hacer del hombre no es más que un jugar. [...] La

vieja ilusión no es, sin embargo, objeción bastante que nos obligue a renunciar a la idea que considera al juego como un factor en todo lo que se da en el mundo. Hace tiempo que ha ido cuajando en mí la convicción de que la cultura humana brota del juego —como juego— y en él se desarrolla. [...] Porque no se trata, para mí, del lugar que al juego corresponda entre las demás manifestaciones de la cultura, sino en qué grado la cultura misma ofrece un carácter de juego.

[...]

1. ESENCIA Y SIGNIFICACIÓN DEL JUEGO COMO FENÓMENO CULTURAL

El juego es más viejo que la cultura; pues, por mucho que estrechemos el concepto de ésta, presupone siempre una sociedad humana, y los animales no han esperado a que el hombre les enseñara a jugar. Con



Fresco panateneo, siglo IV a.C.

toda seguridad podemos decir que la civilización humana no ha añadido ninguna característica esencial al concepto del juego. Los animales juegan, lo mismo que los hombres. Todos los rasgos fundamentales del juego se hallan presentes en el de los animales. Basta con ver jugar a unos perritos para percibir todos esos rasgos. Parecen invitarse mutuamente con una especie de actitudes y gestos ceremoniosos. Cumplen con la regla de que no hay que morder la oreja al compañero. Aparentan como si estuvieran terriblemente enfadados. Y, lo más importante, parecen gozar muchísimo con todo esto. Pues bien, este juego retozón de los perritos constituye una de las formas más simples del juego entre animales. Existen grados más altos y más desarrollados: auténticas competiciones y bellas demostraciones ante espectadores.

Podemos ya señalar un punto muy importante: el juego, en sus formas más sencillas y dentro de la vida animal, es ya algo más que un fenómeno meramente fisiológico o una reacción psíquica condicionada de modo puramente fisiológico. El juego, en cuanto tal, traspasa los límites de la ocupación puramente biológica o física. Es una función llena de sentido. En el juego “entra en juego” algo que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da un sentido a la ocupación vital. Todo juego significa algo. Si designamos al principio activo que compone la esencia del juego “espíritu”, habremos dicho demasiado, pero si le llamamos “instinto”, demasiado poco. Piénsese lo que se quiera, el caso es que por el hecho de albergar el juego un sentido se revela en él, en su esencia, la presencia de un elemento inmaterial.

[...]

JUEGO Y POESÍA

La poesía, en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego. Es un juego sagrado, pero, en su carácter sacro, este juego se mantiene constantemente en la frontera de la alegría desatada, de la broma y de la diversión. Ni que hablar, todavía, de una satisfacción consciente de un deseo de belleza. Éste permanece desconocido para la

vivencia del acto sagrado, que se expresa en forma poética y que se siente como prodigio, como embriaguez de la fiesta, como arrobó. Pero no sólo se presenta en esta forma, porque, al mismo tiempo, la actividad poética se trueca en juego de sociedad alegre y arrebatador y en las animadas competiciones de los grupos de la sociedad arcaica. Nada ha fecundado tanto la capacidad de expresión poética como la aproximación de los sexos en formas alegres, cual tuvo lugar en las fiestas de primavera o en otras fiestas de la tribu.

El aspecto últimamente mencionado, es decir, la poesía como forma decantada en palabras del juego constantemente repetido de atracción y repulsión de muchachos y muchachas, en competiciones de agudeza y virtuosismo, es, sin duda, tan primitivo como la función sacra de la poesía. De Josselin de Jong nos aportó, de sus exploraciones en las islas Boeroe y Barbar, en el archipiélago Índico oriental, abundante material de una poesía agonal que puede considerarse ya como muy refinada y que funcionaba todavía como juego cultural. Gracias a su amabilidad puedo dar a conocer algunos detalles de su trabajo, todavía inédito.¹ Los habitantes de la Boeroe central, los rana, conocen un canto festival alternado que se denomina *inga fuka*. Hombres y mujeres se sientan frente a frente y se cantan, alternativamente, con acompañamiento de tambor, unas cancioncillas improvisadas o simplemente reproducidas. Se distinguen no menos de cinco géneros de *inga fuka*. Descansa, siempre, en el cambio de estrofa y antistrofa, golpe y contragolpe, pregunta y respuesta, reto y pelea. En ocasiones se aproxima a las formas del enigma. El género principal se llama “*inga fuka* de preceder y seguir”. Todas sus estrofas empiezan con las palabras: “seguir uno a otro”, “ir después de otro”, lo mismo que en un juego infantil. El medio poético formal es la asonancia que, mediante la repetición de la misma palabra y mediante la variación de palabras, une tesis y antítesis. El elemento poético lo constituye la alusión, la ocurrencia, la insinuación, el juego de palabras o, también, el juego

¹ Conferencia del profesor De Josselin de Jong en la *K. Nederlandsche Akad. van Wetenschappen, afd. Letterkunde*, 12 de junio de 1935, sobre “Poesía indonésica oriental”.

con sonidos verbales en el que se pierde todo sentido. Esta poesía se puede describir tan sólo con palabras procedentes de la esfera del juego. Se ordena en un sistema firme de reglas prosódicas. Su contenido lo forman insinuaciones eróticas o lecciones de sabiduría práctica, alusiones y burla.

[...]

El *pantun* malayo, estrofas de cuatro versos con rima cruzada, en la que los dos primeros versos evocan una imagen o constatan un hecho y los dos últimos se les enlazan por una remota referencia, muestra todos los rasgos de un *jeu d'esprit*. La voz *pantun* significa, hasta el siglo XVI, alegría o refrán y, en segundo término, estrofa de cuatro versos. El verso final se llama en javanés *djawab*, “respuesta”, “solución”. El *pantun* ha sido, seguramente, un tema lúdico antes de convertirse en una forma poética fija. El núcleo de la solución se halla en ese enlace remoto por la sugestión sonora de la rima.²

Muy cerca se halla, sin duda, la forma poética japonesa denominada corrientemente *haikai*, que en su forma actual es un pequeño poema de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente, casi siempre expresión de una tierna impresión de la vida de las plantas o de los animales, de la naturaleza o de los hombres, a veces cargada de cierta melancolía y otras con rasgos de humor ligero. He aquí unos ejemplos:

¡Cuántas cosas
hay en mi corazón! ¡Déjalas mecerse
con el murmullo de los sauces!

Los kimonos se secan al sol,
¡ah, las pequeñas mangas
del niño muerto!

Primitivamente el *haikai* fue un juego de rimas encadenadas, que uno iniciaba y otro proseguía.³

Una forma característica de la poesía lúdica la encontramos en la recitación tradicional del *Kalevala* finlandés, en la que los actores, sentados frente a frente en un banco, se sujetan por las manos, oscilan hacia adelante y hacia atrás, y van compitiendo estrofa por estrofa. Una costumbre semejante se describe en la vieja saga nórdica.⁴

² Cf. Hoesein Djajadiningrat, *De magische achtergrond van den Maleische pantoen*, Batavia, 1933; J. Przulski, “Le prologue-cadre des *Milles et une nuits* et le thème du ‘Svayamvara’”, *Journal Asiatique*, CCV, 1924, p. 126.

³ *Haikai de Bashô et des ses disciples*, trad. de K. Matsuo y Steini-Iber-Oberlin, París, 1936.

⁴ Cf. W. H. Vogt, *Der Kultredner*, p. 166.

La poesía como juego social, con un propósito del cual no se puede decir, o apenas, que trate de producir conscientemente algo bello, se encuentra por todas partes y en las más diferentes formas. Rara vez falta el elemento agonal. Domina, por una parte, el canto alternado, la poesía pugnaz y la lucha entre los cantores y, por otra, la improvisación para salir de alguna dificultad. Es claro que este último motivo está muy cerca de los enigmas de la esfinge, de que hablamos antes.

[...]

La improvisación de versos con frases paralelas era, en todo el Lejano Oriente, casi un talento necesario. El éxito de un embajador anamita en la corte de Pekín dependía, a veces, de su talento de improvisación. En todo momento había que estar preparado para ser preguntado y resolver los mil pequeños enigmas que el emperador o sus mandarines podían presentar.⁵ He aquí, también, una diplomacia en forma de juego.

[...]

Todo lo que es poesía surge en el juego: en el juego sagrado de la adoración, en el juego festivo del cortejar, en el juego agonal de la fanfarronería, el insulto y la burla, en el juego de agudeza y destreza. ¿En qué medida se conserva la cualidad lúdica de la poesía al paso que la cultura se va desarrollando y complicando?

En cualquier forma que el mito haya llegado hasta nosotros es, siempre, poesía. En forma poética y con los recursos de la fabulación ofrece un relato de cosas que se representan como ocurridas. Puede ser, que el mito se eleve, jugando, a unas alturas donde no le puede seguir la razón.

[...]

Existen diversas formas de poesía: formas métricas, estróficas, recursos poéticos como la rima y la asonancia, cambios de estrofa y estribillo, formas de expresión como la dramática, la épica y la lírica. Por muy variadas que sean como formas, las encontramos repartidas por todo el mundo. Lo mismo puede decirse de los motivos poéticos y de la comunicación por relato en general. Existe un gran número de ellos, pero se presentan en todo lugar y en todos los tiempos. Tales formas y motivos nos son tan comunes que su existencia nos parece natural y pocas veces inquiri-

⁵ Van Huyen Nguyen, *Les chants alternés des garçons et des filles en Annam* (tesis), París, 1933, p. 134.

mos la razón de que sean así y no de otra manera. La razón de esta amplia uniformidad de la expresión poética en todos los períodos conocidos de la convivencia humana parece que debe buscarse, en una parte esencial, en el hecho de que esta manifestación de la palabra creadora de formas arraiga en una función más vieja y más originaria que toda la vida cultural. Esta función es el juego.

[...]

FORMAS LÚDICAS DEL ARTE

Vimos tan sólidamente anclado el elemento lúdico en la esencia de la poesía, y cada forma poética se mostró tan vinculada a la estructura del juego, que esta íntima conexión hubo de considerarse como inextricable hasta el punto que las palabras “juego” y “poesía” amenazaban con perder su significado independiente. Lo mismo, pero en grado mayor, habremos de decir de la conexión entre juego y música. Ya señalamos, anteriormente, que en muchos idiomas la ejecución de instrumentos musicales se denomina “jugar”, así en los idiomas árabes, en los germánicos y en algunos idiomas eslavos, y también en el francés. Esto hay que interpretarlo como un signo exterior de la relación esencial, profundamente arraigada en lo psicológico, que determina la conexión entre juego y música, puesto que esta coincidencia semántica entre el idioma árabe y los europeos citados no puede explicarse por un préstamo.

Por muy natural que nos parezca esta conexión de música y juego, no parece fácil hacerse una idea clara de la razón de tal conexión. Baste un intento de enumerar los elementos comunes a la música y al juego. Dijimos que el juego se halla fuera de la racionalidad de la vida práctica, fuera del recinto de la necesidad y de la utilidad. Lo mismo les pasa a la expresión y a las formas musicales. El juego tiene su validez fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad. Lo mismo le ocurre a la música. La validez de sus formas y de su función se halla determinada por normas que están más allá del concepto lógico y de las formas visible o palpable. Estas normas sólo se pueden designar con un nombre propio y específico, y estos nombres corresponden tanto al juego como a la música; así, el ritmo y la armonía que, en el mismo sentido pleno, son factores tanto del juego como de la música. Mientras que la palabra puede llevar a la poesía parcialmente de la esfera de lo puramente lúdico a la del concepto y el juicio, lo puramente musical se mueve en la primera esfera. La fuerte función litúrgica y social de la palabra poética en la cultura arcaica guarda la más estrecha relación con el hecho de que, en

aquella fase, esta palabra poética llega al oído musicalmente instrumentada. En todo culto auténtico se canta, baila y juega. A nosotros, portadores de una cultura tardía, nada como la sensibilidad musical nos puede impregnar del sentimiento de un juego sagrado. Sin relación alguna con ideas religiosas formuladas, en el goce de la música el sentimiento de lo bello y el de lo sagrado confluyen uno en otro, y en esta confluencia desaparece la oposición entre el juego y lo serio.

En el aspecto aquí considerado es importante poner de manifiesto que en el pensamiento griego los conceptos que nosotros enlazamos a las palabras “juego”, “trabajo” y “goce artístico” tenían una relación muy distinta de la que es habitual para nosotros. Sabido es que la palabra “música”, μουσική, abarcaba mucho más para los griegos que para nosotros. No sólo incluía, junto al canto y al acompañamiento musical, la danza, sino que designaba, en general, todas las artes patrocinadas por Apolo y las Musas. Se llamaban artes “músicas” por oposición a las plásticas y mecánicas, que estaban fuera del reino de las Musas. Todo lo “músico”, en este sentido, se halla en íntima conexión con el culto, sobre todo con las fiestas, donde se explaya su función propia. En ningún caso se ha descrito, quizá, con tanta claridad la relación entre culto y danza, música y juego, como en *Las leyes* de Platón. Los dioses, se nos dice,⁶ han instituido las fiestas de acción de gracias por compasión a la humanidad nacida para sufrir, como descanso a sus preocupaciones, y han dado a los hombres como compañeros de fiesta a las Musas, a Apolo, conductor de las Musas, y a Dionisos para que, mediante esta divina comunidad festiva, se restaure constantemente el orden de las cosas entre los hombres. A continuación viene aquel pasaje de Platón que se ha citado tantas veces como exponente de su opinión sobre el juego, en el cual se dice de qué modo las criaturas jóvenes no pueden mantener en reposo sus cuerpos ni sus voces, cómo se mueven por gusto y tienen que hacer ruido, saltar, danzar y emitir toda clase de sonidos. Pero los animales no conocen, en este retozo, la diferencia entre orden y desorden que llamamos ritmo y armonía. A nosotros, hombres, se nos ha dado, por estos dioses compañeros nuestros en el corro, la diferencia gozosa de ritmo y armonía. Con toda la claridad deseable se establece una relación directa entre la música y el juego. Pero esta idea es contrariada, en el espíritu heleno, por el hecho semántico al que ya hicimos referencia: en griego la palabra para designar el juego, παιδιά, lleva, debido a su origen etimológico, un halo significativo muy grande de juego infantil y retozo. Παιδιά apenas podía servir para designar formas de juego superior-

⁶ Platón, *Leges*, II, 653.

res, pues la idea del niño le estaba demasiado estrechamente vinculada. Por esta razón las formas superiores de juego encontraron expresión en términos unilaterales como ἀγών, “competición”; σχολάζειν, “pasar el tiempo”; διαγωγή, literalmente “llevar al otro lado”. De este modo escapó al espíritu griego el conocimiento de que todos estos conceptos, como ocurre con el *ludus* latino, tan claramente concebido, y con las palabras que designan el juego en los modernos idiomas europeos, se podían reunir naturalmente en un concepto general. A esto se debe también que Platón y Aristóteles tuvieran que esforzarse tanto para llegar a saber si la música era más que un juego. En Platón el pasaje recién citado prosigue de este modo:⁷

Algo que no posee provecho ni verdad ni valor simbólico, ni tampoco contiene algo dañoso, puede ser juzgado de la mejor manera según el criterio de la gracia, χάρις, que alberga y según el goce que ofrece. Semejante goce, que no lleva consigo ningún daño o provecho que valga la pena, es juego, παιδιά.

Obsérvese bien: se trata del recital musical. Pero en la música hay que buscar algo más alto que este goce

⁷ *Leges*, II, 667 E.

y, con esto, Platón da un paso adelante, del que ya nos ocuparemos. Dice Aristóteles⁸ que no es fácil determinar el género de la música ni tampoco la utilidad que reside en su conocimiento. Pero la música ¿se desea por razón de juego —podríamos traducir por “diversión”— y recreo, lo mismo que el sueño y el deber, que no tienen importancia en sí o no son σπουδαια sería sino, más bien, agradable y disipadores de cuidados? De todos modos algunos usan de la música en esta traza y añaden a la tríada sueño, bebida y música la danza. ¿O habría que decir, mejor, que la música lleva a la virtud, puesto que, así como la gimnasia capacita el cuerpo, ella inculca cierto *ethos* y nos acostumbra a poder disfrutar de modo conveniente? ¿O produce —y ésta es una tercera tesis, según Aristóteles— un recreo espiritual, διαγωγή, y nos proporciona conocimientos, φρόνησις?

Διαγωγή, en la conexión en que se presenta aquí es un término importante. Designa, literalmente, “pasar” el tiempo, pero su traducción por “pasatiempo” es admisible tan sólo colocándose en la concepción aristotélica de oposición entre trabajo y tiempo ocioso. Hoy día, dice Aristóteles,⁹ la mayoría practica la

⁸ Aristóteles, *Política*, VIII, 1399 a.

⁹ *Op. cit.*, 1337 b.



Mujeres tocando instrumentos musicales, antigua pintura hindú



Fresco panateneo, siglo IV a.C.

música a causa del placer, pero los antiguos la contaban dentro de la educación, παιδεία, porque la misma naturaleza exige no sólo que trabajemos bien, sino también que pasemos bien los ocios.¹⁰ Este ocio es el fundamento de todo. Es preferible al trabajo y constituye su fin, τέλος. Esta inversión de la relación habitual en nosotros hay que tratar de comprenderla a la luz de la liberación de trabajo asalariado, propia del heleno libre que le ponía en situación de perseguir su ideal de vida, τέλος —mediante una ocupación noble y educadora—. La cuestión, por lo tanto, es la de cómo emplear el tiempo libre, σχολή. No jugando, porque, en ese caso, el juego sería para nosotros el objeto de la vida. Esto es imposible porque παιδιά para Aristóteles significa, simplemente, “juego de niños”, “diversión”. Los juegos sirven para recreo del trabajo, como una especie de medicina, porque relajan el alma y le dan reposo. Pero la ociosidad parece que alberga placer, dicha y alegría de la vida. Esta dicha, es decir, este ya no tender hacia algo que no se tiene, es τέλος, fin de la vida. Pero este goce no todos los hombres lo buscan en las mismas cosas. Y aquel goce es el mejor cuando el hombre que lo disfruta es el mejor y su empeño el más noble. Es claro, por lo tanto, que, para llenar el tiempo libre,¹¹ hay que aprender algo y formarse, pero no con cosas que se aprenden por necesidad del trabajo, sino por ellas mismas. Por esta razón los antepasados han contado a la música en la παιδεία —educación, formación, cultura— como algo que no es necesario ni siquiera útil, como lo son, por ejemplo, el leer y el escribir, sino que sirve tan sólo para llenar dignamente los ocios.

En estas palabras, las líneas de demarcación entre el juego y lo serio y los criterios para su valoración se encuentran, si las medimos con nuestros patrones, muy desplazadas. Imperceptiblemente la palabra διαγωγή cobra aquí la significación de ocupación y gozo intelectual y estético, como corresponde al hombre libre. Los niños, se dice,¹² no son todavía capaces de διαγωγή, porque ello es un fin último, una perfección, y para los que están todavía en desarrollo lo perfecto es inaccesible. El goce de la música se aproxima a esta meta

final del obrar, τέλος,¹³ porque no es buscada en razón de un bien futuro, sino por ella misma.

Este pensamiento coloca a la música en una esfera situada entre el juego noble y el goce artístico independiente.

[...]

Esta incursión acerca del valor que los griegos atribuían a la música puede hacernos ver claro cómo el pensamiento, al tratar de determinar la naturaleza y la función de la música, roza continuamente el campo del puro concepto de juego. El género esencial de toda actividad musical es el juego. Aun en los casos en que no se dice expresamente, se reconoce este hecho primario. Ya sea que la música alegre y divierta a los oyentes, ya sea que exprese una alta belleza o tenga una sagrada finalidad litúrgica, siempre sigue siendo juego. Precisamente en el culto se halla a menudo íntimamente enlazada con esa otra función altamente lúdica que es la danza. La distinción y descripción de la peculiaridad de la música son, en períodos culturales más antiguos, ingenuas y deficientes. El encanto que produce la música sagrada se expresa con una comparación con los coros angélicos, con el tema de las esferas celestes, etc. Fuera de su función religiosa, la música se estima, principalmente, como un pasatiempo noble y como una habilidad artística admirable o simplemente como alegre diversión. Sólo muy tarde se llega a su apreciación como vivencia artística personal y emotiva, por lo menos, sólo muy tarde se encuentran las palabras adecuadas.

[...]

Si con la música nos encontramos, constantemente, dentro de las fronteras del juego, esto mismo ocurre, sólo que en mayor grado, con su hermana melliza la danza. Ya pensemos en las danzas sagradas o mágicas de los pueblos primitivos, en el culto griego, en la danza del rey David ante el Arca o en los bailes de los días de fiesta de cualquier pueblo o de cualquier época, podemos decir, con pleno sentido, que la danza es juego, que es una de las formas más puras y completas

¹⁰ σχολαξεν δύνασθαι χαλώς.

¹¹ πός τήν ἐν τη σχολή διαγωγήν.

¹² *Política*, VIII, 1339 a, 29.

¹³ *Ibidem*, 1339 b, 35.

de juego. Es cierto que esta cualidad lúdica no se da en el mismo grado en todas las formas de danza. Se percibe, sobre todo, en los bailes en rueda y en los bailes de figuras; pero también se da en el baile individual, es decir, allí donde la danza es representación y espectáculo o exhibición rítmica y movimiento como en el minueto y la cuadrilla. La postergación de los coros, de las ruedas y de las figuras por el baile de parejas, ya sea en las vueltas del vals y de la polca o los pasos modernos, ¿habrá que considerarla como un empobrecimiento de la cultura? Habría motivos bastantes para afirmar esto si se contemplara la historia de la danza en todos sus grados de espléndida belleza y estilo hasta la notable resurrección del baile artístico en nuestros días. Lo cierto es que, en sus formas actuales, el baile va perdiendo casi por completo el carácter lúdico que le era inherente.

No es problema la cuestión de si la danza y el juego se hallan en conexión. Es algo tan patente y seguro que podemos excusarnos el trabajo de incorporar minuciosamente el concepto de danza en el de juego. La relación entre danza y juego no consiste en que aquella tenga algo de éste, sino que forma una parte de él: es una relación de identidad de naturaleza. La danza es, como tal, una forma particular y particularmente completa del juego.

Si de la poesía, la música y la danza pasamos ahora a las artes plásticas, la relación con el juego parece mucho menos clara. El espíritu griego comprendió muy bien la diferencia fundamental que separa a los dominios de la producción y de la percepción estéticas, pues colocó una serie de conocimientos y habilidades bajo la advocación de las Musas, mientras que desconoció esta dignidad al resto, es decir, a lo que nosotros comprendemos bajo el concepto de artes plásticas. Las artes plásticas, que se consideran como artesanías, no cuentan con ninguna Musa. El único patronato divino que conocieron fue el de Hefáistos o el de Atenea Ergane. Los artistas plásticos no gozaron, ni con mucho, de la atención y consideración que los poetas.

[...]

La diferencia profunda entre las artes “músicas” y las plásticas se debe, *grosso modo*, a la aparente ausencia de lo lúdico en las artes plásticas por oposición a la destacada cualidad lúdica de las “músicas”. No es menester indagar la causa particular de esta oposición. En las artes “músicas” la realización estética consiste en la “ejecución”. La obra de arte ha sido concebida antes, ensayada o escrita; pero cobra vida con la ejecución, con la audición, con la *productio* en el sentido literal que la palabra conserva todavía en el idioma inglés. El arte “músico” es acción y se disfruta reno-

vadamente como acción en cada ejecución. El hecho de que entre las nueve Musas encontremos a la astronomía, la épica y la historia parece banalizar esta afirmación. Pero piénsese que el reparto de papeles entre las Musas procede de tiempo posterior y que, por lo menos, los cantos heroicos y la historia, al amparo de las Musas Clío y Calíope, pertenecieron de seguro, en los orígenes, al oficio del *vates*, que se lucía con sus recitaciones estróficas y melódicas. Además, el hecho de que el goce de la poesía se vaya desplazando de la recitación a la lectura privada, no le despoja, en el fondo, de este carácter de acción. Ahora bien, esta acción, en la que se vive el arte “músico”, se puede denominar, con razón, juego.

Muy distinto es lo que pasa con el arte plástico. Por su vinculación a la materia y a los límites de las posibilidades formales que ella ofrece, no puede “jugarse” tan libremente como la poesía y la música, que se desenvuelven en espacios etéreos. La danza ocupa un lugar fronterizo. Es, a la vez, “música” y “plástica”, “música” porque el ritmo y el movimiento constituyen sus elementos principales. Sin embargo, está siempre vinculada a la materia. La danza es ejecutada por el cuerpo humano con su limitada posibilidad de posturas y movimientos, y su belleza es la del cuerpo en movimiento. La danza es plástica como la escultura, pero sólo por un momento. Vive principalmente de repetición, como la música que la acompaña y domina.

También el efecto de las artes plásticas es muy diferente al de las artes “músicas”. El arquitecto, el escultor, el pintor o dibujante, el alfarero y, en general, el artista decorador, decanta su impulso estético en la materia con un trabajo aplicado y lento. Su creación dura y es permanentemente visible. El efecto de su arte no depende, como el de la música, de una ejecución especial por otros o por el artista mismo. Una vez acabada la obra de arte, inmóvil y muda, ejerce su acción mientras haya hombres que dirijan su mirada sobre ella. A consecuencia de esta ausencia de una ejecución en espectáculo, en que la obra de arte se hace viva y es disfrutada, parece que no hay lugar alguno para el factor lúdico en el dominio de las artes plásticas. Por mucho que el artista se halle poseído de su afán creador, trabaja como un artesano, con seriedad y tensión, en continua prueba y corrección. Su entusiasmo, libre y desembarazado en la concepción, tiene que someterse, en la ejecución, a la habilidad de la mano formadora. Y si, por un lado, no encontramos el elemento lúdico en la realización de la obra de arte, tampoco aparece en su contemplación y goce. No existe ninguna acción visible. **U**

Reproducido con autorización. Johan Huizinga, *Homo ludens. El juego y la cultura*, traducción de Eugenio Ímaz, 2ª ed., FCE, México, 2005.

El gran juego

Eduardo Berti

Uno de los pocos miembros hispanohablantes del Oulipo esboza un veloz recorrido por la historia de los juegos literarios, en general, y despliega un recuento panorámico del repertorio de procedimientos creativos, estructuras y limitaciones formales con las que el legendario grupo fundado por Queneau y Le Lionnais —un matemático y un literato, no casualmente— ha alimentado a las letras mundiales con retos y divertimentos llenos de vitalidad y, claro, de potencial.

El arte, como juego que se juega muy en serio, concentra en tal sentido expresiones a primera vista antitéticas: el placer de jugar con formas, con palabras o incluso con las convenciones de la realidad (“la literatura —sostenía el viejo Kant— es una función lúdica del espíritu, en la que el escritor juega con el lenguaje, creando imágenes para recreación de los lectores”), pero al mismo tiempo el riesgo de “jugársela”, el desafío de hacer algo “jugado”. El arte es juego y otras lenguas lo expresan a la perfección cuando usan, por ejemplo, los verbos *play* o *jouer* para tocar un instrumento y el sustantivo *play* para una obra de teatro. El arte es “juego divino” y lo han dejado muy en claro innumerables teóricos al trazar los paralelos entre un escenario, un templo y un terreno deportivo.

Todo juego, como todo género artístico y como toda forma literaria, marca de antemano reglas llenas de sentido. “Mundos temporarios dentro del mundo habitual”, resumió Johan Huizinga en su insoslayable ensayo *Homo ludens*¹ (1938). En otras palabras: un orden propio y absoluto que, siempre según Huizinga, “lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada” (tesis que po-

dría aplicarse, con los ojos casi cerrados, a toda obra de ficción, incluso a la más realista).

No es un azar que Oulipo, el taller de literatura potencial por el que pasaron en su momento Italo Calvino, Georges Perec o Raymond Queneau (maestros a la hora de desacartonar la literatura, de desacralizarla sin menospreciarla), naciera de la osada imaginación de François Le Lionnais, un experto en ajedrez. No es un azar que se tildase de *oulipiana* una novela indiscutiblemente lúdica como *Rayuela*, de Cortázar. No es un azar que Jacques Roubaud, oulipiano y uno de los máximos poetas franceses de las últimas décadas, sienta pasión por el go y se haya basado en él para los textos de *É*. No es un azar que Pablo Martín Sánchez (primer escritor español reclutado por Oulipo) se sirva a veces de las “cadenas de dominó” como modelo formal para crear poemas o textos narrativos.

Oulipo lleva más de cinco décadas en la búsqueda de nuevas formas literarias: nuevas reglas que permitan abordar de otra manera los juegos de la poesía y la narrativa. La tarea fundamental del grupo, desde su nacimiento, consiste tanto en idear estructuras y *trabas* (*contraintes*) singulares, de las que luego puedan servirse otros autores (esa dimensión en la que el juego,

¹ Presentamos algunos pasajes en este número, p. 5 y ss. [E.]

como observó el propio Huizinga,² “oprime y libera” al mismo tiempo), como también en revisitar el pasado con nuevos ojos, por medio de la “reescritura creativa” y de la recuperación de viejas formas llenas de *potencialidad*, pero dejadas de lado, en su momento, en nombre de la seriedad pomposa, del genio inspirado o de la melancolía emocional.

“Todos los escritores, incluso aquellos que disimulan mejor su formalismo, admiten que hay exigencias a las cuales su obra no puede sustraerse. Para muchos, la crítica a Oulipo se sitúa precisamente allí, en el límite que separa la regla de la restricción”, ha escrito Marcel Bénabou, secretario permanentemente provisorio (o provisoriamente permanente) de Oulipo. “Aunque aceptan la regla, rechazan la restricción; dado que no se trata de una regla necesaria, la consideran un mero recurso literario, es decir, una exageración”. La práctica de Oulipo ha refutado la idea de esta frontera arbitraria y ha refutado, también, el prejuicio de que las trabas bloquean la imaginación (en la práctica, se ha visto que la estimulan) y que no arrojan más que obras ilegibles o de estéril virtuosismo; por el contrario, lo fascinante de Oulipo es que sus restricciones posibilitan desde obras complejas hasta otras de asombrosa sencillez porque el uso de la traba no condiciona ni suscita una sola estética.

Entre las *contraintes* (restricciones o trabas) inventadas por los oulipianos hay muchas de innegable espíritu lúdico, como los lipogramas de Georges Perec, autor de la famosa novela *La disparition*, integralmente escrita sin la letra “e” (en la traducción al castellano, *El secuestro*, la letra excluida es la “a”), o como los *Poemas de metro* de Jacques Jouet, que postulan estrictas reglas:

Un poema del metro tiene tantos versos como estaciones, menos una, tiene nuestro trayecto.

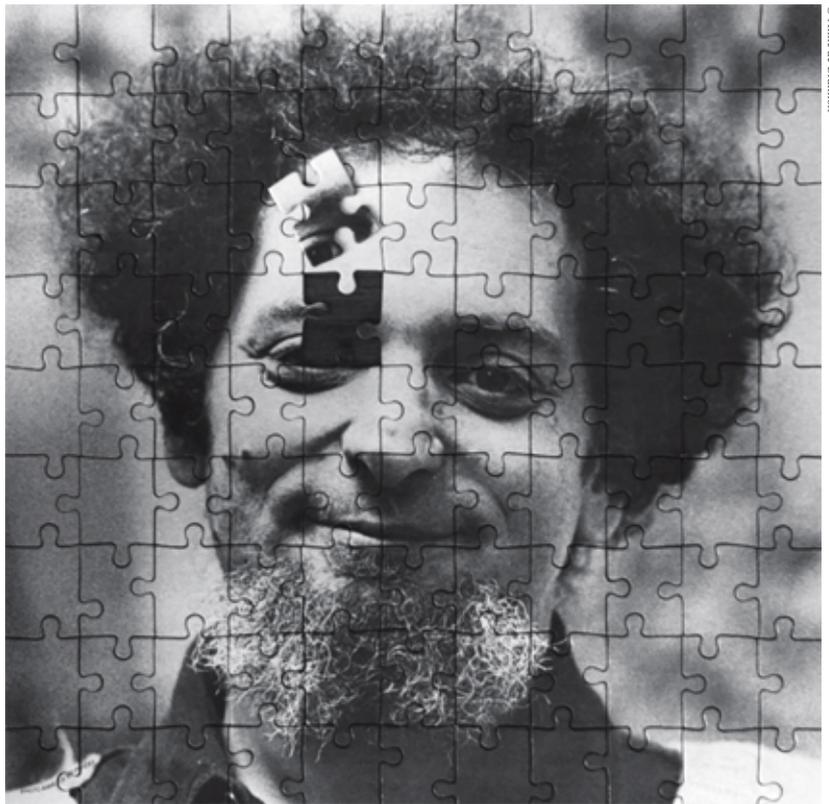
El primer verso se compone mentalmente entre las dos primeras estaciones del trayecto (contando desde la estación de partida). Se transcribe al papel cuando el metro se detiene en la segunda estación.

El segundo verso se compone mentalmente entre la segunda y tercera estación de nuestro trayecto. Se transcribe al papel cuando el metro se detiene en la tercera estación. Y así sucesivamente.

No hay que transcribir cuando el metro está en marcha. No hay que componer cuando el metro está detenido.

El último verso del poema se transcribe en el andén de la última estación de nuestro trayecto.

² Huizinga, cuyo apellido aparece silábicamente permutado en *Zinga 8*, título de la novela de ciencia-ficción del oulipiano Jacques Duchateau.



Homenaje a Georges Perec, 1978

Si el itinerario supone una o varias combinaciones de línea, el poema tendrá por lo menos dos estrofas.

Si por desgracia el metro se detiene entre dos estaciones, se produce un momento muy delicado en la escritura de un poema del metro.³

Alguien osó comparar a un oulipiano con un ratón que construye su propio laberinto del que luego se propone (se impone) salir. Los laberintos son múltiples: textos en los que se alternan vocales y consonantes; poemas donde cada verso se compone de las mismas letras distribuidas en diferentes palabras (“poema anagramático”); textos donde todas las palabras comienzan con la misma letra (“tautogramas”); textos monovocálicos o bivocálicos (vieja tradición literaria en la que se incluye, por ejemplo, el “Amar hasta fracasar” que algunos atribuyen a Rubén Darío) o, incluso, los retratos alfabéticos de Michèle Audin que reconocen antecedentes en aquellas páginas del *Quijote* donde se enumeran las virtudes de un buen amante: agradecido, bueno, caballero, ddivoso, enamorado, firme, gallardo, honrado, ilustre, leal, mozo, noble...

Entre las formas recuperadas por Oulipo, varias de ellas (como el *pantum* malayo o el *haiku*) formaron parte, primitivamente, de la abundante tradición de juegos de rimas, improvisaciones de versos y competencias trovadorescas que prosiguen hasta la actuali-

³ Jacques Jouet, traducido por Ezequiel Alemian en *OULIPO. Ejercicios de literatura potencial*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016.



Ejercicios de estilo de Raymond Queneau en un fotomatón, 1928

dad en la payada latinoamericana o en los *versolaris* del país vasco. Formas a las que se suman los “plagiarios por anticipación”: escritores previos al Oulipo que emplearon técnicas dignas del grupo: desde los esparcimientos de los “Rhétoriqueurs” (Grandes Retóricos) del siglo XV hasta los juegos de palabras de Lewis Carroll o los “poemas holórrimos” de Alphonse Allais, hechos de versos completamente homófonos:

*Par les bois du Djinn où s'entasse de l'effroi
Parle et bois du gin!... ou cent tasses de lait froid.*

En cuanto a la “reescritura creativa” antes mencionada (reescritura que puede tildarse de re-creación y re-creación al mismo tiempo), el abanico es muy amplio entre los oulipianos. Puede ser la reescritura de un texto propio y original, como hizo Queneau en sus *Ejercicios de estilo*: noventa y nueve versiones de un sencillo episodio ocurrido en las calles y en un transporte público de París. Puede ser la reescritura de un texto ajeno no con afán de *pastiche*, sino bajo los diferentes efectos de las “trabas”, como hizo Georges Perec con sus 35 variaciones en torno a la primera frase de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, y volvió a hacerlo más tarde Harry Mathews con el famoso “ser o no ser” de Shakespeare. Un abordaje que, aplicado a una célebre frase de Calderón de la Barca, podría arrojar:

TEXTO BASE

Toda la vida es sueño y los sueños, sueños son

Anagrama

Sueño estos sueños alados y vuelo sin daños

Sin usar la letra i

Todo es sueño y los sueños, sueños son

Sin usar la letra e

¿La vida? Un onirismo

Con una letra de menos

Oda: la vida es sueño y los sueños, sueños son

Con tres letras de más

Toda la viuda es sueño y los sureños, sureños son

Antonimia

Nada de la muerte es insomnio y el insomnio, insomnio no es

Sinonimia

Estar vivo es bastante semejante a estar dormido y cuando uno está dormido, está dormido

Homoconsonantismo (mismas consonantes en el mismo orden)

Todo lo vudú es saña y las sañas, sañas son

Homovocalismo (mismas vocales en el mismo orden)
Otra valija de cuero y con cuero sueco, ¿no?

Bola de nieve con una libertad final

Y
tú
vas
tras
otros
sueños
dado que
como dice
felizmente
De la Barca
toda la vida
es zzzzzzzzzzz
y los zz son zzz

Lejos de terminarse aquí, los juegos de reescritura en Oulipo abarcan desde una nueva versión de *El burgués gentilhombre*, recreada en versos por Jacques Jouet, hasta métodos extremos como los poemas fundidos, los *aviones* y las reducciones al límite de Michelle Grangaud (reescritura de obras ajenas tan sólo con sus signos de puntuación, exclamaciones o interjecciones) y la llamada “transducción”: sistema mediante el cual se toma un texto ya existente y se reemplazan solamente algunas palabras (los sustantivos, por ejemplo) dejando el resto del molde intacto. Por ejemplo, a partir de las conocidas “Instrucciones para subir las escaleras”, de Julio Cortázar, una “transducción” con un nuevo campo semántico posibilitaría unas “Instrucciones para leer un libro”:

Los libros se leen de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodos. La actitud natural consiste en mantenerse sentado, los pies firmes sin moverse, la cabeza erguida aunque no tanto porque los ojos dejarían de ver las páginas inmediatamente accesibles, y respirando lenta y regularmente.

La reescritura oulipiana permite el encuentro (la fusión, la fricción) entre textos de diferentes autores. Marcel Bénabou, Jacques Roubaud y Georges Perec jugaron a construir sonetos *greffés* (“injertos de sonetos”, podría traducirse, o “sonetos trasplantados”); en ellos, cada verso alejandrino está compuesto por un hemistiquio de un autor y otro hemistiquio de otro. También se divirtieron imaginando proverbios “injertados”: cosas equivalentes en francés a “en casa de herrero no entran moscas” que, al construirse, dejan en la sombra otro posible proverbio *greffe*: “en boca cerrada, cuchillo de palo”. Desde luego, esto mismo podría hacerse sin exceder el marco de una sola obra.

Podría tomarse el inicio de “El gaucho Martín Fierro”, el famoso poema gauchesco de José Hernández:

*Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela;
Que al hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria,
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.
Pido a los Santos del Cielo
Que ayuden mi pensamiento;
Les pido en este momento
Que voy a cantar mi historia,
Me refresquen la memoria
Y aclaren mi entendimiento.*

Si mezclásemos los comienzos de unos versos con los finales de otros, podríamos encontrar el siguiente resultado:

*Como la ave del Cielo
Pido a los santos vigüela
Una pena se consuela
Al compás de la memoria
Que voy en este momento
Aquí, a cantar mi historia*

*Les pido (me pongo a cantar)
Que ayuden mi entendimiento
Me refresquen mi pensamiento
Y aclaren extraordinario
Al hombre que se desvela
Con el cantar solitario*

Existen métodos oulipianos que consiguen fusionar cuatro o cinco obras. Uno de los más lúdicos es la “quimera”, que se compone tomando un texto base y una serie de textos que cumplirán el rol de “bancos de palabras”. Por ejemplo, tomamos la primera estrofa de “El gaucho Martín Fierro” como texto base y reemplazamos en ella todos sus sustantivos por los primeros sustantivos que incluye *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, todos los adjetivos por los que hay al comienzo de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y todos los verbos por los que aparecen al principio del “Santos Vega” de Rafael Obligado. Las nuevas palabras se insertan respetando su orden de aparición en la obra original. Es decir, el primer sustantivo de “El gaucho Martín Fierro” (“cantar”) debe reemplazarse por el primero en *El juguete rabioso* (“sollozar”).

Esto arroja:

*Aquí me inclino a sollozar
A las afueras del pueblo;*

*Que a las cuerdas que las corre
Una plaza bandoleresca,
Como el viejo puente andaluz
Con el arco se ilumina.*

La “quimera” es un buen ejemplo de cómo una *contrainte* oulipiana puede convertirse en un juego literario grupal. La “quimera” no excluye posibles variantes, como la que aquí llamaremos “quimera colectiva”: (a) se reúnen cuatro personas, (b) cada cual escribe un texto con la misma estructura de base (un *homosintaxis* como, por ejemplo, SVAASSA: sustantivo, verbo, adjetivo, adjetivo...), (c) cada uno de los textos se reescribe con los S de un compañero, los V de otro y los A de otro.

En las últimas décadas, estas y otras ideas de Oulipo han influido enormemente en los talleres de escritura, sobre todo en los talleres más creativos donde se rehúyen las “fórmulas de eficacia” o los imperativos estéticos.

En las *contraintes* de Oulipo, lo lúdico no es obligatorio. Lo lúdico no es un objetivo; sin embargo, suele ser un medio para disparar ideas, para hacer que la escritura salga de fórmulas inamovibles y rompa aquello que Flaubert llamaba *idéés reçues*: frases hechas, tópicos, lugares comunes.

Un gran poeta surrealista, Robert Desnos, anticipó ciertos aspectos de Oulipo con su “lenguaje crudo”, es decir, con poemas donde tomaba lugares comunes y los reemplazaba echando mano de fórmulas de antítesis. Lo mismo puede hacerse en castellano. No hay más que reunir una lista de esos binomios sustantivo + adjetivo que se han vuelto, con el uso, fórmulas obvias: “futuro negro”, “imaginación viva”, “principios indiscutibles”... El uso de antónimos a la manera de Desnos depara gratos hallazgos: un “futuro blanco” (o por qué no un “presente blanco”), un “verano cocido” (en vez de un “crudo invierno”), una “vía esclava” (en vez de “libre”) y un “día de los tiempos” (en vez de la archiconocida “noche de los tiempos”).

Un juego que suele efectuarse en los talleres oulipianos es la “circulación antonómica”: a veces se parte, como Desnos, de un lugar común; a veces no. En ambos casos, los participantes del taller reciben una frase (“la noche está llena de estrellas”), la reformulan diciendo lo que ellos consideran como lo contrario (“el día está lleno de soles” o “el día está vacío de nubes”) y se la pasan a otro participante que, sin mirar la primera frase, reformulará la segunda bajo el mismo principio de la antonimia. Los resultados son más jugosos cuando aparecen palabras como “gallina”, “espanto” o “filósofo” que no forman parte de binomios globalmente aceptados en materia de antónimos como sí los son alto/bajo o nacer/morir.

Desde luego, las *trabas* o las “formas literarias” pueden volverse fácilmente “juego de sociedad” y esto,

como es bien sabido, va más allá de Oulipo. Tomemos las fantásticas greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Tal como las formula el autor, las greguerías son magníficos ejemplos de aforismo no moral, de aforismo donde cuajan la poesía y el humor.

El estornudo es la interjección del silencio.

La x es la silla de tijera del alfabeto.

Esqueleto: un ventanal al que se le han roto todos los cristales.

El cometa es una estrella a la que se le ha deshecho el moño.

Sin embargo, alcanza y sobra con torcerles un poco el cuello o invertirlos para transformarlos en fabulosas adivinanzas, lo cual no hace sino ratificar que todo lenguaje figurado posee un carácter lúdico y que, como dijeron tantos pensadores antes y después de Paul Valéry, la poesía ha sido siempre un juego con las palabras y el lenguaje. Tomando ejemplos concretos: una greguería como “El hormiguero es el calambre de la tierra” podría convertirse en una especie de adivinanza (“Adivina, adivinador, qué es el calambre de la tierra”. Respuesta: “El hormiguero”), pero lo mismo podría ocurrir al revés; es decir, que a partir de una adivinanza clásica (“Redondo, redondo, barril sin fondo”), podría intentarse una greguería como “Los anillos son barriles sin fondo”, o que de “Animalito bermejo, costillas sobre el pellejo” podríamos postular: “El barril es el único animal con las costillas sobre el pellejo”.

Toda solución a un enigma es un juego, nos recuerda Huizinga en *Homo ludens*. Tanto a escala mayor en el marco de una obra de ficción (la trama de una novela o de un film), como en el arte de los juegos de lógica, paradojas y silogismos absurdos (*Nada es mejor que este silogismo. Cualquier cosa es mejor que nada. Cualquier cosa es mejor que este silogismo*) o en el caso de esas obras filosóficas que desde la Antigüedad se basan en sistemas de preguntas y respuestas; una forma, esta última, que Hervé Le Tellier parodia en su libro *Demande au muet, 115 dialogues socratiques de qualité* (El discípulo: “Maestro, la juventud está en la calle, ¿qué hacer?”. El maestro: “Nada, pues es una ilusión óptica: la juventud está ante todo en la mente”), pero que implica un “juego de cavilación” incluso en los textos originales, con reputación de “serios” o doctrinarios.

Algo por el estilo ocurre con una forma inventada por Georges Perec: *le beau présent*. En su origen, consistía en escribir un texto dedicado a una persona empleando las letras que conforman su nombre y apellido. Ejemplo posible: un poema sobre Napoleón Bonaparte en el que no pueden usarse la “i” ni la “u”, ni

tampoco varias consonantes como la “f” o la “s”. En alguna lectura pública de Oulipo, Olivier Salon ha leído un texto suyo, dedicado a “la tour Eiffel” (escrito únicamente con “l”, “a”, “t”, “o”, “u”, “r”, “e”, “i”, “f” y “l”), ocultando el tema central del poema (que, de hecho, en sus versos no menciona explícitamente a la Torre Eiffel, pese a que podría hacerlo), y ha desafiado al público a averiguarlo. Así como un “desafío lúdico” potencia la atención de los asistentes pues todos quieren ganar (o, por lo menos, ser capaces de descubrir el secreto: clave que también rige en el juego entre lectores y narradores de novelas de suspenso). Los elementos “lúdicos” logran a menudo que un taller de escritura en el marco de una escuela primaria, por ejemplo, se convierta en una buena forma de reconciliar literatura con placer.

Los alumnos de 10, 11, 12 años se revelan a menudo virtuosos, aun cuando se les proponen consignas en teoría difíciles como la “constricción del prisionero” que consiste en escribir con todas las letras del alfabeto que no poseen el “palito” que sí aparece en la h o en la q. En otros términos, escribir solamente con a, c, e, i, m, n, o, r, s, u, v, w, z, porque el prisionero, tiene mucho para contar, pero una pequeña hoja de papel para escribir y letras como la “g” o la “f” ocuparían demasiado espacio vertical. Un juego habitual es proponerles que escriban una carta con este alfabeto limitado (carta que suele empezar con “mamá:”) o que reescriban un texto más o menos famoso, por qué no nuevamente el “El gaucho Martín Fierro”:

*acá se inicia mi verso
con música, con cien ecos
un ave no se serena
no ve su azur, no se anima
si no sincera su murria
si no rima ni resuena*

Una de las primeras *contraintes* que inventó Oulipo, a principios de los años sesenta, fue el s+7, método mediante el cual se toma un poema famoso (“La cigarra y la hormiga”, de La Fontaine) y se reemplazan todos los sustantivos por el séptimo consecutivo en el diccionario. Un posible s+7 del inicio “El gaucho Martín Fierro” (no solamente s, sino también reemplazando v y a: verbos y adjetivos) podría ser:

*Aquí me poseo a capitular
Al compinche del villano
Que al homicida que lo desvive
Una penca extrema
Como la avenida sombría
Con el capitular se construye*

Para que el s+7 arroje resultados interesantes (palabras realmente distintas y no derivaciones del vocablo original) se recomienda emplear diccionarios de bolsillo. Desde luego, el método podría usarse (y se usa) echando mano al cuatro o al quinto o al sexto verbo, adjetivo o sustantivo que sigue en el diccionario (hay muchas variantes posibles), pero permite asimismo diversos juegos. Por ejemplo, el de escoger un sustantivo y pedirles a varias personas que adivinen “a ojo” cuáles es, a su juicio, el s+7 (cuál creen que es el séptimo sustantivo).

Otra opción lúdica es el s+dado. En este caso, se toma un texto base, se subrayan todos los sustantivos y se establece una lista con los seis sustantivos consecutivos que ofrece el diccionario (o, si se prefiere, con los seis sustantivos consecutivos del mismo género, masculino o femenino, que el sustantivo que se reemplazará).

Supongamos que el texto base elegido sea la segunda estrofa de “El gaucho Martín Fierro”, que incluye siete sustantivos, los subrayados en negro.

*Pido a los Santos del Cielo
Que ayuden mi pensamiento;
Les pido en este momento
Que voy a cantar mi historia,
Me refresquen la memoria
Y aclaren mi entendimiento.*

Se arroja siete veces el dado. Si el resultado ha sido (supongamos) 3, 2, 3, 1, 5, 2, 4, esto significa que se escogerá el s+3 del primer sustantivo (Santos), el s+2 del segundo (Cielo), el s+3 del tercer sustantivo (pensamiento) y así sucesivamente.

El uso de elementos de azar, como el dado, es todo un debate pendiente en Oulipo, que históricamente se ha reivindicado como “antiazar” (en cierto sentido, puede afirmarse que Oulipo se construyó en oposición a dos ilusiones, como ha dicho Marcel Bénabou: la del surrealismo y la del compromiso sartreano), pero es cierto que una serie de creaciones oulipianas siempre estuvo vinculada con las ideas de lo aleatorio y de lo combinatorio. Es el caso de los *Cent mil milliards de poèmes*, de Queneau. El libro presenta diez sonetos en los que cada uno de los catorce versos es independiente de los otros. El lector puede, por lo tanto, “componer” un soneto usando el primer verso número uno, el tercer verso número dos, el quinto verso número tres... Para ello dispone de una serie de lengüetas horizontales. La “máquina” pergeñada por Queneau borra la página habitual (ya no se trata de una página en bloque lo que puede manipular el lector, sino de versos por separado), al tiempo que difumina las fronteras habituales entre lector y es-

critor. Toda literatura lúdica modifica esas fronteras, por cierto, y no es casualidad que Cortázar pregona a un “lector activo” para *Rayuela*. En este caso, el lector tiene la posibilidad de “componer” diferentes poemas; no obstante, hay un par de aspectos en los que reconocemos la potestad del autor. Uno de ellos es la cuidadosa y casi titánica tarea de Queneau a la hora de conseguir que todos los poemas no solamente se ajusten a la métrica y al patrón de rima, sino que dentro de cada uno de ellos reine una lógica, un sentido. Otro elemento es que la *potencialidad* combinatoria de los poemas es tan vasta (14 a la décima *potencia*: o sea, 100 000 000 000 000) que el tiempo de vida de un simple lector parece no alcanzar para leerlos todos.

El oulipiano Claude Berge recuerda en un breve ensayo (“Para un análisis potencial de la literatura combinatoria”) que otras disciplinas artísticas ya habían explorado, siglos atrás, senderos próximos al juego: en el campo de las artes plásticas, Brueghel el Viejo numeraba los colores de sus personajes para jugarlos a los dados; en el campo de la música, Mozart se inspira para su *Jeu Musical* en “una suerte de fichero que permitía a cualquier persona la composición aleatoria de valsos, rondós y minués”.

Los *Bristols* del oulipiano Frédéric Forte funcionan de manera comparable. Se trata, aquí, de un mazo de 99 cartas (el número 99 es mítico para Oulipo desde los ejercicios de estilo de Queneau). Cada carta equivale a un verso del poema, más un par de cartas con silencios o líneas en blanco. En más de una entrevista, Forte ha mencionado a John Cage como una de sus principales influencias. Como llegó a escribir Harry Mathews en un breve y jugoso artículo consagrado a Cage y Oulipo, tanto Marcel Duchamp (también oulipiano) como él trabaron amistad con Cage.

“Me encontré varias veces con él en casa de Jacqueline Matisse, cuando no en la casa de su madre, Teeny Duchamp, con quien Cage jugaba regularmente al ajedrez”, escribe Mathews. “En aquellas reuniones, Cage me planteó a menudo su interés por el trabajo de Oulipo. Desde luego, yo quise entablar con él un debate acerca del azar, que por entonces juzgaba, con fervor, inaceptable en la práctica *oulipiana*, pero Cage eludió el tema con pícaro habilidad y, pienso hoy, con buen criterio. El tipo de azar criticado y denunciado por oulipianos como Queneau y Claude Berge, entre otros, tiene que ver principalmente con la noción de ‘libertad’ a la hora de escribir, sobre todo con la manera en que esta noción fue invocada por los surrealistas: automatismo, inspiración, espontaneidad como sinónimo de lo primero que se nos cruza por la cabeza.... Cage abogaba por una clase muy diferente de azar: una que proponía a sus usuarios, en términos prácticos, cosas no tan diferentes de las que aparecen en las estructuras oulipianas: en ambos, el artista está obligado a crear una obra cuyo resultado puede predecirse”. Una obra que, añade Mathews, presenta un conjunto limitado de posibilidades y produce en forma invariable una “respuesta pertinente”.

No lejos de los *Bristols* de Forte se encuentran dos obras de dos autores que no formaron parte de Oulipo, pero podrían haberlo hecho. Una de ellas es el *Juego de cartas* de Max Aub (París, 1903-México, 1972): juego de dos barajas completas, de cincuenta y tres naipes cada una, publicado en 1964, donde las diferentes cartas van ofreciendo, por medio de un “montaje abierto”, un retrato en torno al personaje de Máximo Ballesteros.

La segunda de estas obras pertenece al novelista y crítico Marc Saporta (Estambul, 1923-París, 2009), uno de los principales pioneros en la literatura no lineal y fragmentada que hoy sirve de modelo para la ficción hipertextual. Saporta publicó (además de traducciones y ensayos críticos) cinco novelas de vanguardia: *El hurón* (1959), *La distribución* (1961), que invita a que el lector imagine la acción de una obra de teatro aún no escrita, *La búsqueda* (1961), *Composición nº1* (1963) y *La movilidad de las personas*



Cent Mille Milliards de Poèmes

(1964), un mosaico de diferentes géneros literarios. De estas novelas, la más conocida (aunque Saporta dista de ser un autor masivo, desde luego) es *Composición nº1*, que la editorial española Capitán Swing tradujo hace pocos años y que puede definirse como un libro sin encuadernar ni numerar, pues el texto venía originalmente dentro de una caja que encerraba todas las páginas sueltas de una novela, a imagen de un juego de naipes.

El artefacto (que hace pensar en *El castillo de los destinos cruzados*, de Italo Calvino, y, desde luego, en Max Aub) invita al lector a salir de su rol habitual y a decidir en qué orden desea leer el libro. Como reza el prólogo del mismo Saporta: “Se ruega que el lector disponga de estas páginas como de una baraja de cartas [...] Del encadenamiento de las circunstancias depende que la historia acabe bien o mal. Una vida se compone de elementos múltiples. Pero el número de composiciones posibles es infinito”. A decir verdad, *Composición nº1* no es infinito, pero explora las innumerables combinatorias de sus 148 “unidades textuales” o páginas o “cartas”. Algo que no solamente lo vincula con el arte aleatorio y con Queneau, sino con antecedentes como la “poesía proteica” alemana del siglo XVII, cuando Harsdörffer publicó sus “recreaciones” (poemas en los que podían permutarse palabras) y, asimismo, con algunos poemas del oulipiano Jean Lescure:

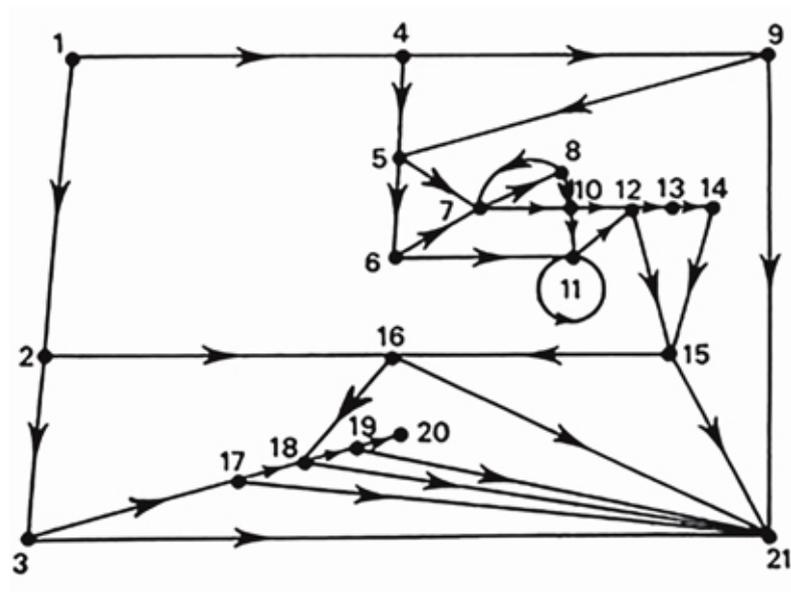
Feuille de rose porte d'ombre
Ombre de feuille porte rose
Feuille, porte l'ombre d'une rose
Feuille rose à l'ombre d'une porte
Toute rose ombre une porte de feuille⁴

Como una suerte de derivación de estas ficciones combinatorias, existe un sinnúmero de obras oulipianas construidas a partir de la “arborescencia” o también a partir de “cajas chinas” dispuestas como una *fuga abismada* (según el término de André Gide) o como línea digresiva, a la manera del *Tristram Shandy* o de ciertas obras de Raymond Roussel. La más conocida es, muy probablemente, *Un conte à votre façon* (*Un cuento a tu manera*), del mismo Queneau, que funciona con un principio que más tarde popularizaría la serie de *librojuegos* infantiles *Escoge tu propia aventura*. En el caso del cuento de Queneau (un texto publicado por vez primera en *Le Nouvel Observateur*, en 1967, mucho antes de la existencia del internet), el lector, paso a paso, a medida que se desarrolla

⁴ Hoja de rosa porta sombra / Sombra de hoja porta rosa / Hoja, porta la sombra de una rosa / Hoja rosa a la sombra de una puerta / Toda rosa sombra una puerta de hoja (Traducción de Ezequiel Alemian).

la trama, tiene la opción de elegir entre alternativas posibles. Como en *Rayuela*, la eficacia depende una vez más de la complicidad de un lector “activo”. De un lector (en el caso de Queneau) que acepte el juego de construir una de las tantas versiones potenciales de la historia.

En su excelente blog,⁵ Marta Macho reproduce el grafo del propio Queneau...



...y ofrece esta traducción del comienzo:

1. ¿Deseas conocer la historia de los tres ágiles guisantes?
 si sí, pasa a 4
 si no, pasa a 2.
2. ¿Prefieres la de los tres largos y delgados espárragos?
 si sí, pasa a 16
 si no, pasa a 3.
3. ¿Prefieres la de los tres mediocres y medianos arbustos?
 si sí, pasa a 17
 si no, pasa a 21.

En el pasado festival de cine de Cannes pudo verse una película (*Late Shift*, del director Tobias Weber) donde el público, *smartphone* en mano, decidía la trama que se iba desarrollando. El diario *El País* explicó de este modo el funcionamiento de la obra, que tiene mucho en común con la idea de Queneau: “*Late Shift* es un *thriller* de acción en el que el público, a través de una aplicación móvil que descarga en sus teléfonos, elige en tiempo real qué acciones debe realizar el protagonista. Weber ha incluido 180 va-

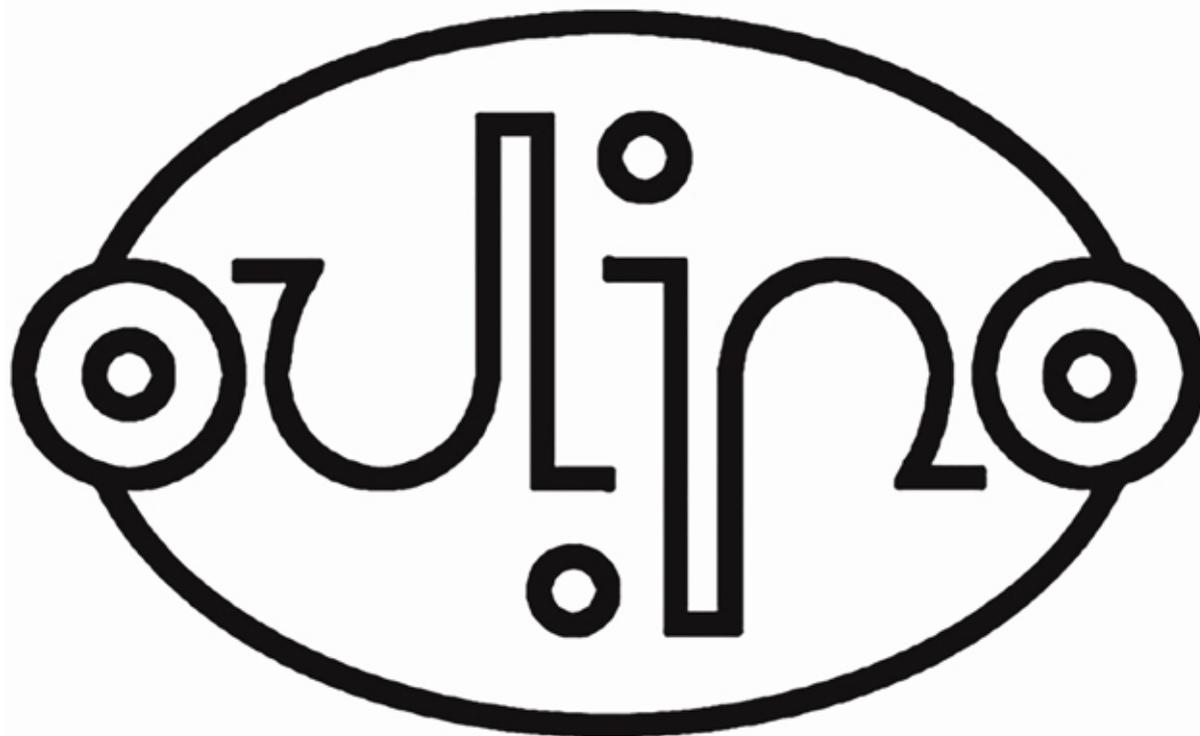
⁵ <https://ztfnews.wordpress.com/2013/06/03/un-grafo-de-cuento/>

riaciones y ha rodado hasta siete finales diferentes. Cuando la película se proyecta en una sala, la historia avanza según lo que determina la mayoría del público”. No parece casual que la edición en DVD de *Late Shift* aparezca en algunos sitios de internet en el rubro cine y en otros en el rubro juego. Dejando a un lado la valoración estética de la obra, lo más interesante es cómo perturba y pone en jaque las fronteras establecidas entre “arte” y “juego”.

Si en *Late Shift* las opciones de bifurcación aparecen de manera destacada, en su novela *Chamboula*, también de estructura arborescente, Paul Fournel (actual presidente de Oulipo) elimina esas indicaciones, más comunes en los *librojuegos* que usan el procedimiento, y tampoco advierte al lector desde el “paratexto” (contratapa, solapa, prólogo) de su método arborescente. Cada oulipiano, por cierto, plantea sus reglas de juego. Hay diferentes maneras de poner las cartas sobre la mesa y explicitar su “traba” o “estructura”. Existe también la opción, claro está, de no explicar nada. En un caso, el lector juega más bien como cómplice del autor. Un “lector ludens”, lo llama Hervé Le Tellier en su *Esthétique de l'Oulipo*, donde menciona la idea de Sartre de que todo libro es un “extraño trompo” (o sea, un juguete) que solamente existe por el movimiento que le imprime cada lector. En otro

caso, estamos más cerca de la concepción *nabokoviana* en la que el lector debe “resolver” el libro como quien resuelve un problema de ajedrez (como dijera Perec, contra la noción de literatura como pura *mimesis*: “Escribir una novela no es contar cierta cosa en relación directa con el mundo real; es establecer un juego entre el autor y el lector”), salvo que a veces el juego puede ser poco cordial, como en un famoso cuento de Alphonse Allais (“Los templarios”) donde el narrador aparece escindido entre la voluntad de contar las peripecias de unos caballeros y el anhelo de recordar el apellido de cierto personaje: cuando parece que llegará el desenlace de las peripecias, el narrador de Allais recuerda repentinamente el apellido y deja trunco el relato, escribiendo menos “para el lector”, indica François Caradec, que “contra el lector”.

A los posibles niveles de complicidad autor/lector se añade la complicidad entre los diferentes oulipianos. La noción de grupo no es un detalle menor en Oulipo y esto explica con certeza su feliz longevidad. Aparte de su extensa lista de *contraintes*, Oulipo puede jactarse de una serie de obras colectivas. Las más notorias son dos: *Es un oficio de hombres* (traducido hace poco al castellano, publicado por La Uña Rota) y el inconcluso *Voyage d'hiver et ses suites*, proyecto tan singular que se cuentan con los dedos de



la mano otros casos similares: entre ellos, la novela grupal *The Whole Family* (*La familia al completo*), que publicó a fines de 1908 la editorial estadounidense Harper & Brothers y que podría definirse como un acabado juego de perspectivas ya que allí doce autores (desde William Dean Howells, quien concibió la idea, hasta el mismísimo Henry James) se ocupan de contar, a lo largo de doce capítulos, la historia de un núcleo familiar desde sus diferentes puntos de vista.

La escritura colectiva juega, por supuesto, con la noción tradicional de autor. Dos integrantes del Oulipo (el equivalente italiano de Oulipo, por el que han pasado entre otros Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Ermanno Cavazzoni o Piergiorgio Odifreddi) publicaron hace un par de años un pequeño libro llamado *Eclipse*, en el que uno de ellos escribía la reseña o la crítica de un poema imaginario y el otro, acto seguido, componía el poema a partir de la crítica.

En un libro que recopila las primeras reuniones de Oulipo (un valioso testimonio de la fundación del grupo), al final de cierta reunión celebrada en 1971, Jacques Bens decía estar un poco aburrido de estructuras oulipianas que no arrojaban más que “unos pocos versos” y lanzaba una pregunta/desafío: ¿es posible encontrar estructuras oulipianas que permitan escribir, por ejemplo, novelas de 400 páginas? “Hasta que no hayamos respondido a esta pregunta, no habremos hecho más que mejorar los juegos de sociedad”.

La observación es pertinente y, aunque la producción oulipiana y peri-oulipiana de las siguientes décadas (desde el Italo Calvino de *Si una noche de invierno un viajero...*, hasta la obra de Walter Abish, Gilbert Sorrentino o Doug Nufer) respondió con eficacia a esta pregunta, en cierto modo Bens se anticipó a parte de las críticas contra la dimensión lúdica de la estética oulipiana. El arte, la literatura y el juego tienen en común, huelga decir, que no se definen en primer grado por lo útil, lo provechoso o lo productivo, pero que al mismo tiempo resultan determinantes para la cultura y la vida social. Desde luego, hay juegos más trascendentales que otros (*jeux événementiels*, decía el oulipiano Jean Queval), así como hay libros más trascendentales que otros. Pero no es el aspecto lúdico lo que les quita la trascendencia. En *Juegos y hombres* (1958), Roger Caillois (también reputado en Francia y en América por su rol como traductor y “descubridor” de Borges) establecía cuatro grandes grupos de juegos: los de competición (*agón*), los de azar (*alea*), los de simulacro (*mimicry*) y los de vértigo (*ilinx*). Que en el primer rubro (*agón*) Caillois y otros teóricos del juego incluyan algo tan serio como la guerra (y, con ella, toda la dimensión lúdica de las actuales competencias de tiro o de los antiguos torneos de caballería)

debería bastar para desmentir la amalgama algo simplona entre juego y frivolidad. *Mind games* y *mind guerrillas* son conceptos intercambiables en una famosa canción de John Lennon, alguien que supo conjugar lo lúdico con lo espinoso.

Planteado de otra manera: muchas de las objeciones que provienen de los “críticos hipopótamos” (como decía Witold Gombrowicz) insisten en oponer el concepto de juego a la noción de seriedad o compromiso, de igual modo que en la Edad Media se hablaba de “locura” y “sentido” como términos opuestos (Huizinga), pasando por alto que el grado agonal o antitético de toda trama dramática (el conflicto que pone en marcha la acción) tiene indudables características de juego (qué es un desenlace tradicional si no la incertidumbre de un resultado), pasando por alto también que toda obra de arte y todo juego busca expresarse a través de una “limitada libertad de movimientos” (Huizinga, de nuevo), aun en el caso de formas más clásicas o *románticamente expresivas* como el soneto, y pasando por alto, en fin, que arte y juego, en sus mejores casos, implican osadía, inseguridad, tensión.

Da en el clavo Marcel Bénabou cuando, pensando ante todo en el Perec de *La disparition*, sugiere que el *jeu* (el juego) permite trabajar de otra manera con el *je* (el yo). El hecho de que Bénabou exprese esta opinión a través de una homonimia (*jeu* y *je* se pronuncian igual en francés) hace pensar en una de las grandes claves de lectura que ofrece *La disparition*: en francés, *sans e* (sin la letra “e”) y *sans eux* (sin ellos) se pronuncia del mismo modo y *sans eux* remite, claro, a la desaparición de los ancestros de Perec en los campos nazis. *Jeu* y *je*: juego y compromiso a la vez. La prueba en Perec: una forma lúdica, una *contrainte* formal, no está necesariamente reñida con lo “serio”. El juego puede ser jugado a fondo.

“No es posible ignorar el juego”, postuló Huizinga. “Casi todo lo abstracto se puede negar: derecho, belleza, verdad, bondad, espíritu, Dios. Lo serio se puede negar; el juego, no”. El juego no puede negarse y es más que un chiste superfluo. El gran juego que es irremediable y se juega una sola vez, pero que “nosotros queremos jugar en todos los instantes de nuestra vida”, como escribiera Roger Gilbert-Lecomte en el texto de presentación de la revista surrealista *Le Grand Jeu*. El “juego superior”, como decían los situacionistas, que con su autonomía creativa “supera la vieja división entre el trabajo impuesto y el ocio pasivo”.

No está mal concederle las palabras finales a Julio Cortázar: “La literatura es un juego en el que uno puede arriesgar la vida. Un juego terriblemente peligroso. Escribir una novela es una especie de apuesta que hacemos con nosotros mismos”. **U**

Creando un monstruo

Santiago Roncagliolo

En un ensayo urdido con entrañables hilos autobiográficos, el peruano Santiago Roncagliolo —reconocido en su momento por Granta como una de las más brillantes plumas jóvenes en lengua española— reflexiona sobre el juego a partir de la transformación de su propio hijo, a quien tras una infancia peculiar se le inyecta el virus de cierta práctica que ha sido capaz de suscitar la pasión y el entusiasmo como muy pocas otras.

ENERO 2013

A mi hijo de cuatro años le gustan las princesitas. Y las muñecas. Si lo llevo a una juguetería, se pasa más tiempo en la sección de niñas que en ninguna otra. Sugiere juguetes para su hermana que termina usando él. Y si le pregunto su color favorito, la respuesta es un contundente “rosado”.

Siempre he defendido que los niños no se aferren a los clichés de género. Que no pasa nada si les gusta la Barbie o si saltan la cuerda. Ya me sé todo el rollo de la igualdad. Pero igual, esto me pone muy nervioso. Y no porque me avergüence. Al contrario: porque yo también era así.

De niño, no hacía deportes. No montaba en bicicleta. Leía mucho. Jugaba con niñas porque ellas hablaban más y corrían menos. Era un niño repelente. De hecho, lo sigo siendo. Cuando le dieron el Balón de Oro a Messi, yo sólo podía pensar:

—Qué espanto de esmoquin. ¿Quién le escoge la ropa a este hombre?

Justo por eso me preocupo. Porque conozco el precio de ser diferente.

No hay nada más cruel que un niño. Y no hay nada peor que ser un niño raro. Cuando yo era chico vivía en México, y al volver al Perú, hablaba raro. Eso me hizo acreedor a todo tipo de bromas, sarcasmos y alguna zurra (aparte de las correspondientes a no jugar al fútbol). La mayor parte del tiempo, los otros chicos hablaban de sexo en jerga de la calle, y yo ni siquiera comprendía qué decían. Aprendí por instinto cuándo tenía que reírme. Y cuándo tenía que enfadarme. Con tal de ser igual que los demás, hasta contaba chistes que yo mismo no entendía. Pero al menos reduje las agresiones hasta límites llevaderos.

No quiero que mi hijo sufra humillaciones si los demás lo encuentran distinto. Así que desarrollo todo un plan para que mi hijo juegue fútbol. Lo llevo a plazas donde “casualmente” juegan otros niños. Concentro mi vida social en amigos con hijos futboleros. Pongo partidos en la tele, incluso de equipos que no conozco, y trato de mostrar entusiasmo por ellos. Nada da resultado. El chico insiste en jugar con gatitos de peluche y pulseritas moradas.

Por suerte, en el proceso descubro con alivio algo que no esperaba. Yo soy el mismo inútil que era cuan-

do niño, pero la sociedad es mejor unas décadas después. En el colegio de mi hijo, y en los colegios de sus amiguitos en Barcelona, y entre mis amigos de todas partes, hay gente diferente. Sudamericanos, africanos, chinos, rusos. También hay homosexuales. Algunos de ellos son padres. Al menos en el pequeño mundo de mis hijos, la diferencia ya no es necesariamente un problema. Si todos son diferentes, nadie lo es.

De todos modos, para estar tranquilo, decido hablar del tema con mi hijo directamente. Es lo que se supone que se hace en el siglo XXI. Conversar. Lo encuentro coloreando un dibujo de Campanilla y le propongo:

—Oye, ¿no quieres que dibujemos también unos monstruos alienígenas sangrientos?

—No. Esto está bien. Se lo voy a regalar a mi amiga Aitana.

—Claro. Tienes más amigas que amigos, ¿no? ¿Por qué?

—Porque las niñas son más listas —dice, desde la sabiduría de sus cuatro años.

—¿Pero no te preocupa que los chicos te fastidien por andar siempre con chicas?

—Me da igual —dice, sin levantar la vista del dibujo.

—¿Y si te fastidian?

—Los fastidiaré yo también —explica con despreocupación.

Ojalá hubiera pensado yo así cuando tenía su edad.

Desde esa conversación tengo claro que nunca conseguiré educar perfectamente a mi hijo. Pero, con suerte, él sí logrará educarme a mí.

OCTUBRE 2013

No sé montar en bicicleta. Ya está. Ya lo dije.

Cuando tenía cinco años, mis padres me compraron una. Pero a la primera caída decidí que eso no era para mí.

Mis padres eran intelectuales. No se les ocurrió mejor idea que respetar la decisión del niño en vez de obligarlo a aprender. Maldita sea.

A los veinte años, la chica con la que salía insistió en enseñarme, creo que por vergüenza ajena. Como estaba enamorado, acepté. Mientras yo me caía y hacía el ridículo, su hermanita de seis años pasó a nuestro lado en su bici sin rueditas y me dijo, con una sonrisa de sorna:

—¿Tan grandazo y no sabes montar en bicicleta? Rompí con esa chica.

Ante la incompreensión del mundo, suelo defenderme con un argumento de física elemental: es absolutamente imposible que las bicicletas se mantengan erguidas. Las cosas, si no tienen apoyos, se caen al suelo. Todo el mundo lo sabe. Un día, de repente, todos los ciclistas del mundo se darán cuenta y se partirán la cabeza.

Creo que, de tanto repetirlo, me lo he llegado a creer.

Pero ahora tengo un hijo. Y ese canalla insolidario y mezquino de cinco años ha aprendido a montar en bicicleta. Lleva meses diciéndome:

—Papi, ¿no te gustaría ir juntos en bicicleta?

O:

—Papi, qué pena que no sepas montar.



Fotografía de archivo



Fotografía de archivo

O la más humillante:

—Papi, si quieres, te enseño a montar.

Los niños te vuelven adulto. Te hacen notar y corregir todas las carencias de ti mismo que siempre te negaste a afrontar. Desde el nacimiento del mío, he sacado el carné de conducir, he hecho terapia, aprendido catalán, practicado ejercicio, luchado contra mi neurosis, mejorado mi relación con la tecnología y organizado mi contabilidad. Pero comprendo que ha llegado la hora de dar el último paso hacia una adultez plena.

Durante una semana busco en internet instrucciones para montar en bicicleta. Cómo poner la cadena. Qué precauciones tomar. No hay nada. Es una ciencia sin teoría. ¿Cómo rayos ha aprendido todo el mundo?

Al final recluto como profesor particular a mi amigo más deportista. El pobre cree que va a ser fácil.

—Diez minutos —me dice—. O diez segundos. Montar en bici es lo más sencillo del mundo.

—Hermano —le respondo tristemente—, no sabes con quién estás hablando.

Escogemos una calle peatonal y vamos de noche, a la hora en que no circulan niñas tocapelotas como la hermanita de mi ex. Y me subo en la bicicleta.

—¡Ahora pedalea!

Al primer esfuerzo me caigo. Y al segundo. Y al decimocuarto. Mi amigo me empuja en la bicicleta como a un niño. Y tampoco funciona. Él teme que yo tenga una enfermedad neuronal. Puedo leerlo en su rostro.

Los transeúntes creen que voy borracho o drogado, cosas más normales que no saber montar en bicicleta. Yo me sigo cayendo. Estoy bañado en sudor y ni siquiera he avanzado un metro. Estoy a punto de dejarlo e irme a mi casa a llorar. Hasta que, al fin, entiendo la única lección que hay que aprender, la que no está en internet: sigue pedaleando.

Cuando te vas a ir de cara contra el suelo, no te detengas: acelera. Es difícil que tu cuerpo acepte esa regla porque atenta contra todo instinto de autoconservación, igual que la bicicleta atenta contra la regla física de que debería caerse.

¿Por qué me cuesta más aprender a mí que a un niño de cinco años? Porque tengo más miedos: si tuviese cinco años, mi único miedo sería que me manden a dormir sin postre. Hacerse adulto es irse cargando de temores: plazos de entrega, números de cuenta en rojo, enfermedades y cosas que pueden salir mal.

Cuando comprendo eso —y que la bici tiene freno de mano— comienzo a pedalear de verdad. De repente, el viento corre a mi alrededor. La bicicleta avanza. ¡Estoy derrotando las leyes de la física, toda mi historia personal, a todas las hermanitas repelentes del mundo!

Y entonces me estrello de cara contra un poste.

JUNIO 2014

Súbitamente, cuando todo parecía perdido, a mi hijo le han inculcado la hormona del fútbol. Y parece

irreversible. Durante sus primeros cinco años de vida, jamás le interesó el tema. Hasta ahora, había sido un hijo de artista de la variedad estándar. Lo suyo era dibujar, escuchar cuentos y jugar con el iPad. Si querías bajar al parque a jugar pelota, te miraba con terror. Si le ponías un partido por la tele, se aburría. En cierta ocasión, le prometí llevarlo al estadio si era capaz de seguir un partido entero en televisión. Lo intentó una vez y se durmió en el minuto 15.

Pero la llegada del Mundial ha operado en él una extraña metamorfosis. Todo empezó hace un mes, cuando llegó a casa exigiendo:

—¡Quiero jugar fútbol!

A partir de ese momento, sin más, ha pensado cada minuto en el deporte rey. Me ha obligado a jugar contra él cada día. Y me ha forzado a comprarle una pelota.

He investigado en su colegio y no es el único. El virus mundialista se ha extendido como una epidemia. Los niños están enloquecidos, y muchas de las niñas también. Una de ellas ha obligado a su padre a comprarle la pelota y una camiseta de Neymar, e insiste en permanecer despierta a las diez de la noche para ver los partidos. Otros pequeños ni saben que hay un Mundial, pero sienten el fútbol en el aire. Y se dejan contagiar.

Sin duda, el virus tiene sus ventajas. Por ejemplo, mi chico ha dejado de ser una planta de interior. Ahora quiere salir. Todo el día. Quiere salir antes de ir al colegio, y después de lavarse los dientes. Quiere salir mientras comemos y después de ir al baño. Y de paso, quiere llevarme a mí.

También se ha vuelto más sociable. Antes era demasiado tímido para acercarse a otros niños. Pero ahora se planta en el parque con toda la autoridad de su pelota nueva, e invita a todos los presentes a jugar con él. Se ha vuelto el alma de la fiesta.

Sin embargo, conforme avanza, el virus también revela su lado más oscuro. Para empezar, mi pequeño se ha convertido en un tramposo olímpico. El fútbol saca lo peor de su mezquindad. Si le haces un gol, te lo anula:

—Es que la portería no llegaba hasta ahí. La portería termina más acá.

Si falla un gol, se lo apunta de todos modos:

—Es que tu portería es más grande porque tú eres más grande. Así tiene que ser.

Si recibes una llamada de trabajo mientras juegas, él sigue corriendo y te hace gol:

—¡Es que el partido sigue! Nadie dijo que se detenía.

—¡Yo lo dije!, protesto.

—Tenías que decirlo más fuerte.

A su mejor amiga, Aitana, pretende obligarla a jugar fútbol. Cada vez que se juntan, la escucho gritar:

—¡Si te vas a jugar fútbol, ya no te voy a querer nunca más!

—No me importa —responde él con autosuficiencia.

—¡Y no te invitaré a mi casa nunca más!

—¿En tu casa dan los partidos de la liga? —es lo único que le preocupa a él.

Trato de pensar que ésta es una etapa pasajera. Como el pañal o el biberón. Pero cuando yo mismo veo el fútbol con mis amigos, me preocupo.

Para empezar, repetimos de memoria todo tipo de estadísticas inútiles: cuántas veces ganó nuestro equipo un duelo, cuántos penaltis pateados por la izquierda ha atajado un portero, cuántos tiros de esquina hubo en las últimas tres finales mundialistas. Si dedicáramos al trabajo la misma memoria y agilidad mental, seríamos todos millonarios. También machacamos siempre las quejas sobre la incompreensión ante este vicio: “Mi esposa sólo me deja ver un partido por semana”. “Mi padre quiere hacer un viaje familiar en pleno Mundial”. “Mi jefe pretende cerrar un proyecto el mismo día de la final”.

Al vernos a todos lobotomizados por este deporte, comprendo que mi hijo no atraviesa una fase. Se va a quedar así.

Y tengo miedo.

FEBRERO 2016

—Papi, llévame al estadio.

—Es muy caro.

—Entonces cómprame una camiseta del Barça.

—Ya tienes tres.

—Entonces vamos a jugar con la pelota al parque.

—¡Son las diez de la noche! ¡Duérmete!

He creado un monstruo.

El niño ha forrado su cuarto con afiches del FC Barcelona. Ha alcanzado el máximo nivel del videojuego FIFA. Cuando despierto por las mañanas, ya está sentado en el salón viendo antiguos partidos en Barça TV (¿Cómo es que hay un “Barça TV”? ¿Dónde quedaron los malditos canales educativos?).

—Papi, ¿quién era mejor? ¿Rivaldo o Ronaldinho? ¿Cruyff o Maradona? ¿Figo o Stoichkov?

—¿Puedes desayunar?

Para que su cerebro se emplee en otras actividades, le impongo una tarea diaria de lectura. Él descubre la prensa deportiva. Ahora cada día se lee entero el *Sport*. Lo obligo a dedicar veinte minutos diarios a las matemáticas. Ahora calcula el precio de los fichajes del Barcelona y los compara con los del Real Madrid.



Fotografía de archivo

Tratando de recuperar algo de su imaginación, intento leerle cada noche unas páginas de *El Principito*. Desisto cuando me espeta:

—Ya entiendo. *El Principito* es como Messi y su zorro es como Neymar, ¿verdad?

Supongo que ahora mi niño es “normal”: llega a un parque y hace amigos de inmediato.

Pero qué puedo hacer: yo echo de menos a mi desadaptado.

ABRIL 2017

El niño se ha apuntado a la actividad extraescolar de fútbol. Y no he tenido corazón para negárselo. Allá él.

Evidentemente, los primeros partidos confirmaron mis temores: fiel a sus orígenes, el pobre era un jugador penoso. Los delanteros contrarios le pasaban por encima sin mirarlo siquiera. Si por algún azar la pelota caía entre sus pies, la perdía sin remedio. No funcionaba ni en el último refugio de los malos: la portería. Algunos padres insoportables les gritan a sus hijos desde la grada qué deben hacer, o se enfadan con el entrenador. Yo guardaba silencio, tratando de que el mío pasase desapercibido, esperando que el técnico tuviese la amabilidad de cambiarlo, por nuestro bien.

Y sin embargo, incluso mientras calentaba banquillo, el niño se veía más feliz que en ninguna otra parte.

Este año, su equipo participa en un torneo de colegios. El sábado los vi jugar. Me temía lo peor. Pero, para mi sorpresa, el chico ha progresado notablemente.

Sin duda, no es un regateador, ni corre demasiado rápido. Pero es grande y piensa. Conociendo sus limitaciones, se ha convertido en un defensa que da mucha seguridad al equipo. Cuando se le viene un contragolpe peligroso no pierde el tiempo con filigranas: echa la pelota del campo para que sus compañeros tengan tiempo de volver. Da buenos pases arriba, creando muchas jugadas de gol. Y lo único aprovechable de su terrible herencia genética: es zurdo. Los zurdos juegan más.

Ahora bien, mucho más importante que su progreso futbolero es el social. Desde que empezó a jugar, vienen más amigos a la casa, y lo invitan más a las suyas. La pelota es un antídoto contra la timidez. De paso, su obsesión me ha obligado a mí a aprender de fútbol, gracias a lo cual, también he estrechado relaciones personales. Porque los hombres en general somos demasiado torpes para la conversación íntima. Mis amigas, cuando se divorcian, me cuentan cada minuto de su matrimonio. Verbalizan sus emociones. Recuerdan los momentos buenos y malos. Se expresan. En cambio, mis amigos, cuando se divorcian, vienen a mi casa y ponen un partido. Hablamos de jugadas, criticamos entrenadores, culpamos al árbitro. Y llamamos a eso “amistad”.

En el universo masculino, el fútbol es más que un deporte: es la red social que te acerca a los demás, lo que te conecta y te da un lugar en el mundo. Y en mi caso, es una gran lección que me da un niño de nueve años. Porque al final, lo quieras o no, tus hijos ganan las batallas que tú perdiste, y así te enseñan a ganarlas a ti. **U**

Del juego y la distancia adecuada

Jacques Jouet

Traducción de Arturo Vázquez Barrón y Roberto Rueda Monreal

El escritor y artista plástico Jacques Jouet, uno de los miembros más antiguos del Oulipo, propone una biblioteca del juego en la literatura moderna. La lista queda abierta: el lector está invitado a enriquecerla con más obras lúdicas y provocadoras, escritas bajo el signo del azar, en unos casos, o de las reglas estrictas, en otros.

Hay ciento treinta y nueve libros en la biblioteca de San Víctor, tal vez más, pero éste es el número que afirma Rabelais, si contamos.

Hay veintinueve títulos en la del doctor Faustroll. Lista cerrada.

Por el placer de leer y de verificar si el juego es, o no, una actividad seria (o en qué medida ésta se encuentra ligada sólo a la diversión, o si no también a su contrario), propongo aquí once títulos, lista no cerrada, para una biblioteca escogida del juego. En cada uno de estos títulos se nombra o está presente un juego concreto en el centro del tema y de la forma del libro.

Propongo:

JORGE LUIS BORGES, *La lotería en Babilonia*. El narrador vivió una vida de vicisitudes extremas, en las que se alternaban situaciones de poder y esclavitud—la Roca Tarpeya está cerca del Capitolio—. Borges habla de una “variedad casi atroz”. Yo veo una ima-

gen anticipadora de la flexibilidad contemporánea. La lotería es como la causa primera de la particularidad de la civilización, es una “parte principal de la realidad”. La lotería fue primero elemental: compra de un billete, sorteo de los números, ganancia en monedas de plata. Surge una manera de complicar, de hacer más difícil el juego para que sea más excitante. Se introducen “suertes adversas”. Pagas un billete, y si pierdes, no sólo pierdes lo que costó el billete, también se te impone una multa o se te condena a que te quemen la lengua o te mutilen un miembro o te deshonren o te maten. Se inventan también suertes positivas: una promoción, la desaparición de algún enemigo, una mujer-recompensa. La lotería representa el azar en contra de un orden del mundo, “infusión del caos en el cosmos”, “sacro desorden”. Nada más resulta previsible o estable. “Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares”. Lotería del éxito.

JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*. La novela se abre con una página “Tablero de dirección”. El autor informa a su lector sobre una propuesta de juego de lectura: hay dos maneras de leer este libro, dos itinerarios distintos, ya sea que se respete el orden numérico de las secuencias o se obedezca otro mandato, cuyo paso a paso lo da una especie de hoja de ruta. El juego de rayuela está presente de manera alusiva. Sólo encuentro una alusión, en el capítulo 113: “Una rayuela en la acera: tiza roja, tiza verde. CIEL. La vereda, allá en Burzaco, la piedrita tan amorosamente elegida, el breve empujón con la punta del zapato, despacio, despacio, aunque el Cielo esté cerca, toda la vida por delante”. Entre la piedrita empujada por el pie y el cielo, encontramos muchas cosas para hacer y contar. Suponiendo que se lea de la manera menos sencilla y habitual, entramos en un trenzado complejo irreducible en una alternancia ficción/reflexión. Lo que nos queda es entrar en un juego de lectura de naturaleza variable: recortes de periódico, derivaciones de per-

sonajes, citas [una de Gombrowicz que hace el elogio de una estética extendida, no sintética]. Cortázar subraya “la naturaleza demoniaca de toda escritura recreativa” (capítulo 141).

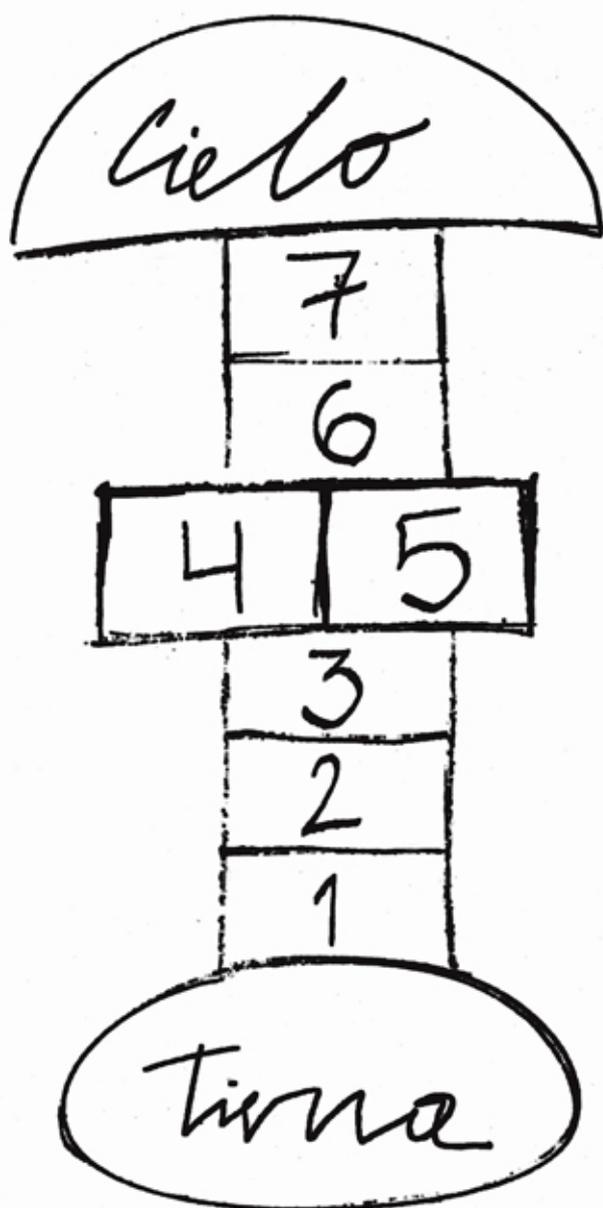
Si vuelvo a leer el espléndido cuento “Final del juego”, veo a Cortázar decir un poco más todavía sobre la gravedad existencial lúdica puesta en marcha en sus novelas largas o cortas.

JACQUES ROUBAUD, € [Signo de pertenencia]. Exactamente a la manera de *Rayuela* —y ambos libros son casi contemporáneos, 1963 y 1967—, el libro, de poemas esta vez, se abre con una página “Cómo usar este libro”. De nuevo, el cómo usar está ligado a la lectura. Cuatro maneras de lectura se proponen al lector, una de ellas hace justamente referencia a una partida de go, una partida histórica jugada por campeones. Las fichas son blancas o negras, de nácar o basalto, lo que influye en el imaginario de los poemas (¿cómo? eso queda por leerse), algo blanco, algo negro. El juego es el orden pitagórico del mundo.

Tanto Roubaud como Cortázar colocan en lo más elevado de sus deseos de autor la lectura más compleja, la más inhabitual, la más arriesgada, la más juguetona. Se ven obligados a comprobar (en diversas entrevistas) que, mayoritariamente, los lectores se pierden en la lectura y se conforman con la manera más tradicional.

ITALO CALVINO, *El castillo de los destinos cruzados*, seguido de *La taberna de los destinos cruzados*. Lo que se convoca aquí es el juego del tarot, como lo explica en detalle una nota final. Esta vez se pone el acento en las limitaciones ligadas a la composición del libro. La lectura también se ejercita ya que la edición reproduce las figuras de las láminas del tarot, por lo que el lector puede observar, paso a paso, la construcción de las historias a partir de las cartas que están en el juego de cada narrador. En esta especie de *Decamerón*, en efecto, los protagonistas encerrados en su intimidad han perdido la palabra y sólo pueden contar, sucesivamente, por intermediación de las cartas. Y el narrador, que es de hecho un “nosotros”, interpreta lo que ve. Es un lector que compone al ir leyendo la combinación de las cartas. Las historias contadas son terribles. Es Macbeth quien concluye: “Empiezo a estar cansado del *Sol* y quiero que se rompa la sintaxis del *Mundo*: que se barajen las cartas, las hojas del infolio, los fragmentos de este espejo del desastre”.

GEORGES PEREC, *La vida instrucciones de uso*. Aquí, el juego es el rompecabezas, e interviene en el preámbulo. “A pesar de las apariencias, no es un juego solitario...”. El rompecabezas supone un fabricante y un jugador, que “sigue los caminos que le fueron compuestos en la obra” (Klee, citado por Péric). La novela se construye por una parte según el imaginario del rom-



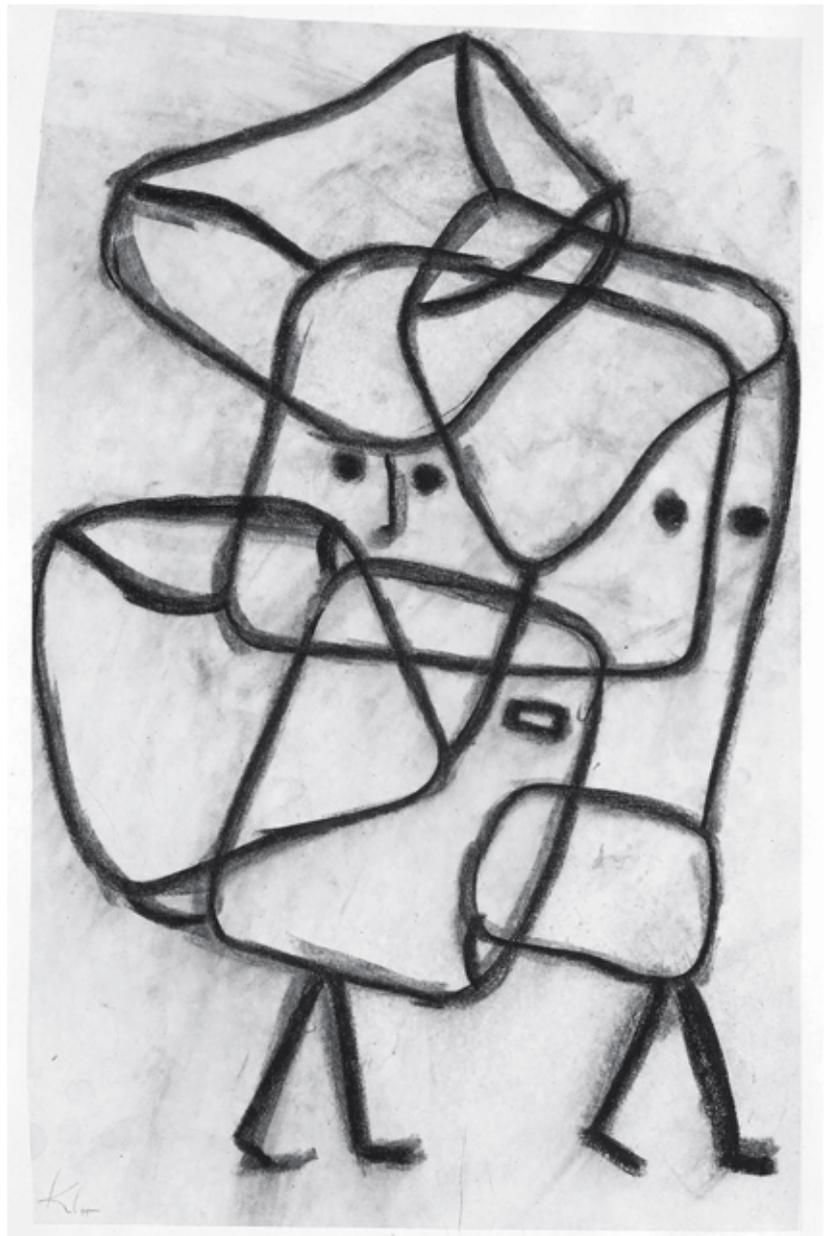
pecabezas, con personajes que fabrican o reconstituyen rompecabezas. El rompecabezas es el núcleo genético de la composición de la novela. Es la imagen de un conjunto de elementos que existen de manera independiente con fuerza y forman un todo. Como el inmueble mismo es microcosmos del mundo, sus casillas son también las piezas de un rompecabezas.

Pero, porque hay un “pero”, el juego y el conjunto, que se ve perfecto, previsto en sus mínimos detalles, deja pasar imperfecciones hasta el acontecimiento final, que da una pieza en forma de ω para entrar en una casilla en forma de x . El rompecabezas es el mundo y el proyecto de vida de Bartlebooth es una vida perfecta. Bueno... casi perfecta, el juego es una tensión. Sólo hay perdedores.

GEORGES PEREC, *Wo el recuerdo de la infancia*. Antes de *La vida instrucciones de uso*, Péric había abordado el juego, es decir el deporte, como sometimiento extremo. Es impresionante. La competencia, ése es el crimen.

JULIO VERNE, *El testamento de un excéntrico*. Un Julio Verne inusual... Un riquísimo estadounidense deja al morir una fortuna y un testamento con instrucciones para transmitirla. Es un excéntrico miembro del Club de Excéntricos, su testamento debe estar a la altura. Pide que se designe al azar a seis ciudadanos que jugarán una partida del juego de la oca del tamaño de Estados Unidos; cada casilla representa un Estado de la Unión. El notario lanzará los dados. Los jugadores harán los viajes designados. ¡Que el mejor gane la partida y en consecuencia gane la fortuna! ¿Cómo procede Julio Verne? Podría tratar una verdadera partida, que funcionaría entonces como una fuerte coerción narrativa. No, Julio Verne imagina una partida ideal de acuerdo con los desarrollos existenciales de sus personajes. (Podría resultar interesante reescribir la novela a partir de otra partida predeterminada). Aquí, y esto es un elemento capital para el análisis del texto de juego: de los siete jugadores, los dos que están enamorados —uno del otro— ponen el amor por encima de la eventual victoria y del premio correspondiente, por lo que en consecuencia conservan la cabeza fría en cuanto al juego.

JULIO VERNE, *Un billete de lotería*. La situación es semejante a la de la novela precedente. La enamorada, por lo que a ella toca, quiere conservar el billete de lotería (que tiene un enorme valor antes del sorteo para los avaros y usureros, no demasiado judíos en este caso —ya sabemos que el estereotipo antisemita sin duda está presente en Julio Verne—) por su solo valor afectivo, como recuerdo de su amor, pero se ve obligada a venderlo. También en este caso, a la enamorada le importa poco el premio o la competencia victoriosa. Quiere vivir.



Paul Klee, *Burdened Children*, 1930

HERMANN HESSE, *El juego de los abalorios*. Así como en la lotería, la rayuela, el go, el tarot, el rompecabezas, las olimpiadas, el juego de la oca... los juegos son concretos y referenciados; del mismo modo en Hesse no se sabe muy bien en qué consiste concretamente el juego de los abalorios, incluso si el go es tal vez el origen. Sólo se sabe que es el juego de los juegos, un juego de conocimiento universal, música y matemáticas reunidas en una síntesis de tipo pitagórico, de consonancia ocultista (no es lo más interesante para mí), que domina el orden profundo del mundo, que es el orden del número y la armonía. Lógica cristalina e imaginación fecunda. (Recordemos a Raymond Queneau y su inversión de los lugares comunes cuando se trata de definir el método de Raymond Roussel: “Una imaginación que une el delirio del matemático a la razón del poeta”). “Sin duda este juego conlleva peligros. Es justamente por eso que nos gusta”.

Y formo un paquete con *Una partida de ajedrez*, *La defensa*, *El Maestro de Go...* Zweig, Nabokov, Kawa-

bata... que ponen en escena la fatalidad negativa del juego para el personaje descrito. Hay muchos otros ejemplos.

Saco de esta biblioteca algunas observaciones:

1) A costa de una simplificación aparente (pocos elementos simples y complejidad creciente por medio de la combinatoria), el juego está siempre en el centro de una visión total, totalizante (utópica, ideal, feliz), totalizadora (totalitaria posiblemente) del mundo. Anarquía, no, orden al contrario a la décima potencia. Orden del mundo que se está volviendo un mundo del orden. Es un sistema de una ambición desmesurada, que no conoce razón limitadora. Es un engranaje. Esta realidad está disimulada bajo una imagen fútil y sin consecuencia del fenómeno *juego*.

2) El sujeto puede, cree, espera encontrar ahí la armonía de un orden superior, en el cual perderse. A menudo, la práctica de juego del tipo hasta-el-final (el jugador no tiene muchas elecciones) se topa con la vertiente oscura, fatal, destructiva del jugador, como el precio a pagar por la organización luminosa. En definitiva, el juego es una partida muy peligrosa. El compromiso no puede ser sino total; fatalidad del compromiso total.

3) La situación de juego es reveladora, en primer lugar, de los personajes. Los que logran salir airosos en Julio Verne son aquellos que piensan en otra cosa, ni en ganar dinero ni en ganar a secas. Del juego, están a una distancia adecuada.

Pero hay además un último libro en esta biblioteca del juego:

STÉPHANE MALLARMÉ, *Jamás un lance de dados abolirá el azar*. En acción, de nuevo este asunto del azar, que estará en el centro del mundo de la lotería de Borges. Pero si me detengo en el título, la sintaxis me detiene a mí. La sintaxis francesa natural diría: *Un lance de dados jamás abolirá el azar*. ¿Por qué este desplazamiento? ¿*Jamás un lance de dados abolirá el azar*?

Tomemos el decálogo: *A tu padre y a tu madre honrarás*. El complemento está antes del verbo.

Si digo: *[A] Su padre y [a] su madre honrará todo hombre*. Incluso un poco al revés, es comprensible, complemento, verbo, sujeto.

Si digo: *[Al] Padre y madre honrarán todos los hombres*. Es ambiguo en francés. Funciona en ambos sentidos.

Mallarmé había pensado en eso.

Jamás un lance de dados abolirá el azar. Es la versión disfórica: el doble seis obtenido (el alejandrino para Mallarmé) nada puede en contra del azar general, la lotería universal, la desigualdad fatal, ¡que gane el mejor!

El azar jamás abolirá un lance de dados, versión eufórica, sintaxis natural, el caos lúdico del mundo no tiene poder sobre un granito de arena que se llama luz. **u**

Texto publicado en *L'Atelier du Roman*, n° 85, 2016.



Monjes jugando go, antiguo grabado chino

Breve anecdótico del ajedrez

Luis Ignacio Helguera

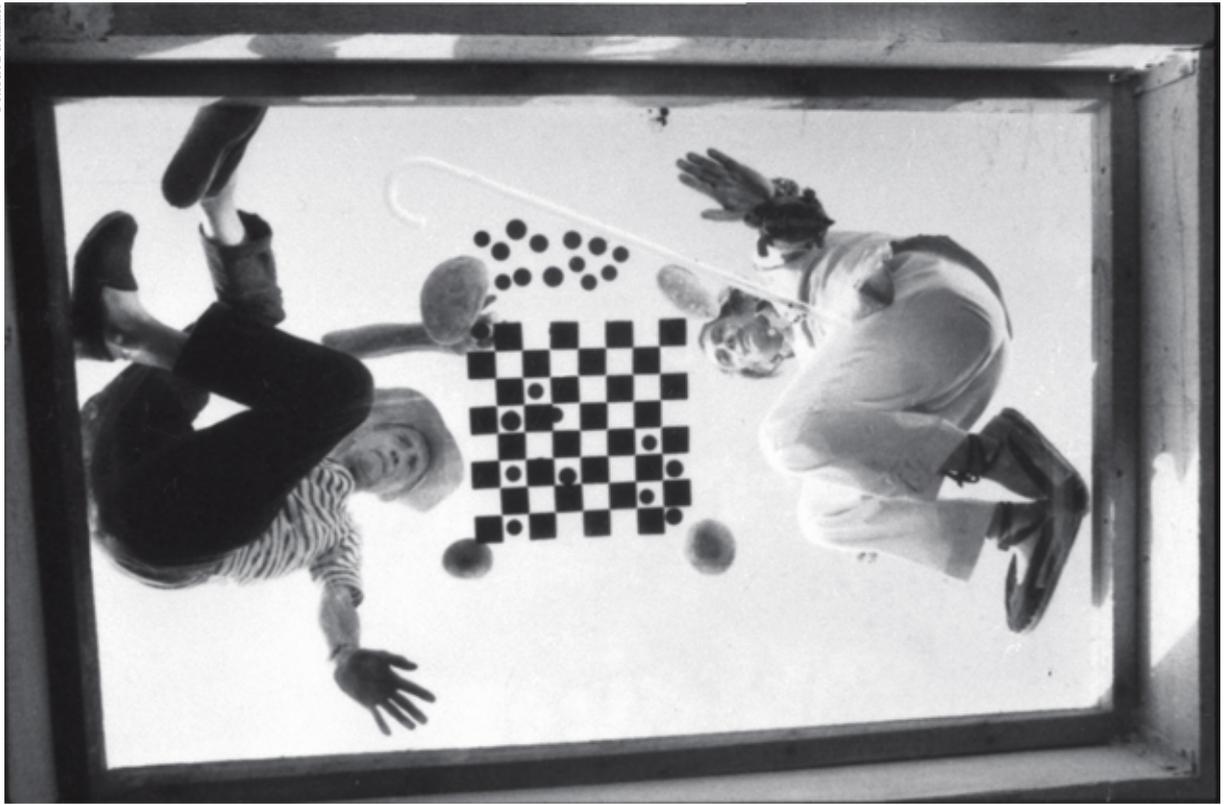
El matrimonio entre literatura y ajedrez ha sido muy fecundo —Zweig, Nabokov, Borges y Arreola dan cuenta de ello—, y Luis Ignacio Helguera nos recuerda que frente al tablero, como ante la página en blanco, uno puede jugarse la vida. Presentamos también algunas de sus “Astillas del tablero”, aforismos que echan luz sobre la psicología de este juego.

I. AJEDREZ Y EXISTENCIA

Perdida en la noche de los tiempos y de las civilizaciones más antiguas (Egipto, la India, Persia, Grecia, la España musulmana) la respuesta a la perseverante pregunta, algo necia acaso, ¿quién inventó el ajedrez? (cosa que, con más discreción, no se pregunta sobre los naipes o la música), podemos disfrutar, por su simple valor literario, la leyenda hindú según la cual un brahamán o filósofo llamado Sisa inventó el ajedrez para demostrar a su monarca joven y soberbio que, siendo la pieza central, nada puede el rey sin la ayuda de sus súbditos. Fascinado por el juego, el rey concedió a Sisa la recompensa que quisiera. Para castigar esta nueva muestra de soberbia, Sisa pidió simple trigo, en la siguiente proporción numérica: un grano por la primera casilla del tablero, dos por la segunda, cuatro por la tercera, ocho por la cuarta, dieciséis por la quinta y así sucesivamente, duplicando cantidades hasta lle-

gar a la casilla sesenta y cuatro. Con gesto despectivo ordenó el rey que se cumpliera la “humilde” petición. Pero después de realizar cálculos detallados, sus tesoreros le informaron que el reino entero sería insuficiente para cumplirla. El rey había sido aleccionado en dos sentidos: uno, a través del valor y la acción de las piezas, símbolos de los hombres y sus cosas; dos, a través de la dimensión del tablero, símbolo del mundo.

Ya desde su aspecto, pues, encerraba el ajedrez misteriosas claves de la existencia. Limitado a los sesenta y cuatro escaques e ilimitado, infinito juego a la vez, constreñido por reglas severas y juego de amplia, noble libertad a la vez, el ajedrez es juego más que juego. “Demasiada ciencia para ser juego y demasiado juego para ser ciencia”, según Leibniz. Y escribe Faulkner en su novela *Gambito de caballo*: “Nada mediante lo cual es posible reflejar todas las pasiones, esperanzas e insensateces humanas puede considerarse como un juego”. La frase del poeta inglés del



Salvador Dalí y Marcel Duchamp jugando ajedrez, 1966

siglo XV Chaucer era ya clara y categórica: “Os lo advierto: no se trata de un juego de niños”.

II. INFANCIA Y LOCURA, SEXUALIDAD Y ASEXUALIDAD

Sin embargo, el ajedrez se aprende mejor en la infancia y son frecuentes los niños prodigio del tablero. La predisposición natural para la abstracción que existe en la infancia —y que tiende a estrecharse por el aprendizaje de menesteres prácticos, concretos— explica que en el ajedrez, y en otros campos abstractos por excelencia como las matemáticas o la música, se dé a luz este género de *enfant terrible*.

A propósito de infancia y ajedrez recuerdo una anécdota del primer campeón oficial de ajedrez del mundo, Wilhelm Steinitz (1836-1900). El maestro checo viajaba en ferrocarril y se puso a conversar con un comerciante acompañado por su hija de ocho años. Cuando la niña escuchó que la profesión de ese hombre era el ajedrez, dijo: “¿Todavía juega usted ajedrez? ¡Huy, yo jugaba cuando era pequeña, pero ahora ya no!”. Naturalmente, el padre de esa niña y Steinitz rieron de buena gana. Pero no olvidemos que el pequeño y gran Steinitz, el descubridor del juego posicional, se volvería loco. Loco por el ajedrez siempre estuvo, pero cosa diferente es que *a causa del ajedrez* enloqueciera y al final de sus días jurara que por medio de la electricidad podía comunicarse con Dios, con quien jugaba ajedrez y a quien se permitía dar las blancas y peón de ventaja.

La variante lamentable de la locura no sólo ha sido jugada por Steinitz: también por otras luminarias como los norteamericanos Paul Morphy y Harry Nelson Pillsbury, el ruso Akiba Rubinstein, el mexicano Carlos Torre o el personaje de la magistral novela *La defensa* de Nabokov, el indefenso Luzhin. Se cuenta que al final de su vida, Morphy, retirado del ajedrez a los veintiún años, padeció manía persecutoria y que ordenaba en semicírculo zapatos de mujer; murió en una tina de baño en Nueva Orleans a los cuarenta y siete años de edad.

Del yucateco Carlos Torre (que, por cierto, trabajó de joven en una zapatería en Nueva Orleans) se dice que, después de una corta, brillante y agotadora serie de torneos internacionales (en que, entre otras cosas, entabló con Alekhine y Capablanca y venció a Lasker), después de tomar unas copas con amigos en un bar de la Calle 115 de Nueva York, perdió la memoria, se quitó la ropa y, como hombre mono, se fue caminando al zoológico. A los veinticuatro años Torre se vio forzado por razones médicas a abandonar el ajedrez.

El doctor Rey Ardid, catedrático de psiquiatría de la Facultad de Medicina de Zaragoza, España, y ajedrecista hasta por su nombre, ha explicado que las personalidades con capacidad de concentración y poco comunicativas se ven atraídas por el ajedrez, que puede intensificar la propensión a enfermedades mentales, de por sí natural en estos “temperamentos esquizotímicos”.

Fascinante, porque crea un mundo cerrado, con coordenadas espacio-temporales propias, el ajedrez es

al mismo tiempo peligroso, pues es fatalmente adictivo y suprime al mundo exterior, con todo y dimensiones tan fundamentales como la sexual.

Alekhine y Fischer (el Fischer activo) encabezan la larga lista de los maestros para quienes el ajedrez es lo más importante del mundo, más aún que el mundo mismo. Fuera del ajedrez, Alekhine no encontraba mejor cosa que beber (“El ajedrez y el vino nacieron hermanos”, dice una vieja máxima rusa suficientemente confirmada por Alekhine, Bogoljubow, Chigorin, Tal...), ni Fischer otra que leer tiras cómicas *Mad*. ¿Y las mujeres? En el medio ajedrecístico son considerablemente altas las estadísticas de solterones, divorciados y casados con adúlteras sistemáticas, cosa que en términos ajedrecísticos se traduciría como descuidar el flanco de dama.

Misógino por excelencia, Fischer declaró: “Las mujeres son débiles, todas las mujeres. Son estúpidas comparadas con los hombres. No deberían jugar ajedrez. Son como principiantes. Pierden cada una de las partidas que juegan contra hombres”. Y sobre el matrimonio opina: “El ajedrez es mejor”.¹

Cuando eran amigos, antes de enfrentarse por el campeonato mundial, Alekhine y Capablanca fueron juntos una noche de 1922 en Londres a un show. Mientras el siempre galante Capablanca no apartaba la mirada de las coristas, Alekhine no apartaba la mirada de su ajedrez de bolsillo. Alekhine se casó cuatro veces, siempre con mujeres mayores que él. A Capablanca se le vio en 1927, en Buenos Aires, bailar tangos con bellezas argentinas en pleno *match* contra Alekhine. Por atender damas, Capablanca descuidó el flanco del rey y Alekhine le arrebató la corona, la colocó sobre su cabeza y no volvió ni a enseñársela al cubano.

El caballeroso Boris Spassky, que en 1993 se había casado tres veces, según esa maravillosa enciclopedia del ocio que es *The Even More Complete Chess Addict*, describió la relación con su primera esposa como “de alfiles de colores opuestos”.²

El símbolo de la ambigüedad sexual en el ajedrez lo encarna como nadie Chevalier o Madame D’Éon de Beaumont (1728-1810), miembro del St. George Club de Londres, que en una sesión de simultáneas a la ciega de Philidor derrotó al clásico maestro, entre otros triunfos ajedrecísticos notables. Travestido como Madarne d’Éon de Beaumont, fue espía de Luis XV y realizó misiones secretas en Rusia e Inglaterra. Para aclarar la cuestión de su sexo, un tribunal de mujeres de Londres le practicó un examen, el 24 de mayo de 1771, que arrojó el extraño resultado

de “Sexo dudoso”. Pero un segundo examen, en 1777, avaló su sexo femenino. Sobresalió como dama de compañía de la emperatriz Isabel, antecesora de Catalina la Grande, y de la emperatriz María Antonieta. Después de la Guerra de los Siete Años se presentó como varón, explicando que era hermano de la estimada Madame d’Éon. Tan convincente era su personalidad femenina (o tan necesarios sus servicios y su presencia como madame), que cuando apareció en la corte de Versalles “vestida” de hombre, se le ordenó que se quitara el disfraz masculino y volviera a su atuendo y modales de dama. Años después tuvo desavenencias con el gobierno de París y amenazó con ven-

ASTILLAS DEL TABLERO

El ajedrez es la única manera civilizada de hacerle la vida imposible al prójimo.



Un momento en el salón del torneo en que todos los ajedrecistas se quedaron estáticos, como imitando las piezas del tablero. Sólo los relojes seguían corriendo. Como los relojes de arena siguen trabajando, incansables, sobre las momias egipcias.



En *Zugzwang* se dice en ajedrez cuando a uno de los contendientes no le queda sino esperar —con frecuencia cosas terribles—, moviendo la misma pieza de un cuadrado a otro. En *Zugzwang* habría que decir que está uno esas tardes en que no queda sino esperar, caminando de un cuarto a otro, mirando por la ventana.



El ajedrez nos recuerda que el mundo es un conjunto de posibilidades casi infinitas y que hay que decidirse por una.

¹ Cf. Mike Fox y Richard James, *The Even More Complete Chess Addict*, Londres-Boston, Faber, 1987 y 1993, pp. 260-261.

² *Ibidem*, p. 262.

El ajedrez es el dominio ideal del tímido, del solitario, del escéptico, del desencantado.



El ajedrez es un juego *autista*, y sin embargo, todo depende de lo que haga *el otro*.



¿Es un juego? Sobre ningún otro juego se editan revistas e informadores, ni se publican tratados, enciclopedias, libros que llenan bibliotecas. Y difícilmente otro juego ha inspirado tanta literatura, buena y mala, que va de referencias notables en Alfonso X o Santa Teresa, en Cervantes o Shakespeare, en Carroll o Faulkner a obras magníficas (de Nabokov o Zweig), ensayos brillantes pero con apreciaciones técnicas muy discutibles (como el de Cabrera Infante sobre Capablanca) y *best sellers* francamente mediocres (Süskind, Pérez-Reverte...).



—¿Sabes jugar ajedrez?

—Sé mover las piezas.

Respuesta trillada y curiosa. Nada de saber o no saber mover las piezas: se juega o no se juega ajedrez; se es o no se es ajedrecista. A la pregunta:

—¿Sabes manejar?

Nadie responde:

—Sé mover la palanca de velocidades.



Peón de séptima a octava: sapo que después de brincos lerdos se metamorfosea en princesa; esforzado y feo gusano que reencarna en ágil, volátil, agraciada mariposa.

der a los ingleses toda la información confidencial de su trabajo como espía. Por esa razón, en dos ocasiones trataron —infructuosamente— de envenenarla agentes franceses. Murió a muy avanzada edad, cuando al batirse en duelo se enredó en su propia falda (como si por fin se le enredaran los dos sexos) y se ensartó en la espada de su rival. Sólo el examen *post mortem* pudo determinar su sexo masculino.

III. FRENTE AL TABLERO

A los ajedrecistas, seres dotados para la renuncia al mundo, se les conoce naturalmente por sus partidas, pues a los estilos de juego diversos corresponden otras tantas personalidades. También se les conoce por sus comportamientos frente al tablero.

Lo primero que se necesita para sentarse ante el tablero es resistencia o, como se decía en la era del ajedrez prereloj, “buenas posaderas”, tan buen cerebro como buenas posaderas. Se cuenta que en 1851 el historiador británico Henry Buckle logró redactar dos capítulos de su *History of Civilization in England* mientras su contrincante reflexionaba una jugada. Por su parte, después de horas de esperar heroicamente respuesta, Morphy miró interrogativamente a Paulsen, quien exclamó: “¿Qué, me tocaba a mí?!” Así puedan lamentarla algunos jugadores extremadamente lentos, la existencia del reloj en el ajedrez es un triunfo de la civilización.

Con o sin reloj, la práctica del ajedrez es terriblemente absorbente y desgastante, aspecto en el que justifica, así sea de modo parcial, su parentesco con los deportes. Enigma paradójico del estático ajedrez esto de equipararse en el desgaste físico (y psicológico) con el que provocan algunos de los deportes más dinámicos, intensos y rudos: un estudio norteamericano estimó que la tensión a que es sometido un jugador en partidas de cuatro o cinco horas durante un torneo de ajedrez equivale a diez rounds de box. Capablanca no perdió partida pero sí siete kilos en su *match* por el Campeonato del Mundo contra Lasker disputado en La Habana en 1921. Y Petrosian tuvo que sacrificar, además de varias piezas, ocho kilos para obtener el título mundial frente a Botvinnik en 1963. Manera única de bajar de peso la que ofrece el ajedrez: permanezca sentado, concéntrese lo más que pueda, analice mucho y mueva un brazo y una mano cada tantos minutos con la mayor precisión posible.

Es natural que a un juego tan temible corresponda una rica gama de códigos de conducta. Tenemos por un lado a los malportados, encabezados genialmente por Fischer, quien durante su *match* contra Spassky, en 1972, llegaba tarde, insultaba a la prensa

y a los organizadores, y entre jugada y jugada se comía las uñas, se limpiaba los oídos y se sacaba los mocos. Por otro, a los que a la tensión esencial del juego agregan la presión contra el rival de su mirada escrutadora y cínica, capaz de alcanzar grados hipnóticos en magos, encantadores de serpientes, basiliscos como Tal o Karpov.

Igualmente sutil, pero más elegante, fue Lasker, empedernido fumador de puros, cuando colocó un habano junto al tablero en que enfrentaba a Nimzowitsch, empedernido rival del tabaco. Nimzowitsch se quejó con el juez, quien argumentó: “Vamos, si ni siquiera lo ha encendido”. A lo que replicó Nimzowitsch: “¡Pero amenaza con hacerlo!”, frase que inspiró la bella formulación de que en el ajedrez la amenaza es más fuerte que la ejecución.

Como ya habrá sospechado el lector, Nimzowitsch, autor del clásico *Mi sistema*, era un neurótico consistente. En alguna ocasión, después de perder una partida, saltó sobre la mesa y gritó: “¿Por qué he de perder contra este idiota?!”, lo cual más serenamente debería movernos a la reflexión de que en el ajedrez no siempre gana el hombre más inteligente, ni siquiera el mejor ajedrecista.

Volviendo al matemático y filósofo casi tan kantiano como Emmanuel Kant, Emanuel Lasker, otras anécdotas ilustran su elegancia cruel. Iba Lasker un día a tomar un tren. El encargado de la estación le preguntó: “¿Juega usted ajedrez?”. La respuesta del maestro que esperaba no se hizo esperar: “Muy poco”. Después de propinar, en minutos, varias palizas, Lasker concedió la ventaja de la dama al jefe de estación, y aún así lo derrotó. Rendido, el encargado levantó la mirada y preguntó: “Nadie me había dado tanta ventaja y me había derrotado tan fácilmente. ¿Quién es usted?”. “Lasker”, respondió francamente Lasker. “¿Es usted el campeón del que tanto hablan?”. “¡No!” —aclaró el maestro—. “Ese Lasker es demasiado fuerte. Tengo un amigo, de apellido Lasker también, que me concede siempre la dama de ventaja y a él, a su vez, el campeón Lasker le concede siempre la dama de ventaja”. El encargado de estación se retiró perplejo: ¿cuántas damas de ventaja podría concederle el campeón Lasker?

Podemos continuar el espejeo, la multiplicación a la Escher del genio de Lasker con otra anécdota. Hizo un día el maestro escala en un café de provincia, donde unos parroquianos jugaban ajedrez. Uno de ellos lo invitó a jugar y Lasker ganó con tal facilidad, una par-



© Shutterstock

Alicia en el país de las maravillas, imagen original

tida tras otra, que el parroquiano exclamó: “Discúlpeme, pero usted tiene que ser un gran jugador. ¡Figúrese que a mí me llaman el Lasker del pueblo!”.

Existen también los maestros del tablero que se han distinguido por su caballerosidad; entre muchos otros: Schlechter, Carlos Torre, Capablanca, Reti, Spassky, Korchnoi —quien paladea chocolatitos suizos mientras urde maniobras terribles— ... De Carlos Torre sabemos que apreciaba más hacer una bella partida, lograr una posición de alto valor estético y estratégico, que vencer:

Al maestro Torre [sostiene su estudioso Gabriel Velasco] jamás le atrajo la idea de la lucha o competencia que es inherente al juego del ajedrez. Para Torre jamás existió la alegría de la victoria por sí misma o la amargura de la derrota, porque para él el ajedrez era tan sólo y ante todo un arte. [...] Ya después de haberse retirado de las competencias oficiales internacionales, solía jugar partidas amistosas en las que lograba una posición ganadora y luego obsequiaba a su rival el gusto de recibir una inesperada oferta de tablas. Cuando Torre ganaba una bonita partida lo único que le inquietaba, y a veces hasta lo hacía sufrir, era el hecho de haber lastimado el ánimo de su oponente por el resultado de la partida en términos deportivos.³

³ Gabriel Velasco, *Vida y partidas de Carlos Torre*, México, Incaro, 1993, pp. 22-23.

Ese rey que, en el final de partida, abandona la ruina de su enroque y se dirige al centro, la frente en alto, el alma por los suelos, en medio de peones aislados, doblados, heridos de muerte, y entre numerosos cadáveres arrojados fuera del campo, recuerda tanto a Napoleón en la Batalla de Waterloo...



A la Isla de Santa Helena enviaron a Napoleón un plan de escape oculto en los compartimentos de un tablero de ajedrez. Napoleón no pudo escapar de la isla ni del ajedrez: al morir, su corazón fue atesorado en un tablero de ajedrez (que se conserva en Asheville, Carolina del Norte).

Semejante código ético ostentaba Karl Schlechter (Viena, 1874-Budapest, 1918), cuyo apellido significa irónicamente “el peor”. Conocido como “el rey de las tablas”, Schlechter no pudo ser derrotado por Lasker en el *match* por el campeonato del mundo de 1910: el resultado final fue de un triunfo para Lasker, uno para Schlechter y ocho tablas. Schlechter “fue un hombre extremadamente amable y modesto, de quien se decía [que] le molestaba ganar una partida por no ofender a su contrario”.⁴

Opuesto a Schlechter, como las blancas a las negras, fue el brillante y temperamental David Janowski (Polonia, 1868-Francia, 1927), que odiaba las tablas y los finales, amaba los alfiles y las combinaciones bellas y contundentes en el medio juego, y comparaba su estilo de juego al drama de la reina de Escocia, María Estuardo: “Hermosa, pero sin suerte”. Bohemio y volcánico, Janowski, cansado de jugar y derrotar siempre a su mecenas Nardus, no tuvo empacho en decirle en su cara, al darle el enésimo jaque mate: “De todos los malos jugadores que he conocido, ninguno lo es tanto como usted”, con lo cual quedó interrumpido, de inmediato, el apoyo financiero que le había permitido disputar el título mundial en dos ocasiones.

Finalmente, en un juego cuyo objetivo final es el jaque mate, no dejan de alcanzar simbología trágica las muertes de algunos ajedrecistas sobre el propio campo de batalla de los sesenta y cuatro escaques. El perdedor, ante Steinitz, del primer *match* oficial por el campeonato del mundo, Johannes Zukertort (Polonia, 1842-1888) —cuyo apellido significa dulcemente “torta de azúcar”—, erudito y personaje formidable (hablaba alrededor de diez idiomas, sabía de memoria todas las partidas que había jugado en su vida, fue médico del ejército prusiano condecorado con siete medallas, esgrimista, tirador de pistola, músico, crítico musical, editor de una revista política y profundo conocedor de sociología, teología, filología, psicología y química), sufrió un derrame cerebral que lo mató mientras jugaba una partida. Fue también un derrame cerebral masivo el que acabó de tajo con la vida de Capablanca, mientras observaba una partida jugada en un club. Y la muerte de Alekhine es la de un rey en la miseria, la de un león en un cuchitril: campeón del mundo grandioso y mezquino, fue encontrado muerto en un humilde hotel de Estoril, Portugal, con el abrigo puesto, para protegerse del frío, unas cuantas monedas en los bolsillos y, frente a él, un tablero con piezas eterno. **U**

⁴ Pablo Morán, *Los campeonatos del mundo: de Steinitz a Alekhine*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1974, p. 29.

Reproducido con autorización. Luis Ignacio Helguera, *Peón aislado. Ensayos sobre ajedrez*, UNAM y DGE | Equilibrista, México, 2006.

El Juego de Žižek

Rosa Lyster
Traducción de Mir Rodríguez

En esta entrega nos hemos enfocado sobre todo en juegos literarios, hechos con palabras escritas; sin embargo, hay también miles de modalidades que se practican en el lenguaje oral —juegos de palabras, adivinanzas, albures— y cada quien inventa los suyos. Presentamos aquí un divertido ejercicio para descolocar a los infaltables interlocutores que no dejan pasar la oportunidad de salpicar las conversaciones con referencias cultas.

La otra noche fingí no saber quién era Slavoj Žižek, el marxista hegeliano y crítico cultural esloveno. Esto ya lo había hecho antes, pero nunca con resultados tan exitosos. El compa marxista con el que hablaba hizo una referencia a Žižek que él daba por sentado que yo iba a entender, y entonces sentí un vacío en el estómago. Era un buen tipo, de hecho, pero en ese momento vi la conversación extendiéndose, me vi teniendo que decir cosas sobre Žižek y escucharlo decir cosas sobre Žižek, y me di cuenta de que no tenía ningunas ganas de hacerlo. Quería decirle “estamos en un bar”, así como mi abuela decía “estamos en la iglesia”. Un bar no es el escenario adecuado para presumir sobre *La guía perversa de la ideología*.

Al principio pensé que podría salirme con la mía ignorando la referencia. No pude. Hizo otra y luego otra y después, en tono medio desesperado, “Žižek

sostiene que...”. Vi la oportunidad, y la tomé. Le pregunté que quién era ése, y entonces él supuso que no lo había escuchado por la música. “ŽIŽEK”, gritó. “SLAVOJ ŽIŽEK”. Le dije que nunca había escuchado ese nombre y peló los ojos. Intentó explicarse y se encontró con la misma negativa. ¿Filósofo famoso? No. ¿Lacan? No. ¿Hegel? No. Por poco le digo que nunca había oído hablar de Karl Marx, pero me aguanté. El tipo no lo podía creer. ¿Cómo así que no sabía quién era Žižek?

Pasó por todas las etapas que pasan los que caen en la trampa de la Maniobra Žižek: incredulidad, resistencia y, finalmente, exasperación aturdida. Quizás hasta un poquito de ira. Era claro que pensaba que quizá yo me estaba burlando de él, pero no tenía manera de probarlo. Se cansó de mí al poco tiempo y me ignoró el resto de la noche. Después lo vi hablando con sus amigos y señalándome. Me imaginé



Slavoj Žižek

que les decía: “Esa chica que está allí ni siquiera sabe quién es Žižek. ŽIŽEK”. Le sonreí y lo saludé con la mano.

Éste es el Juego de Žižek y te voy a enseñar a jugarlo. Piensa en estas instrucciones como opuestas a las que puedes encontrar en manuales de cortesía: esto sólo lo puedes aplicar en ocasiones especiales. Es para cuando se te antoja darte un gusto, y ese gusto se llama “un deseo pueril de enervar a los demás”. Todo lo que tienes que hacer es mantener la expresión inmutable y negar cualquier noción de alguna persona o punto de referencia cultural que, en realidad, con base en tus otros referentes, se supone que deberías conocer. Esto por supuesto cambia de persona a persona, algunos de mis favoritos son:

Žižek, John Updike, Morrissey (sólo para expertos), Radiohead, *Twin Peaks*, David Lynch en general, Binsky, Bauhaus (movimiento), Bauhaus (banda), *La naranja mecánica*, Jack Kerouac, Woody Allen, bongos, realismo mágico, la Generación Y, fiestas *trance*, William Gibson, *burlesque*, la generación *beat*, Richard Dawkins, osos perezosos, anarquismo, Joy Division, CrossFit y *El club de la pelea*.

Encuentra a alguien loco por Morrissey y finge no tener idea de quién es. Los pone fuera de sí. No sé por qué, pero es así. Mentira, yo sé exactamente por qué, porque a mí misma me han aplicado la Maniobra Žižek. Una chica que me gustaba me dijo que nunca había visto *Twin Peaks*, y casi me mata. Ella me atraía en primer lugar porque nos gustaban los mismos li-

bros y las mismas películas y la misma música. ¿Cómo es que nunca había visto *Twin Peaks*? ¿Será que me estaba fastidiando? ¿Cómo? No se me ocurrió en ningún momento que simplemente no había tenido la oportunidad de verlo. Mi respuesta inmediata fue pensar que se había abstenido intencionalmente de verla sólo para enervarme. Cuando me dijo después que *por supuesto* había visto *Twin Peaks* inmediatamente me dio un tic en el ojo.

Éste es el meollo del Juego de Žižek: la incredulidad de que algo que te importa mucho pasó por la conciencia de otra persona sin dejar huella. La zozobra de sospechar que alguien se encontró con la página de Wikipedia de Slavoj Žižek y pensó “no me interesa saber quién es este tipo”.

Por tu seguridad, así como la de tu oponente, el juego tiene algunas reglas:

1. ESTE JUEGO SÓLO SE PUEDE JUGAR CON GENTE QUE NO TE CONOCE DEMASIADO BIEN. De otro modo vas a andar por ahí mintiéndole a unos compas acerca de cómo no sabes qué es *El club de la pelea* y el hermano nada más se te va a acercar y va a decir: “Mentiroso. Lo vi dos veces contigo”. Fin del juego.
2. ELIGE A TU Oponente CUIDADOSAMENTE. Tiene que ser alguien cortado con la misma tijera que tú, porque tiene que quedar pasmado ante tu aparente ignorancia. Yo vivo en Ciudad del Cabo, que tiene la peculiaridad de que la gente se subdivide en grupitos cerrados, así que es fácil encontrar con quién jugar. Puede ser más difícil donde tú estás.

3. ELIGE TU TEMA CON CUIDADO TAMBIÉN. El juego funciona mejor si escoges algo que normalmente haga que la gente arme toda clase de aspavientos intelectuales en voz alta y con tono indolente.

4. TU ÉXITO EN ESTE JUEGO DEPENDE DE TU HABILIDAD DE LIDIAR CON QUE LA GENTE PIENSE QUE ERES IDIOTA. Esto es muy importante. Mi condicionamiento adolescente al crecer en una ciudad con una fuerte subcultura de *surf/skate* de gente a la que le gusta fumar mucha mota, posibilita que no sólo me sienta cómoda con que la gente piense que soy idiota, sino que lo disfrute. Todo el tiempo me hago la que nunca ha oído hablar de Roman Polanski. Nunca titubeo y tú tampoco debes hacerlo. Tu oponente nunca debe tener la satisfacción de mirarte con condescendencia. Cuando empiezan a rechiflar y a poner los ojos en blanco porque *cómo así* que no sabes qué es la República de Weimar, sólo debes sonreír y encogerse de hombros. Si pones cara de humillada, tu oponente ha ganado.

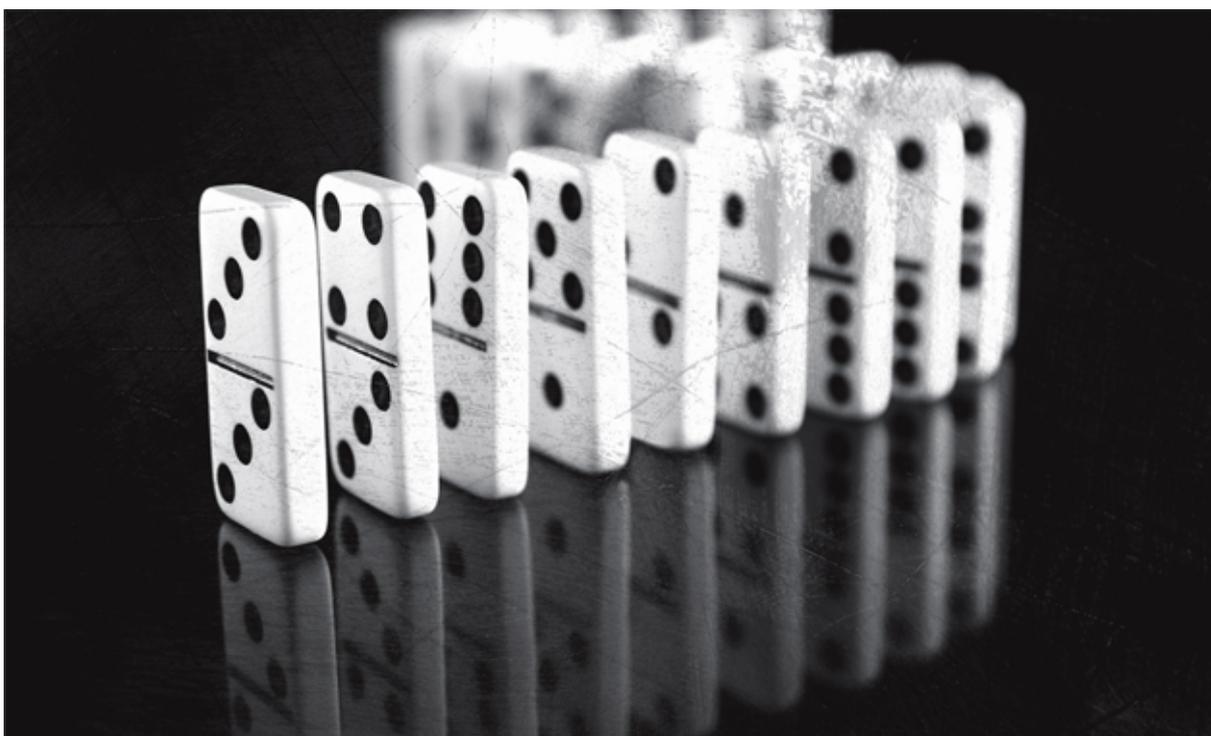
5. NOTA: NO CONFUNDAS ESTE JUEGO CON EL FENÓMENO CONOCIDO COMO “HACERSE EL QUE DETESTA ALGO QUE LOS DEMÁS ADORAN”. Decir que odias a los Beatles no tiene nada que ver con decir que nunca has oído hablar de los Beatles.

6. Y LO MÁS IMPORTANTE: NO LE HAGAS ESTO A NADIE QUE SE SIENTA HERIDO POR TU ACCIÓN EN LUGAR DE SIMPLEMENTE IRRITADO. Si un *nerd* está departiendo con entusiasmo sobre su tema elegido, es cruel decir que no sabes de qué está hablando. Quedará destruido. Así mismo, si alguien está muy emocionado por algo lo

mejor es seguirle la corriente. Cuando tenía como once años, mi papá consiguió un trabajo nuevo y la compañía le dio un carro. Esto fue algo muy importante. En mi familia siempre tuvimos cachivaches rotos y/o imprácticos por carros, así que salir de esta tradición fue motivo de júbilo. Le conté a la primera chica que vi en la escuela el día después de que el carro llegó a la casa, simplemente se me salió: “Mi papá tiene un Volvo”. No se rían, yo tenía once años y el carro anterior era un sedán Renault de 1983 al que no le cerraban bien las puertas de adelante y se le metía mucha lluvia. Siempre estaba húmedo adentro, como un invernadero, y a veces crecían pequeñas setas en el piso. Al Volvo le cerraban bien las puertas y eso era sensacional para mí. La chica, que era muy popular, me miró con los ojos entrecerrados y dijo “ni siquiera sé qué es un Volvo”. A lo mejor de verdad no sabía qué era un Volvo o quizá sólo quería callarme la boca. Pero recuerdo un sentimiento de desinflé mucho más allá de lo razonable. O sea, ¿cómo le contestaba? ¿“Un Volvo es un tipo de carro”?

Como dije, esto es sólo para ocasiones especiales, pero ahí están las reglas para cuando las necesites, y ese día llegará. Estarás por ahí y alguien empezará a hablar de Žižek. Estamos en un bar, pensarás. En lugar de sentir pánico sobre el futuro, ahora sabrás qué hacer. **u**

Rosa Lyster radica en Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Es una periodista cultural que aborda los más diversos temas con un estilo siempre incisivo y lleno de ironía. Muchos de sus trabajos se pueden consultar en la revista en línea *Hairpin*, de donde hemos retomado este artículo con autorización. <https://thehairpin.com/@rosalyster>



Fotografía de archivo

El porno-gramático Brambila

Màrius Serra

Este filólogo catalán, especialista en fenómenos de ludolingüística, da cuenta de la aventura de un tapatío que se lanzó “al monte donde pacen los seres vervíboros” y se propuso demostrar la inoperancia del sistema ortográfico del español para así proponer una “ortografía racional”.

El mexicano Alberto M. Brambila Pelayo nació el 12 de julio de 1884 en Santa Rosalía, municipio de Ayutla, y murió, casi un siglo después, el 11 de diciembre de 1974. Más que un hombre de letras, fue un letraherido. Su bibliografía se compone de obras sobre los modismos de su Jalisco, como *Lenguaje popular en Jalisco* (1957), escrito con la colaboración de Luis Páez Brotchie, y otros trabajos similares que no le reservarían un papel demasiado relevante en la historia de la literatura. Sin embargo, otra obra suya nos permite hablar de él como de un personaje literario digno de mención. Se trata de un libro absolutamente increíble, ciclópeo y paradójal, que publicó en 1928, sólo un lustro después del asesinato de Pancho Villa. Su título es *Homofonología (Tratado completo de homófonos)*. Nada menos y mucho más que un inventario metucioso de todas las palabras de la lengua española que, según el habla mexicana, pueden confundirse porque se pronuncian igual. En el año 2000, justo cuando estaba cerrando la bibliografía de mi *Verbalia (juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario)*, di con un ejem-

plar de esta rareza, fatigado, amarillento e intonso. Pertrechado con un abrecartas, fui cortando cuidadosamente esas cuatrocientas páginas que nadie había leído aún y quedé fascinado por el contradictorio calado de la operación.

La obra de Brambila es un ejemplo excelso del combate interior entre la razón y la pasión en el ámbito verbal. En la mente del autor ambas pulsiones devienen monstruosas y el resultado es equiparable, en lo lúdico, a la refriega que debe darse en la mente de un censor cuando se aplica a ejercer su criterio ante fragmentos de obras artísticas consideradas pornográficas. Porque las dos pulsiones que desembocan en la *Homofonología* son opuestas: la fiesta del juego verbal derivada de la ambigüedad colisiona con el deseo racional de claridad expositiva. En pleno furor revolucionario de los años veinte del siglo xx, el mexicano Brambila se impuso demostrar que el sistema ortográfico del español no funcionaba para sus compatriotas porque permitía legiones de homófonos. Su objetivo final era proponer una nueva notación más ajustada al princi-

pio racional de un fonema por cada signo gráfico. De hecho, en la página 373 del volumen, la primera impresa en tinta roja, Brambila inicia su “Ortografía racional” y la encabeza con un epígrafe lo suficientemente ilustrativo:

Si para los españoles es difisil la ortografía kasteyana, para nosotros es impraktikable. Konsekuensia lójika [con la k sobreimpresa en negro sobre una c roja, probablemente porque se le había colado]: o ablamos komo los españoles, o escribimos komo ablamos de akuerdo kon nuestra fonétika.

Siguen 28 tortuosas páginas impresas en rojo que contienen, en dos someros capítulos escritos en la nueva ortografía, la propuesta revolucionaria de Brambila.

Este epílogo, de aspecto enrojado y efecto sonrojante, no es digno de reseña. Operaciones similares han sido emprendidas regularmente en muchas lenguas con escaso éxito. El objetivo utópico de una simplificación ortográfica, en aras de alcanzar una escritura más *natural* y cercana al habla, es recurrente. Aún hoy, la reforma ortográfica del alemán es un conflicto abierto. Hace un siglo, un autor tan reconocido como el irlandés George Bernard Shaw lo intentó infructuosamente en inglés, llegando a publicar alguno de sus libros en la nueva ortografía. En castellano, ya lo propuso Gonzalo Correas en el siglo XVII y en pleno siglo XX el filólogo Jesús Mosterín ha reincidido en ello. Nada nuevo, pues, en la “Ortografía racional” de Brambila.

Lo verdaderamente interesante sucede en las 372 páginas anteriores, que en teoría deberían ser un mero prólogo de esas escasas 28 páginas que ocupa la propuesta de revolución ortográfica. Pero el presunto prólogo se lleva la parte del león: seis capítulos, nueve apéndices y una nota final que no tienen desperdicio. De entrada, para justificar su exigua propuesta reformista, el mexicano se aplica a inventariar palabras homófonas según la pronunciación local, que básicamente incorpora el seseo y el yeísmo como hechos diferenciales. Así, son homófonos *cirio-sirio-zirio*, *barón-varón*, *orca-horca*, *rayar-rallar*, *ciego-siego*, *acecinar-asesinar...* y así hasta ¡9,400 palabras! El proceso de elaboración de este vastísimo leuario debió ser largo y complejo, pero está claro que durante su gestación el virus juguetón de la homofonía se apoderó del censor revolucionario de Brambila. Como quiera que fuera en el camino debió hallar muchos pares de cuasi homófonos, que sólo diferían de un fonema entre sí, pues decidió que también los incluiría en el magno prólogo de su breve propuesta.

De ahí que en los dos capítulos siguientes Brambila recoja sendos vocabularios paronímicos. El pri-

mero contiene más de 200 palabras de pronunciación semejante, del tipo *acético-ascético*, *cesto-sexto*, *consiente-consciente*, *chapas-Chiapas*, *corte-coborte* o *yerro-hierro*. La justificación que exhibe para incluirlos es impecable: “Palabras parónimas que, faltando a las reglas de la ortofonía, es decir, mal pronunciadas, pudiera su carácter confundirse con el de las homófonas precedentes”. El segundo “Vocabulario paronímico” consta de 900 ejemplos más: “palabras parónimas que, sin el acento ortográfico, se convierten forzosamente en homógrafas unas, i en homófonas otras”. Incluso incluye apellidos, como *Abásolo-Abasolo*, pero la mayoría son parejas o tríos de derivados tan reconocibles en su parentesco como *próspero-prospéro-prospéro*, *mamária-mamaria*, *adúlteras-adulteras* o *monólogo-monologó...*

Tras completar las más de trescientas páginas que ocupan estos tres grandes inventarios léxicos, Brambila se lanza al monte donde pacen los seres verbívoros. Antes de ocuparse de su propuesta, decide disfrutar de los hallazgos. Intuimos que los cortocircuitos verbales que desea reparar en realidad le fascinan y que el diablillo cojuelo del juego se ha apoderado de su alma pura, empujándole a enriquecer de forma alarmante el amplio catálogo de todo lo que en teoría desea erradicar con su propuesta de “ortografía racional”. De modo que Brambila, antes de emprender la revolución contra la ambigüedad, introduce nueve apéndices de contenido descaradamente ludolingüístico. En alguno de ellos se dedica, por ejemplo, a un deporte tan injustificable como analizar todas las coincidencias homofónicas entre las formas de los verbos *coser* y *cozer*. En otro relaciona apellidos homófonos a los que denomina *unísonos*, como Chávez y Chaves, por poner un ejemplo inocente. Pero no todos los apéndices son meros listados. A partir del sexto, Brambila da el salto a la escritura *à contrainte*, en un claro plagio por anticipación de los postulados de la literatura potencial que, décadas más tarde, propugnarán Raymond Queneau y sus compañeros del Oulipo.

En el apéndice VI, titulado “Fraseología homofónica”, escribe 240 textos breves que contextualizan un par de homófonos. La traba no es muy compleja, pero los ejemplos son abundantes: ya sean de tipo descriptivo (“Yo mis calzones *arrollo* / para pasar el *arroyo*” o “En tanto, niño, te *meces* / van transcurriendo los *meses*”), espiritual (“¡Oh Altísimo Señor! *haznos*, / antes que ofenderte, *asnos*”), sentimental (“La bulliciosa Manuela / en vez de su libro *hojear*, / en el templo i en la escuela / i aun delante de su abuela, / se pone a su novio a *ojea*”) o político (“Una vez en el *Senado* / me dijo Andrés: ‘No he *cenado*’”). Tal vez consciente de haber sido arrollado por su enemigo hasta caer en el arroyo que en teoría deseaba secar, Brambila antepone

Ortografía ñasional.

(Kapitulo I.)

PARTE EXPOSITIVA.

Si para los españoles es difícil la ortografía castellana, para nosotros es impracticable.

Konsekuensia lójika: o hablamos como los españoles, o escribimos como hablamos de acuerdo con nuestra fonética.

Siendo la ortografía para nosotros los mejicanos, i para muchas de las repúblicas del Sur, lo más difícil del idioma, debiendo ser la parte más clara i sencilla para no distraernos de lo esencial que es la sintaxis, si no seguimos, pues, la ortografía de los españoles, forzosamente es necesaria una revolución gramatical que venga a echar por tierra tantas dificultades i confusiones de letras inútiles, acabando así no sólo con las palabras eterógrafas, sino también con las omófonas que forzosamente se kombertirán en omógrafas; pues que, de todas maneras, nadie en la actualidad escribe con la corrección que exige la Academia española, si no es perdiendo el tiempo en consultar diksionarios a cada paso.

Los diksionarios deberíamos konsultarlos no para saber cómo se escriben las palabras, sino para saber únicamente su significado.

Para acabar de una vez por todas con ese cúmulo de obstáculos inútiles, nada más lógico i sencillo que adoptar un signo direkto para cada sonido, en cuyo caso no es necesario un supremo esfuerzo: basta nada más saber cuáles son esos signos i los nombres que residen para que sepamos escribir al diktado sin temor a ninguna ekibokasión.

Algo extraño parecerá el cambio de nombre de algunos de ellos, pero precisamente esta es la clave, pues del nombre de la letra se desprende el sonido imvariable que representa.

a su crestomatía de frases homofónicas una advertencia muy reveladora de cómo se ha sentido al escribirlas:

Esta clase de fraseología en buena literatura, tanto en prosa pero principalmente en verso, es reprobable por infantil i forzada, i nadie, pues, debe imitarla por ningún concepto. Si yo la uso aquí, aun en verso, es por verdadera necesidad, para probar de una manera fácil i clara —más a la vista que al oído— la enorme diferencia que existe de unas palabras a otras tanto en ortografía como en significación, menos en ortología.

Nótese ese entrañable “por verdadera necesidad” que le sale del alma. Su justificación adquiere una dimensión más patética si tenemos en cuenta que, prácticamente en la misma época, Raymond Roussel practica este mismo método homofónico en la escritura de sus obras, tal como revelará póstumamente en su conocido opúsculo *Cómo he escrito algunos de mis libros*. Los 240 textículos de Brambila no son brillantes, pero el método es el mismo.

En cuanto a su advertencia, forma parte de la tradición del ingenio verbal, cuyos practicantes a menudo lo contemplan como un vicio infame del que conviene hablar mal. En este sentido, es muy ilustrativa la nota que Tomás de Iriarte antepuso a un extenso logogrifo en el que se enfrascó con más pasión de la que se pondría en un mero ejercicio. Habiendo decidido ocultar un pentasílabo *albaricoque*, Iriarte compuso 212 versos que ocultan un centenar de palabras formadas con las letras de la palabra-solución, cuando hubiera bastado con diez veces menos para que el logogrifo funcionara como enigma. Al darse cuenta de su implicación excesiva, redactó una justificación muy similar a la de Brambila y la antepuso a su exhaustiva disección del albaricoque:

A la verdad no deja de ser ocupación pueril la de componer logogrifos, en que el fruto no corresponde al trabajo que cuestan, y así éste se escribe únicamente para satisfacer la curiosidad de un sujeto que con motivo de haber leído alguno de los que suelen publicarse en papeles, periódicos franceses, deseó ver una muestra de lo que a imitación de aquéllos podía hacerse en nuestro idioma. Aun los lectores severos que no buscan en los versos más que la solidez, no están siempre de un mismo humor, y se emplean a veces en una obra de mero entretenimiento cual es ésta.

También el francés Victor Hugo escribió palabras durísimas sobre la estulticia de las charadas, a pesar de que él mismo compuso algunas. Del mismo modo que resulta incuestionable la fascinación que siempre han ejercido los juegos de palabras, el rechazo que suscitan también ha sido sólido y muy divulgado. De hecho, su “mala prensa” se inicia ya en el primer medio escrito con aparición periódica, puesto que una de las primeras series de artículos que el padre del periodismo anglosajón Joseph Addison publicó en el germinal *The Spectator* consistió en una denigración total de los juegos de palabras. Sus fobias pueden seguirse al detalle en los números 58-63 del diario, correspondientes a la semana del 7 al 12 de mayo de 1711. Cada día contra un género diferente, hasta componer un interesante catálogo en negativo.

Lo mismo sucede con Brambila. En el apéndice VII, titulado “Fraseología paronímica”, la traba vuelve a consistir en la elaboración de textículos que contengan dos palabras semejantes, pero esta vez los vocablos de obligada presencia son homógrafos por desplazamiento del acento. A partir de su segunda lista de parónimos, Brambila compone una especie de pareados del tipo “Me duelen algo las *ingles*, / oí que dijo un *inglés*”, “El nene con gusto *mama* / las mamas de

la *mamá*”, “La goma llamada *mástique* / puede haber quien la *mastique* / como yo la *mastiqué*” o “Hubo una mujer muí *sabia*; / mas no todo lo *sabía*”. La justificación, aquí, ya no contiene advertencias contra el carácter reprochable del ejercicio:

Sirvan de ejemplo los siguientes renglones, con los cuales, además, se prueba hasta la evidencia la necesidad del acento ortográfico tan descuidado en los actuales tiempos de embrollo i confusión. Los buenos gobernantes no deberían permitir la omisión del acento ortográfico, a lo menos en parajes públicos, pues aunque algunos individuos alegan que lo hacen por estética, primero está la claridad que la belleza gráfica.

Cuanto más se esfuerza en apelar a la cualidad ejemplarizante de sus juegos, más cae en el lodazal del hedonismo verbal. En los dos últimos apéndices ya pres-

cinde totalmente de los textos justificativos. El VIII, titulado “Fraseología enfática”, contiene frases que empiezan y acaban por la misma palabra con el acento cambiado: “mas sin tí yo sufro más”, “entre mil triunfos yo entré”, “¿de mi sueldo que te dé?”... La guinda es el apéndice IX, denominado directamente “Juegos de palabras”, que contiene casi un centenar de quintetos paronomásticos del tipo “bazo, beso, biso, bozo, buzo”, “rata, reta, Rita, rota, ruta” o “sarro, cerro, cirro, zorro, zurro”.

Sin embargo, lo más revelador del libro es la “nota final”, que Brambila introduce justo antes de empezar a escribir de nuevo con tinta roja y ortografía reformada, su propuesta. Creo sinceramente que la reproducción íntegra de sus palabras será el mejor colofón posible para este artículo. Con ustedes, el pornogramático Brambila en su convulsa lucha por mantener los principios hasta el final. **U**

NOTA FINAL

Muchas personas al darse cuenta de la enorme labor que me eché a costas de formar i publicar una Homofonología, sin sospechar que esto sólo es un punto de estrategia para emprender una revolución, cariñosamente han premiado mis afanes concediéndome títulos honoríficos, ya de HOMOFONÓGRAFO, ya de HOMOFONÓLOGO, etc.

Con estos pequeños triunfos pudiera yo envanecerme; pudiera dormir tranquilo sobre mis laureles; pero... no puedo hacer traición a mi conciencia, i, por lo mismo, debo ser leal manifestando con toda franqueza, que mi ardoroso entusiasmo, mis sueños dorados i mis cristalinos i puros anhelos desde hace ya muchos años, han sido el establecimiento de una ortografía racional que esté al alcance de todos, de tal manera que esto no sea un arte complejo, sino una consecuencia espontánea de nuestra manera de hablar.

Alguien dirá: ¿i cuál es el objeto de gastar energía, tiempo i dinero en levantar un lujoso castillo, como lo es la Homofonología, para luego pretender derrumbarlo con la dinamita de la ortografía racional?

Ciertamente para mí habría sido mil veces más fácil haberme dedicado única i exclusivamente al nuevo sistema, sin enzarzarme en los vericuetos de la ortografía española, pero como no todos piensan lo mismo, claro está que mis opositores pondrían el grito en el cielo, clamando que quién era yo, que con qué derecho iniciaba una revolución ortográfica si ni siquiera había demostrado tener los más rudimentarios conocimientos en ortografía?

Así pues, con este libro, creo probar hasta la evidencia que sí profundicé la materia hasta la quintaesencia, i por lo mismo, con pleno conocimiento de causa, puedo asegurar que la ortografía castellana, si para los mismos españoles es difícil por ilógica, para nosotros, por la enorme diferencia de ortología, es impracticable, de lo cual se desprende la imperiosa necesidad que pide a gritos una reforma radical, de acuerdo con nuestro fonetismo.

Pongo en seguida las bases de la ortografía racional para que se vea de una manera perfecta la enorme diferencia que hai de un sistema a otro: es decir, las insuperables dificultades que el primero encierra, i las facilidades que se encuentran en el segundo.

Este libro, pues, en conjunto, será una antítesis: formará verdadero contraste; i mientras que los conservadores, más culto le rendirán al sistema español, los revolucionarios, con un criterio más amplio, se declararán partidarios del sistema racional.

En consecuencia, yo pudiera coquetear con ambos contendientes, aunque hipócritamente con los segundos por estar de antemano asegurado mi porvenir con los primeros; pero, repito, no puedo hacer traición a mi conciencia; mi convicción es inflexible i profunda; los compromisos que tengo contraídos con mi propio criterio para el desempeño de esta sublime comisión que la Naturaleza me ha confiado, me obligan a despreciar la gloria i el reposo; i sin miedo al cansancio, i sin arredrarme las peripecias, con mi pluma-espada en la mano, i con el entusiasmo bélico en el corazón, paso desde luego con toda entereza a encabezar las filas revolucionarias que están dispuestas a emprender una formidable campaña en contra de la ortografía española, hasta conquistar nuestra absoluta libertad, rompiendo para siempre las últimas i oprobiosas cadenas de la esclavitud.

Guadalajara, Jalisco, Méjico,
Estío de 1928. Alberto M. Brambila

El juego literario y mi juego

Óscar de la Borbolla

Ludópota verbal empedernido, el autor postula, con la claridad del escritor y la pericia analítica del filósofo, que la esencia del juego borra límites —entre la matemática y el fútbol, por ejemplo— y que la literatura siempre es juego, no sólo cuando se imponen reglas nuevas.

Nunca como en mi infancia tuve más clara la diferencia entre el juego y lo que no es juego. Mi madre se empeñó en mostrarme la diferencia: “Esto es de mentiritas y esto es de veras”, me decía y, con mucha paciencia y a veces con alarma, consiguió que yo deslindara una realidad donde sí había consecuencias de otra compuesta por mis sueños y mis fantasías infantiles donde los hechos y los dichos resultaban inocuos.

Esta frontera, sobra decirlo, se me ha venido disolviendo, pero al menos me sirvió para entender ese extraño rencor con el que mi hijo Ulises despertó una mañana enojado conmigo; tenía cuatro años, y me dijo: “No me defendiste de unos dinosaurios que me atacaron anoche”, se puso a llorar y yo, como mi madre, traté de hacerle ver las diferentes capas de cebolla que tiene la realidad: lo que es fantasía y lo que sí es de veras.

Es muy clara la frase “esto es juego y esto, en cambio, no es juego”; sirve para delimitar dos zonas: aquella donde los actos acarrear consecuencias que pueden poner en riesgo la vida, y otra: una zona superpuesta donde no pasa nada, quiero decir que nada traspasa hasta este mundo que nos tomamos tan en serio. Cuando era juego, yo podía excederme, fingir que mataba o moría, fingir que volaba, que platicaba con mis amigos imaginarios.

Salvador Dalí tenía como antídoto para fulminar todas las cosas: “El búho portacaca”, y yo, menos es-

catológico, o quizás igual de escatológico, pienso en la muerte. Y no hay nada que esta certeza no arrase y convierta en un mero juego, en un juego idiota. ¿Qué, frente a la muerte, se salva de ser un juego? ¿El poder?, ¿el conocimiento?... Todos somos fanticos y lo que llamamos “real” no es otra cosa que una escenografía sobre la que ocurre una pantomima, pues como dijo insuperablemente Shakespeare: “la vida es un cuento contado por un idiota” con demasiado ruido y furia.

Todo es juego porque, finalmente, esos juegos que parecen simples juegos resultan muchas veces más de veras que la misma vida, y la vida no es más que un juego porque nada de lo que hagamos logrará tener más que una importancia transitoria: los frutos de la vida por muy bien que se hayan jugado podrán pasar a la historia, pero no a la eternidad. Todo lo que hacemos aquí es ridículo o, en el mejor de los casos, un juego.

Pero ¿qué es el juego? Tomemos esta pregunta dentro de un juego serio. Pues el juego es una característica que podría servir como la diferencia específica de los seres humanos si no fuera, claro, por ciertas conductas de los gatos contra los ratones que resultan inexplicables evolutivamente. Y es que los animales siempre se saltan las bardas de las definiciones para hacer menos claro el borde que nos separa: veo el enjambre de abejas volar en escuadrón para demostrarle a Aristóteles que también caben en su ser social, y a los pá-

jaros que emplean piedras para cascar semillas duras dejando ver que también ellas usan instrumentos de producción para alimentarse, y veo también a mi antiguo maestro Eduardo Nicol confundido ante mi perro, capaz de comunicarse expresivamente conmigo. Siempre ante las definiciones filosóficas aparece un Diógenes con un gallo desplumado que se burla de los esfuerzos de la razón. Pero, en fin, no está mal decir que somos los seres que jugamos. Y que el juego es privativo de nosotros.¹

Cuando elevamos el juego a categoría ontológica, aunque sea con una fundamentación coja como acabo de hacerlo, podemos comenzar a definir sus notas: el juego es contrario de lo que se hace por necesidad, el juego es libre: no estamos obligados a realizarlo; lo hacemos por diversión y, aunque tiene reglas, esas reglas son arbitrarias, no necesarias como en un procedimiento fatal. Expliquémoslo formalmente: si en un plano se encuentran los puntos 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc., una *regla de juego* puede ser unir con una línea sólo los pares o sólo los nones; en cambio, en un *procedimiento fatal*, por ejemplo en la misma secuencia, 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc., si se quiere llegar del 1 al 6 por la ruta del crecimiento es necesario pasar por todos los números intermedios y, además, hacerlo en el orden en que los escribí.

Muchas de las cosas que hacemos cotidianamente se ciñen a procedimientos fatales: no puedo echar los huevos a la sartén y luego quitarles el cascarón, sino que primero los abro y ya libres los echo a la sartén y, por otro lado, también muchos actos que hacemos a diario se pliegan a una regla de juego: yo llevo a pasear a mi perro por los rumbos y a la velocidad que él quiere, aunque, por supuesto, tiro de la correa cuando llegamos al cruce de una calle y en un radio que no me extenúe.

El juego es libre en este sentido; no nos resultan lúdicas las acciones que tenemos que hacer y que, además, debemos hacer de la misma manera. Eso no impide que el juego tenga reglas, al contrario: sin reglas no se puede jugar. Dependiendo de lo simple o complicado de las reglas, en combinación con nuestros gustos y destrezas, ciertos juegos nos resultan más divertidos que otros.

Correr detrás de una pelota es un juego que gusta a muchos; encontrar patrones en las secuencias numéricas, como los pares, los nones, los primos, los amigos, los irracionales, los palindrómicos, es un juego menos popular, pero la teoría de los números no es menos juego que el fútbol. Las matemáticas son como el ajedrez, el póker o el fútbol y, como dijo Einstein:

¹ Véanse al respecto los fragmentos del texto clásico de Johan Huizinga que hemos retomado en este número, pp. 5 y ss.

lo verdaderamente incomprensible del mundo es que sea comprensible matemáticamente o —para decirlo de una forma brutal— que el mundo se comporte matemáticamente y no futbolísticamente.

La literatura también es un juego y como juego empezó en el pasado: ¿para qué Homero o los rapsodas se tomaron la molestia de escribir en hexámetro? ¿Por qué no contar la guerra de Troya y la aventura de Odiseo así sin más? ¿Por qué ese ritmo de seis pies en el verso, con vocales cortas o largas y esa distribución de los acentos? ¿Por qué ese envoltorio formal y no el que sea? Entiendo que los poemas homéricos propiamente se cantaban y que seguramente para ajustarse a una música, que hoy se ha perdido, se forjaron así, pero ¿qué hace Rubén Darío cuando, en español, imita el hexámetro en su “Salutación del optimista”?, pues un juego ceñido a las reglas del hexámetro. Valga esta estrofa como ilustración:

Únanse, brillen, secúndense, tantos vigores
[dispersos,
formen todos un solo haz de energía ecuménica.
Sangre de Hispania fecunda, sólidas, ínclitas razas,
muestren los dones pretéritos que fueron antaño
[su triunfo.

Juegan también quienes adoptan el corsé del soneto o quienes escriben décimas: Xavier Villaurrutia tiene unas verdaderamente maravillosas; compone 10 estrofas y cada una con sus reglamentarios 10 versos octosilábicos, a las que llama precisamente: “Décima muerte”. Como ejemplo citaré la primera estrofa:

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo menos visto
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.

Cada género literario es un juego con distintas reglas y en cada género hay innumerables formas de jugar: reglas diferentes con las que el escritor trabaja sus palabras.

¿Qué reglas deben cumplirse para poder caer dentro de un género? ¿Qué es lo que distingue el cuento de la novela, del ensayo, de la obra teatral? Hay en cada género requisitos que enunciaré de la manera más elemental: si se descarga la trama en parlamentos seguramente se terminará haciendo una obra de teatro.

Si la trama avanza con reflexiones, con pensamientos, se parecerá más a un ensayo. Si se escoge sólo la parte central de la vida de un personaje y sus roces con otros personajes, pero no importan ni su pasado ni su futuro (y si acaso se mencionan, son sólo eso: rápidas pinceladas), entonces se hará un cuento. Si, en cambio, el interés del autor se concentra en una etapa larga o en la vida entera del personaje y aparecen muchas interacciones con otros personajes y a todos los domina una época, pues se hará una novela. En otras palabras: las reglas para hacer un poema son distintas de las reglas para hacer una novela. Si no hubiera reglas, no podríamos hacer literatura porque la literatura es un juego reglamentado y esto no es privativo de un grupo de escritores ni de una corriente: toda obra literaria es un juego.

Sin embargo, cuando se piensa en la literatura y el juego, generalmente se restringe el campo y se asocia el sombrero dadaísta del que se sacaban palabras para hacer poemas o al muy conocido Taller de Literatura Potencial, mejor conocido como Oulipo. Sin embargo, como he mostrado, toda obra literaria, al margen de su seriedad (no hay nada más serio que la arquitectura de la llamada *Divina Comedia* de Dante), es juego. Y paradójicamente, según mi punto de vista, quienes menos juegan son los colegas del Oulipo. Trataré de explicarme:

El juego propiamente juego —diré una obviedad— es aquel en el que el jugador participa y, aunque hay juegos que se juegan solos y se incluyen en la categoría “juego”, resultan poco divertidos según mis gustos y esto ocurre en buena medida con los juegos del Oulipo.

Pero acerquémonos al corazón del juego, y sobre todo al del juego creativo, asomándonos someramente al *Zarathustra* de Nietzsche, al capítulo de las transformaciones del espíritu, pues me parece que es ahí donde mejor se ha pensado lo que es el juego:

Son tres momentos por los que pasa el espíritu, dice Nietzsche: en el primero, el espíritu, ansioso de probar qué puede, se echa a la espalda las cargas más pesadas y esto lo convierte en un camello. Lo más pesado es el “tú debes”, la normatividad moral que va en contra de los instintos. Este camello, dice Nietzsche, se interna en el desierto y ahí dura mucho tiempo hasta que un día se sacude ese peso de la espalda y se transforma en león. La segunda transformación del espíritu es un león y éste se caracteriza por arremeter contra lo que antes traía a cuestas. Este momento no representa la forma de la libertad franca, sino una libertad relativa a aquello de lo que se libera: el león es la afirmación del no, es solamente contestatario. Finalmente el león se transforma en niño, que está caracterizado por tres notas: *inocencia, olvido y un nuevo*

comienzo; estas tres notas representan independencia: la inocencia es ajena a la culpa y a la carga; el olvido es también independencia, pues con él se cortan las ataduras del pasado y, finalmente, “un nuevo comienzo”, o sea, la independencia incluso de otros comienzos. Estas tres notas caracterizan al niño que juega. El niño es una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, no el movimiento que viene de otro, no el que procede de la inercia, sino la pura novedad, el “santo decir sí” de la creación, no una respuesta, sino una inauguración. La libertad de cambiar de juego, la libertad de crear jugando.

Esto es el verdadero juego: una inauguración con otras reglas, reglas que uno engendra y uno domina y, sobre todo, juego en el que uno participa y por ello, los algoritmos del Oulipo son, si se quiere, un juego matemático, pero un juego donde el escritor como escritor no juega: Raymond Queneau en su *Cent Mille Millions de Poèmes* compuso 10 sonetos y propuso que cada uno de los versos de estos sonetos se combinara con cualquier otro verso para formar cuantos sonetos fueran posibles, algo así como 10 elevado a la potencia 14, o sea un número tan descomunal de poemas que no podrá leer ni él ni nadie nunca. Son “poemas” que se hacen solos, un juego equivalente a que yo propusiera intervenir este ensayo cambiando las afirmaciones por negaciones y viceversa para que en vez de un ensayo hubiera dos y luego, para hacer de este ensayo el géiser infinito de la creación, propusiera que todas las letras que componen las palabras que he escrito hasta aquí fuesen combinadas en todas las formas posibles generando con ello todos los discursos dichos y por decir y todas las historias dichas y por decir e incluso aquellas que no se dirán nunca y, finalmente, me declarará el autor de toda la literatura por venir. Esto no es un juego literario, es una payasada, lo que equivale a decir simplemente: El rey va desnudo.

Admiro y aprecio a Georges Perec; conozco a fondo la dificultad formal que enfrentó al escribir su novela *El secuestro*, pues omitir una letra, en este caso la E, es un juego arduo. ¿Cómo no apreciar la hazaña de Perec si lidió con una cuarta parte de la dificultad que enfrenté yo al eliminar no una vocal para escribir con cuatro, sino cuatro para escribir con una cada uno de mis cuentos de *Las vocales malditas*? Me parece portentosa la obra *El castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino, reconocido por ella como miembro del Oulipo; pero una cosa es Perec, Calvino y muchos, y otra los trucos mecánicos que permiten los algoritmos.

He insistido mucho en que la literatura es juego y quisiera, para terminar, referirme someramente a mi pro-

—No, doctor. No —sopló ronco Rodolfo—. Los shocks no son modos. Los locos no somos pollos. Los shocks son como hornos; son potros con motor, sonoros como coros o como cornos... No, doctor Otto, los shocks no son forzosos, son sólo poco costosos, son lo cómodo, lo no moroso, lo pronto... Doctor, los locos sólo somos otro cosmos, con otros otoños, con otro sol. No somos lo morboso; sólo somos lo otro, lo no ortodoxo. Otro horóscopo nos tocó, otro polvo nos formó los ojos, como formó los olmos o los osos o los chopos o los hongos. Todos somos colonos, sólo colonos. Nosotros somos los locos, otros son loros, otros, topos o zoólogos o, como vosotros, ontólogos. Yo no los compongo con shocks, no los troncho, no los rompo, no los normo... Rodolfo monologó con honroso modo: probó, comprobó, cómo los locos sólo son lo otro. Otto, sordo como todo ortodoxo, no lo oyó, lo tomó por tonto; trocó todos los pros, los borró; sólo lo soportó por follón: obró con dolo. Rodolfo no lo notó.

Fragmento de "Los locos somos otro cosmos",
en Óscar de la Borbolla, *Las vocales malditas*, México, 1988.

pio juego. Ya he mencionado el más conocido, mi libro *Las vocales malditas*, donde, como ya dije, eliminé cuatro vocales para escribir sólo con una. Son cinco cuentos, uno por vocal, y en cada uno de ellos me valí de palabras que tuviesen esa única vocal. Las dificultades que me impuso esta regla me angostaron el repertorio de las palabras tan sólo a las monovocálicas y, además, me limitaron el uso de las preposiciones y los tiempos verbales, pues sólo algunos y para algunos casos cumplían con el rigor monovocálico; por ejemplo en el cuento "El hereje rebelde", el que está dedicado obviamente a la E, no pude usar la preposición "que" pues, aunque la "u" no suena, quería que el cuento fuese puro tanto fonética como gráficamente, y sólo conté con las conectivas: "de", "del" y "en"; en el de la O, en cambio, sólo pude usar: "por" y "con". Las numerosas paráfrasis a las que me vi obligado para encontrar la frase apropiada que me permitía avanzar fue un juego como para volverme loco. De ahí, tal vez, mi simpatía total por mi cuento "Los locos somos otro cosmos".

Pero no sólo en *Las vocales malditas* me inventé unas reglas para jugar distinto, sino que fiel a la idea nietzscheana de juego como inauguración y olvido y un santo decir sí, en cada una de mis obras he intentado hacer mis propias reglas: con las *Ucronías* híbrido el periodismo y la literatura tomando del primero los géneros (reportaje, entrevista, artículo de fondo) y del segundo los vuelos imaginativos para conseguir algo muy divertido por sus efectos: mutar la verosimilitud en veracidad.

En mi libro *Dios sí juega a los dados* me propuse otro híbrido al reunir la ciencia con la literatura; no

para hacer ciencia ficción, sino para ficcionalizar los modelos científicos: las estructuras de la geometría, la física o la filosofía me sirvieron para idear las armazones de estos cuentos y en algunos de ellos las reacciones de los personajes copian las conductas de las partículas en lugar de estar motivadas por el amor, la envidia u otros sentimientos humanos. Con todo lo cual creo que conseguí unos cuentos que me atrevería a calificar literalmente de extraordinarios.

Mi novela *La vida de un muerto*, que en la superficie es la historia hiperbólica de un narcotraficante, me sirvió para plantear la teoría schopenhaueriana del mundo como voluntad de representación; la percepción alterada por los narcóticos y la realidad engendradora por nuestros deseos corrieron de la mano en esta obra donde todo —tiempo, espacio, arquitectura, vidas— ocurre en un sueño.

No voy a fatigar a los lectores con cada uno de los juegos que he intentado en cada uno de mis libros. Sirvan a manera de muestra los mencionados, y para cerrar los testimonios de mi juego, menciono *El arte de dudar*, que está por salir de la imprenta. He reunido poco menos de un centenar de ensayos breves sobre los temas que hoy y siempre han dado qué pensar. En este nuevo libro juego con la verdad y con lo que creo, pues página tras página voy probando argumentativamente una cosa y luego su contraria; como dije desde el principio: no sólo considero juego la literatura, sino también todo aquello que mi madre decía que era de veras. Yo creí que en lo real los actos sí eran de cuidado, mientras que en el juego no tenían consecuencias; hoy creo que todo es lo mismo: un juego extremadamente peligroso. **U**

Michel Leiris o las reglas del juego

Philippe Ollé-Laprune
Traducción de Verónica González Laporte

En nuestro número anterior, dedicado al riesgo, publicamos “La literatura considerada como una tauromaquia” de Michel Leiris. Ahora, Ollé-Laprune explora el papel del juego en la obra de este autor que se inició en el surrealismo y convirtió su escritura en una apuesta temeraria por la verdad.

La obra más importante de Michel Leiris, su gran autobiografía, publicada a lo largo de su vida, se titula *La regla del juego*. El título tiene truco: en francés, las palabras *jeu* (juego) y *je* (yo) se pronuncian de la misma manera. Con este juego de palabras Leiris expresa claramente su gusto tanto por el aspecto lúdico de la escritura y las convenciones que limitan esta actividad, como por la observación de sí mismo, fuente y finalidad de este ejercicio literario. Esta experiencia en la que hace coincidir su vida y su obra sirve de caja de resonancia; la entrega al lector como si con ella pudiera representar a todos los hombres. Tanto en actividades en el seno del grupo surrealista como en las reflexiones con sus amigos del Colegio de Sociología, Leiris aborda la noción del juego bajo diversos ángulos. Con Raymond Roussel como padrino y Georges Perec como descendiente, forma parte de un linaje de autores que elaboran sus obras con un gusto marcado por el compromiso profundo con la escritura, lastrados con un espíritu

científico, pero también habitados por una extraña y perceptible liviandad ligada a la presencia del sentido lúdico en el corazón mismo de la creación. La coexistencia de estos dos rasgos, en apariencia opuestos, permite afianzar una originalidad y un tono, un estilo tan preciso como riguroso. La firmeza y la coherencia del discurso de Leiris y la atracción que suscitan sus textos provienen en gran parte de su capacidad de romper con los clichés que a veces acompañan los pensamientos de quienes pretenden separar juego y seriedad.

De niño conoce a su primer escritor en la persona de Raymond Roussel: el padre del joven Michel administra la inmensa fortuna del excéntrico escritor y gracias a las excelentes relaciones entre ambos hombres, el niño presencia espectáculos basados en los textos de Roussel. En 1912, a la edad de once años, se encuentra entre un público brillante (con Picabia, Apollinaire, Duchamp...) y descubre *Impresiones de África*, que habrá de influenciar su futura vocación

de etnólogo. El hermetismo y el misterio de este texto permitirán a Leiris construirse una visión de la escritura que describirá más tarde con talento: “Una monstruosa aberración hace creer a los hombres que el lenguaje nació para facilitar sus relaciones mutuas”. El papel del escritor no es comunicar; su trabajo estriba en subrayar las turbaciones y los misterios, en hacer surgir la belleza sombría de las sensaciones exaltantes y de los enigmas que la vida nos impone. El lado lúdico de las experiencias de Roussel suscita en Leiris una atracción y una fascinación duraderas. A lo largo de toda su vida cobijará el proyecto de escribir un libro acerca del autor de *Cómo escribí algunos libros míos*. En este ensayo póstumo, Roussel explica su método de escritura ligada a las sonoridades, a las combinaciones de sonidos sin búsqueda obstinada de una justificación del sentido del texto. Sabe usar “las pequeñas diferencias entre dos palabras semejantes” o las que existen entre “dos palabras iguales pero entendidas en dos sentidos diferentes” para organizar un relato y permitir al lector penetrar en mundos extraños; Roussel enseña a construir textos a partir de palabras seleccionadas por su sonoridad, luego a unir las con oraciones que crean la amalgama, y a menudo consigue imponer fulgores incomparables. Entre 1935 y 1986 Michel Leiris escribe siete artículos o entrevistas que reúne en un libro bajo el título de *Roussel L'Ingénu*. En un intercambio para la revista *Le Promeneur*, en octubre de 1986, al final de su vida, Leiris abre una vía a la comparación entre ambos métodos de trabajo, el del admirado escritor y el suyo:

Roussel se abstuvo de resolver los problemas que implica la puesta en relato de los elementos que obtuvo con sus juegos de palabras, por más complejos que fueran. Yo he trabajado a partir de fichas relacionadas con sucesos de mi vida o con ideas que tuve; mi trabajo de escritura consistía en vincular estas fichas; se trataba, como para Roussel, de “ecuaciones de hechos” que yo intentaba resolver.

La escritura consiste, pues, en crearse un sistema de restricciones que opere sobre los datos proporcionados por el azar de las sonoridades, en el caso de Roussel, o sobre las fichas elaboradas a partir de los datos de la existencia, como lo hizo Leiris, sobre todo en su obra autobiográfica (aunque también lo pone en práctica en su labor científica). De todas formas este ejercicio se basa en los principios del juego: un golpe de azar y una articulación a partir de reglas. Roussel se suicida en Sicilia en 1933 y deja ese manuscrito que devela los secretos de fábrica de una obra enigmática. Antes, nadie podía saber cómo había operado para obtener textos tan desconcertantes.

Michel Leiris forma parte de la generación que es testigo del horror de la Primera Guerra Mundial: los heridos, los “hocicos rotos”, los mutilados de todo tipo se cuentan por millares. El asco de la guerra y del nacionalismo que la provocó obliga a los jóvenes a rebelarse, a seguir los pasos de Dadá, a burlarse de las artes oficiales y hallar nuevas formas de expresión. En ese contexto, el humor, el escarnio y el juego se instalan a placer. Tres jóvenes aprendices de poeta, Soupault, Aragon y Breton, se vuelcan sobre las huellas del subconsciente en la vida y elaboran una vanguardia sorprendente y rica: el surrealismo. Entre las numerosas prácticas que marcan las actividades del grupo, los juegos y la intervención del azar están a la orden del día. Elaboran “cadáveres exquisitos” y el ejercicio de la escritura automática ayuda a liberar a los espíritus de los lastres de la conciencia. Apasionados con los relatos de sueños porque exponen tan bien las visiones de lo más profundo del ser, practican el sueño hipnótico. El carácter colectivo del movimiento y el humor que se manifiesta bajo diversas formas invitan a prácticas lúdicas que los miembros comparten



Max Ernst, *Figura acucillada*

a lo largo de su historia. Por ejemplo, mientras esperan un barco en Marsella que habrá de llevarlos lejos de la Francia ocupada por los nazis, en 1940-41, los surrealistas elaboran un juego de cartas, “El juego de Marsella”. Los nombres que firman esta obra figuran entre los más emblemáticos del grupo: André Breton, Victor Brauner, Max Ernst, Wifredo Lam, André Masson... Las cartas representan las personalidades más admiradas por sus creadores: Sade, Lautréamont, Hegel, Novalis y... ¡Pancho Villa! El juego, que forma parte del universo surrealista, y el humor que practican sus portavoces dan una connotación divertida a su programa. La risa es un elemento central en todas las actividades. Pertenecer a esta vanguardia consiste también, tal vez, en aplicar la lógica del juego frente a la seriedad de la vida. Para luchar contra la alienación y la torpeza que impone la conciencia conviene restaurar una dinámica recreativa, hecha de gratuidad y de diversión, como si se buscara un contrapunto a la vida ordinaria. La intensidad de las vanguardias produce su propio contrapeso con sentido del humor y el desprendimiento que provoca; la gravedad de los males

y las sensaciones expuestas en las obras hallan un equilibrio con las bromas y un sentido del escarnio saludables. Ante todo, los surrealistas se rieron mucho; el movimiento también fue una verdadera fiesta.

Michel Leiris participa primero en las actividades del grupo de la calle Blomet cuyo personaje central es André Masson. Frecuentó desde antes al poeta Max Jacob, quien criticó sus primeros textos y le compartió el gusto por aquellos juegos de palabras que practicaba con talento. Estamos a principios de los años veinte y los encuentros significativos están por multiplicarse: Bataille, Queneau, Artaud... El aprendiz poeta se vuelve surrealista en 1924 cuando el grupo de la calle Blomet da un giro y se adhiere a las tesis de Breton y de sus amigos. Es un hecho revelador que el primer libro de poemas de Leiris se publique con el título de *Simulacre*. Es el fruto de un trabajo con Masson, quien también firma el libro. El poeta aventó al azar palabras en una hoja y luego las unió con líneas, por afinidad, y una vez establecidos así la lista y el orden, articuló las frases que tenían un sentido. Masson es además un apasionado del juego de cartas, como lo demuestran sus cuadros de la época. Lo colectivo resulta capital para estos jóvenes artistas y las discusiones sin fin alimentan obras aún en gestación. Este primer libro se debe tanto a sus relaciones con Max Jacob y Raymond Roussel como a los intercambios con Masson y los *habitués* de su taller, en la calle Blomet. El texto de presentación precisa:

Sin ideas preconcebidas, un hombre inscribe en las páginas blancas las palabras que prefiere. De pronto las palabras se animan, se agrupan según afinidades secretas que componen su retrato. Luego la coincidencia de esta formación espontánea con la filigrana que traza la mano de otro engendra un doble simulacro.

Michel Leiris acepta las reglas de los surrealistas y, aunque logrará desprenderse progresivamente unos años más tarde, está claro que en sus inicios participa con pasión en las acciones y publicaciones de esta vanguardia.

Se distingue, por ejemplo, en una cena en honor al poeta Saint-Pol-Roux, cuando grita a los transeúntes: “¡Viva Alemania!”, lo cual provoca una trifulca y el joven sale de ahí muy malherido. Pero también se hace notar por sus capacidades para torcer las palabras, para jugar con el lenguaje. Hereda el título de “especialista de la desintegración del lenguaje como desmantelamiento de la lógica”. Antes que él, Robert Desnos tenía ese papel y no es una casualidad: una sólida amistad y la admiración recíproca van a pautar sus relaciones. El otro surrealista del momento que le otorga su confianza y desea verlo colaborar en la revista *La*



Atleta con monóculo de Francis Picabia, 1923

Révolution Surréaliste es Antonin Artaud. Leiris publica el 15 de abril de 1925, en el número 3 de la revista, sus primeros fragmentos; más adelante los compilará bajo el título de *Glossaire j'y serre mes gloses*. Continuará su exploración en los números siguientes. Para acompañar la primera entrega, dice Artaud:

Sí, éste es, pues, el único uso que, de ahora en adelante, se le puede dar al lenguaje, un medio de locura, de eliminación del pensamiento, de ruptura, dédalo de las sinrazones, y no un DICCIONARIO a través del cual ciertos pedantes de los alrededores del Sena canalizan sus constricciones espirituales.

El papel otorgado a Leiris en el seno del grupo no es fruto del azar: muestra predisposiciones excepcionales para este riesgoso ejercicio por el que Desnos hizo tanto. La lectura del diario de Leiris muestra cuánto le preocupa esta temática. Desde 1924 anota sus primeros juegos de palabras; en agosto redacta un texto breve sobre el humor como instrumento de gracia y, en 1926, analiza *La risa* de Bergson, tan en boga en ese momento. En la nebulosa surrealista Leiris participa, principalmente gracias a estas prácticas y a la escritura de algunos textos inspirados, en los principios pregonados por Breton. Con este diccionario, este “Glosario”, el joven poeta propone una diversión marcada por la profundidad y la poesía. Por ejemplo, define a la mujer: *flamme sans aile* (*femme*, o sea: “mujer”, sin letra ele o, en francés, sin “ala”). Lo cual puede leerse “flama sin ala” o “flama sin ‘l’”. El principio consiste en proponer dos sentidos a la definición de cada palabra, uno ligado a una imagen poética y el otro a la sonoridad. Los diferentes fragmentos se fusionarán posteriormente en un libro, textos cargados de poesía que provocan sonrisas y admiración. Más tarde, Leiris explicará en su libro *Brisées* su relación con el lenguaje y su gusto por las combinaciones extrañas:

Al disecar las palabras que amamos, sin preocuparnos por la etimología o el significado admitido, descubrimos sus virtudes más ocultas y las ramificaciones secretas que se despliegan al interior del lenguaje, canalizadas por las asociaciones de sonidos, formas e ideas. Entonces el lenguaje se transforma en un oráculo y ahí tenemos (por muy tenue que sea) un hilo conductor en la Babel de nuestro espíritu.

Aunque para Leiris el juego es ante todo un asunto ligado al vocabulario, también le gusta presenciar los “espectáculos cruciales”: asiste a numerosas representaciones de teatro y a la ópera, va a escuchar jazz y a admirar las corridas. En esta última práctica el lector detecta un acercamiento lúdico al espectáculo, una ma-



Lits et Ratures de Francis Picabia, 1922

nera de adherirse con la misma intensidad que un niño a un juego. Hay un lado serio en este modo de participar, y como busca abolir la distancia entre él y el espectáculo, fundirse en él, se pone en situación de riesgo, y acepta las reglas de un juego más amplio, asociado “a los lugares en donde uno se siente tangente al mundo y a sí mismo”. Penetra en una temporalidad de gozo porque se halla lejos del simulacro. Así sucede con el niño que se sumerge en su juego: cuando atraviesa una frontera mental y se pone a creer en su imaginario, cuando deja de fingir y se rehúsa a admitir que se halla en un simulacro y cree en la veracidad de la situación creada, saca mucho provecho de su actividad lúdica. Se conoce la viva impresión que la tauromaquia causó en Leiris y cómo la usa de alegoría para formular aún mejor su visión de la literatura. Escribe un ensayo, “Espejo de la tauromaquia”, donde afirma claramente que se trata mucho más de un arte que de un deporte. En esta tragedia real que culmina con la muerte del animal, el escritor-testigo vibra con los sonidos de las pulsiones y no finge: el juego sólo existe cuando uno olvida el carácter artificial del simulacro y se zambulle en la pasión del momento. La participación de Leiris en estos es-



Max Ernst, *La bella alemana*, 1935

pectáculos, en calidad de espectador, hace sentido si uno capta que se sumerge en la actividad exterior con un fervor no simulado, creado por la imaginación y las reglas que permiten el desarrollo de la acción. “Vivir es sobrevivir a un niño muerto”, dijo Jean Genet. En la trayectoria de Michel Leiris, esta frase se inscribe con una gravedad poco común, como lo comentó ampliamente él mismo en uno de sus textos autobiográficos. En sus primeros años se hallan elementos que explican la evolución posterior. El juego no es, pues, anodino en su trayectoria puesto que esta capacidad de adherirse a las reglas va a contar mucho a lo largo de toda su vida adulta.

La obra de Leiris no se distingue por la ficción: apenas publicará una novela que no tiene nada de fundamental para el conjunto de su obra. Escribe poemas, ensayos y libros autobiográficos. Lleva, en paralelo a su trabajo literario, una carrera de etnólogo, y participa en el desarrollo de las ciencias humanas en pleno ascenso. Curiosamente, como para mostrar el aspecto coherente de su enfoque, a veces Michel Leiris consigue entretejer los dos aspectos de su producción. Por ejemplo en *La edad de hombre* cuenta los juegos de su infancia a los que se entregaba con su hermano “para sentirnos grandes y fuertes al integrar el espíri-

tu de personajes que admirábamos”. Se imaginaban como jockeys, montando caballos de carreras, poderosos y rápidos. Luego compara esta escena con la práctica del “Deseo de ser otro que uno mismo” que observó entre los *dogons*, a quienes estudió en Gandar y que se atreven a realizar ejercicios de posesión de su propio espíritu. Ahí también el individuo quiere ser “otro”. Jugar también es eso: transformarse, abandonar su identidad y asumir otra personalidad.

Entre las diversas aventuras colectivas a las que se ve asociado, llama la atención su presencia en el Colegio de Sociología. El 8 de enero de 1938 participa por primera vez en las actividades de este grupo fundado por su amigo Georges Bataille y el joven Roger Caillois (quien más tarde publicará *Los juegos y los hombres*). Ahí imparte la única conferencia que daría en ese contexto: “Lo sagrado en la vida cotidiana”. Se propone “buscar, a través de algunos hechos muy humildes, tomados de la vida cotidiana y situados fuera de lo que hoy constituye la sacralidad oficial (religión, patria, moral), detectar, por medio de algunos hechos nimios, cuáles son los rasgos que permitirían caracterizar cualitativamente un sagrado íntimo”. Partiendo de la sociología elabora un proyecto que culminará en *La regla del juego*, su autobiografía.

Este título es significativo: la escritura se convierte en un espacio de confesión, el lugar en donde su vida se desarrolla bajo la mirada del lector. Da a este ejercicio un papel fundamental: el libro se convierte en un medio de procurarse reglas de vida. Avanza en la existencia con la idea de que gracias a esta “clarificación” va a hallar las normas, verdades y mecanismos que lo ayudarán a vivir. Observa su destino como si fuera un juego y otorga a la literatura la penosa tarea de marcar las normas y fijar las reglas. Al menos ésta es la primera intención de Leiris cuando inicia la redacción de *La regla del juego*. De entrada se cuestiona el fin y los medios. ¿La escritura o la lectura son acaso un medio para mejor aprehender la existencia o, más bien, sumergidas en ella deben evitar caer en el utilitarismo? Responde a esto en las primeras páginas de *Fourbis* al hablar de su libro:

Cada vez más halla su finalidad en sí mismo, y poco a poco, al eclipsar mis otras preocupaciones, se convierte en una razón para vivir, cuando originalmente apuntaba a ser un medio de esclarecimiento para una conducta más coherente en mi manera de vivir.

Este gran Juego en el que participamos, la existencia, no soporta que sus reglas le sean impuestas por la Literatura. Esta conclusión a la que llega Michel Leiris otorga toda su fragilidad y su grandeza a esta disciplina. **u**

Gamification

Christoph Deeg

Traducción de Clara Stern Rodríguez

Recientemente invitado por el Instituto Goethe para desarrollar una plataforma de juego para bibliotecas de la Ciudad de México, Deeg reflexiona en torno al paso del aprendizaje clásico —que implica una posición pasiva de consumo cultural— al aprendizaje del futuro, a través del juego y la creación de soluciones.

La mayor parte de las discusiones en torno al porqué de los juegos y el proceso de *gamification* en la sociedad moderna se concentra en el aspecto económico y el proceso de transformación digital. Sólo un reducido grupo se enfoca en lo que el *gaming* y el proceso de *gamification* son en realidad. Casi todas las personas con las que hablo creen que se trata de medallas y puntos, y de recompensar a la gente por hacer algo que probablemente no haría si pudiera decidirlo por sí misma. Comprendo la situación: vivimos en un mundo donde todos y todo requieren de un resultado y de una valoración. Pensemos primero en el concepto central de *gaming* y *gamification* y quizá después podremos vincular nuestro conocimiento con la perspectiva económica.

Empecemos con una primera aclaración: ni *gaming* ni *gamification* tienen nada que ver con la tecnología. Aunque estos temas surgieron con el actual proceso de digitalización, el *gaming* es mucho más antiguo: probablemente sea la facultad cultural más antigua desarrollada por el ser humano. Los bebés, por ejemplo, adquieren habilidades interesantes gracias al concepto de “jugar tu mundo”: juegan a aprender sobre su entorno y juegan para mejorar sus habilidades. Nunca perdemos ese talento, pero conforme crecemos nos integramos a una cultura que define el juego como una manera infantil de perder el tiempo cuando, en realidad, los juegos son ambientes idóneos para el apren-

dizaje. Jugar es aprender porque el juego está lleno de retos y tareas, y es necesario desarrollar experiencia para ganar. Cuando no queda nada por aprender —es decir: cuando hay un control absoluto sobre el juego— se pierde la magia y se vuelve aburrido.

Los juegos son sistemas complejos que logran que los jugadores sigan jugando. En los juegos, las actividades sencillas se revisten de complicaciones. Tomemos el golf: es fácil meter una bola en un hoyo, pero si el jugador está a más de 300 metros del hoyo y debe usar un palo para mover la bola, la cosa se complica. Hay que concentrarse en los aspectos principales de un sistema para volver el juego accesible —digamos que para comenzar te sitúas a un metro del hoyo— y poco a poco, entre más juegas, el juego se vuelve más complejo. Tarde o temprano los retos serán muy difíciles. El juego es un sustento para que mejores tus habilidades de nivel en nivel, y te confrontes con una permanente progresión dentro de nuevos aprendizajes. Otra característica importante del juego es la simulación: entras en un papel de ficción que puede estar relacionado con tu realidad individual o no, pero ser otra persona te permite comportarte distinto: el fracaso ahí no será doloroso como lo sería en el mundo real.

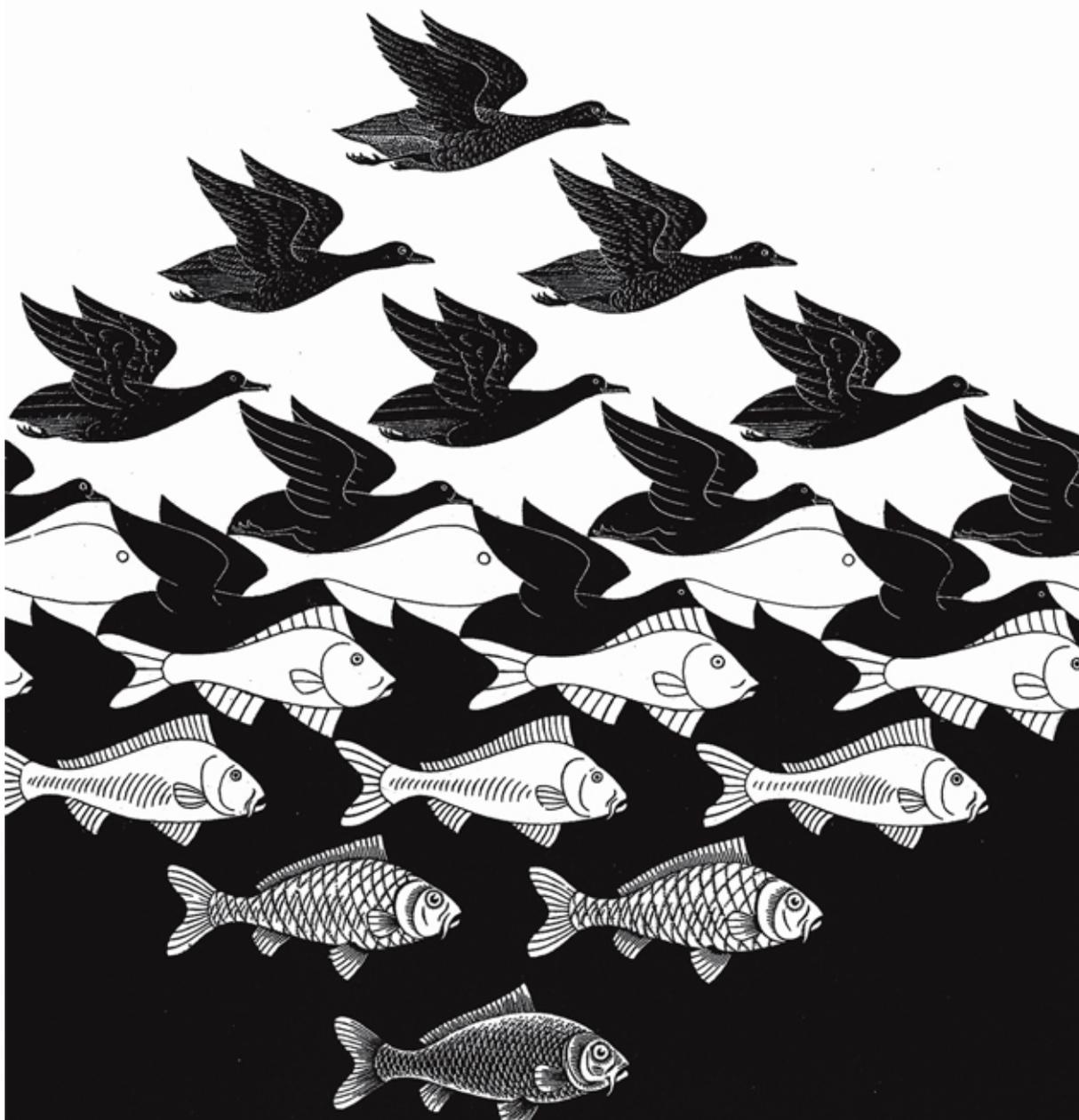
Estamos conectados a una cultura muy antigua del aprendizaje y la actuación. No tenemos que aprender cómo jugar: sólo aprendimos en algún momento

cómo evitar hacerlo. Si pensamos en la crisis actual —el cambio climático o la permanente injusticia social, por ejemplo—, si pensamos en las preguntas y cuestiones reales sobre el futuro —como el futuro de nuestras ciudades—, es fácil determinar que requerimos de habilidades especiales que no están alineadas con la educación clásica. Resolver estos problemas no es una misión para una pequeña élite; sólo puede hacerse si somos capaces de activar a la mayoría. Necesitamos entonces un sistema que trabaje para esa mayoría y que también pueda ilustrar la complejidad de la situación actual y las soluciones relacionadas. Los juegos son este sistema y es momento de usarlos.

Está claro que de ninguna manera podemos hacer que el mundo se convierta en un juego. Pero hay muchas oportunidades en el campo del *gaming*. El concepto de *gamification* nos permite poner en marcha mecanismos del juego en contextos fuera de él. No se trata de medallas y puntos o de recompensar a la gente

por hacer cosas que normalmente no haría de manera gratuita. El juego no es la superherramienta del dictador. El proceso de *gamification* nos ayuda a crear experiencias digitales y análogas relacionadas con el contexto, que hacen que la gente piense sobre su realidad y sus oportunidades. También permite sustentar y manejar cualquier proceso de desarrollo relacionado.

Si pensamos en el meollo del proceso de digitalización y transformación digital actual, es fácil comprender que este proceso no tiene nada que ver con las nuevas tecnologías sino con una nueva cultura, una nueva manera de entender y explorar el mundo, una nueva forma de comunicación. Esta cultura está basada en buena medida en la participación y en la cooperación. Es el paso civilizador crucial entre consumir y producir. Si leer es una competencia fundamental para cualquier desarrollo profesional, entonces *gaming* y *gamification* son las próximas competencias centrales para cualquier reto que pueda venir en el futuro. **U**



M. C. Escher, *Cielo y agua I*, 1938

Stephen Shore, Andy Warhol, 1965-1967, fotografía en blanco y negro
32.4 x 48.3 cm. © Stephen Shore, cortesía 303 Gallery, Nueva York >



Warhol, esa gran máquina

Papús von Saenger

Todo en Warhol se volvió mítico; sus sopas, sus marilys, sus noches en el Estudio 54, su Factory plateada en East 47th Street. Su obra se convirtió en la quintaesencia del *souvenir* de viaje, transformó el arte en un producto de consumo como las latas de atún que retrataba, fue el resultado del temible encuentro entre la estrategia duchampiana (que avala cada gesto de los artistas), la amplitud de los trazos picassianos y los medios de reproducción masiva.

Un artista no nace, ni se hace: se fabrica. El oráculo de la famosa maldición según la cual todos seríamos famosos por quince minutos en un futuro creó un breviario de citas y reflexiones en donde se despidió de las nimiedades del anonimato y lo anunció antes de que pudiera ser delatado; fabricó un culto a su persona mitificando todos los aspectos de su vida, hasta que éstos sólo existieran cuando fueran tipificados por el dinero, el poder y la fama.

Andrew Warhola nació en Pittsburgh en 1928, en plena depresión económica. Hijo de trabajadores emigrantes de Eslovaquia que apenas hablaban inglés, y homosexual en una época en que todavía era un crimen serlo, el talento de Warhol —como adaptó su apellido al inglés— siempre tuvo algo que se asemejaba a un ajuste de cuentas. Enfermizo, desde chico mostró una inclinación por el arte y por la lectura de cómics y de revistas de cine, donde incubó su inteligencia gráfica y su obsesión por el mundo de la farándula. Estudió arte y, después de graduarse, se mudó a Nueva York en el 49; ahí se convirtió en uno de los dibujantes publicitarios mejor pagados. Pero Warhol quería más, quería ser un artista famoso como Pollock, como Rauschenberg, como de Kooning. O más.

Warhol empezó a hacer dibujos a lápiz de portadas de periódicos —que están en el origen de la apropiación de la imagen—, de anuncios publicitarios, de

billetes de dólares y de otros objetos del deseo. El Pop giraba en torno al gusto por la cosas, pero no era una relación en la que se rescatara su belleza oculta o la relevancia de las imágenes, sino su poder de incitación. En 1962 Warhol tuvo su primera exposición de dibujos a lápiz de latas de sopa, que más tarde complementaría con instalaciones de cajas de cartón de detergente y de cereales. La necesidad de crear obra rápidamente lo llevó a la reproducción automática en serigrafía de objetos de consumo diario, que eran a la vez un estandarte de la firmeza del sueño americano. Después empezaría a producir imágenes de choques automovilísticos, de sillas eléctricas, de suicidios, de accidentes de avión, como una contraparte lógica del progreso que tanto veneraba, y como delación de la violencia intrínseca del colectivo americano. Deslumbrado por las estrellas de Hollywood, e imitando una estrategia de propagación, Warhol empezó a imprimir los retratos de Liz, de Marilyn, de Elvis, de Mao, de Muhammad, y de todo el que tuviera el dinero suficiente para comprar este acceso automático a la celebridad.

El 3 de junio de 1968, una mujer que frecuentaba la Factory le disparó tres veces a Warhol en el torso. Llegó muerto al hospital y ahí lo revivieron; siempre lamentaría no haber muerto ese día. Varios autores especulan que una parte de él desapareció entonces, el Warhol vanguardista, en el que subsistía un vestigio de humanidad. Cuando se recuperó se entregó enteramente al monstruo mediático, y nos arrastró hacia una franquicia del ser que quedaría relegada a su imagen, que sería consumida por su propia cultura, como una especie inferior. Y hoy que los algoritmos en los motores de búsqueda nos conocen mejor que nosotros mismos, la obra de Warhol asume el carácter de una obra costumbrista que retrata el momento en que nos replicamos infinitamente hasta casi desaparecer.



Andy Warhol, *Self-Portrait* [Autorretrato], 1964, acrílico, pintura metálica y tinta de serigrafía sobre lino, 51.1 x 41 cm
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution Dia Center for the Arts
© 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

Si quieres saberlo todo sobre mí, sólo tienes que ver la superficie de mis pinturas, de mis filmes, de mí, y ahí estoy; no hay nada detrás.

ANDY WARHOL



Bob Adelman, Andy Warhol de compras en la tienda Gristede's, Nueva York, 1964. © Bob Adelman



Vista de la exposición *Andy Warhol. Estrella oscura*, Museo Jumex, foto: Moritz Bernouilly
© 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

En este país, los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los pobres. Puedes estar mirando la tele y ver una Coca-Cola, y sabes que el presidente toma Coca-Cola, Liz Taylor toma Coca-Cola, y tú también puedes beber una Coca-Cola. Una Coca-Cola es una Coca-Cola y ninguna cantidad de dinero puede proporcionarte una mejor Coca-Cola que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el mendigo lo sabe, y tú lo sabes.

ANDY WARHOL



Andy Warhol, *Marilyn Monroe's Lips* [Labios de Marilyn], 1962, polímero sintético, tinta de serigrafía y lápiz sobre tela A (izquierdo): 210.7 x 204.9 cm, B (derecho): 210.7 x 209.7 cm, donación de Joseph H. Hirshhorn, 1972, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, fotografía: Cathy Carver. © 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

La imagen de Monroe era parte de una serie que estaba haciendo sobre gente que se había muerto de distintas formas. No había una razón profunda para hacer esa imagen, sólo una razón superficial.

ANDY WARHOL



Liz #6 (Early Colored Liz) [Liz #6 (Liz a color)], 1963, octubre 1963-noviembre 1963, acrílico y tinta de serigrafía sobre lino, 101.6 x 101.6 cm
San Francisco Museum of Modern Art, adquisición parcial y legado de Phyllis C. Wattis. © 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York, fotografía: Ben Blackwell

Sería muy glamoroso reencarnar como un diamante enorme en un dedo de Liz Taylor.

ANDY WARHOL



Andy Warhol, *Jackie (sonriendo)*, 1964, pintura de polímero sintético y serigrafía sobre tela, 50.8 x 40.6 cm
La Colección Jumex, México. © 2017 The Andy Warhol Foundation for the the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York



Vista de la exposición *Andy Warhol. Estrella oscura*, Museo Jumex, foto: Moritz Bernouilly
© 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York

Antes de que me dispararan solía pensar que nunca estaba completamente presente. Siempre sospeché que estaba viendo la tele en vez de vivir la vida. En el momento del disparo y a partir de entonces, supe que estaba viendo la tele. Los canales cambian pero todo es televisión.

ANDY WARHOL



Andy Warhol, *Cow Wallpaper (Pink on Yellow)*, [Papel tapiz con motivo de vaca (Rosa sobre amarillo)], 1966, (reimpresión 1994), serigrafía sobre papel tapiz, rollo (cada uno): 457.2 x 71.1 cm, imagen (cada una): 116.8 x 71.1 cm, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh
© 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York



Stephen Shore, *Andy Warhol*, 1965-1967, fotografía blanco y negro, 32.4 x 48.3 cm
© Stephen Shore, cortesía 303 Gallery, Nueva York



Andy Warhol, *Empire* [Imperio], 1964, película 16 mm transferida a archivo digital, blanco y negro, silente, 8 h 5 min a 16 cuadros por segundo
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, vista de la exposición *Andy Warhol. Estrella oscura*, Museo Jumex, foto: Moritz Bernouilly
© 2017 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York



Nat Finkelstein, Andy Warhol con *Silver Baloon*, la Factory, Nueva York, 1966
© Estate of Nat Finkelstein

Tal vez fue culpa de las anfetaminas pero fue el momento perfecto para pensar en el plateado. El plateado era el futuro, la era espacial, el color de los astronautas. Y también era el pasado, la pantalla de plata... Y tal vez más que cualquier cosa, el plateado era el narcisismo: los espejos son plateados.

ANDY WARHOL

Exposición *Andy Warhol. Estrella oscura*, Museo Jumex, del 2 de junio al 17 de septiembre, 2017.

“Viví como iluminado mientras escribía”

Medio siglo de *Cien años de soledad*

Elena Poniatowska

Con la elegancia y el buen tino que caracterizan sus entrevistas, Elena Poniatowska devela en estas líneas las circunstancias que rodearon la creación de una de las obras capitales de las letras latinoamericanas.

Pocos acontecimientos han sido tan importantes dentro de la literatura universal como la aparición de *Cien años de soledad* un 5 de junio de 1967. La novela no sólo hipnotizó a nuestro continente sino al mundo entero. Sin exagerar, nadie ha hecho tanto por Colombia ni por la literatura de América Latina como Gabriel García Márquez. Claro, tuvimos a los grandes próceres (palabra que siempre me ha intrigado) pero ninguno nos sacó del agua, ninguno nos levantó, ninguno nos hizo sonreír, ninguno nos hizo crecer alas como lo hizo Remedios, la bella, al irse volando por los aires o Aureliano Buendía al forjar sus pescaditos de oro.

Hoy, a cincuenta años de la primera edición de *Cien años de soledad*, recuerdo la entrevista que me concedió en el hotel Camino Real, donde se hospedó en ese primer regreso a México.

Mira Elena, llegué a México con veinte dólares y salí de aquí con *Cien años de soledad*.

¿Por eso quieres tanto a México?

Aquí hice a todos mis amigos. ¿Sabes quién fue el primer mexicano al que conocí? Juan García Ponce, un día entró a la oficina de Prensa Latina en Nueva York. Él tenía entonces beca de la Guggenheim o de la Rocke-

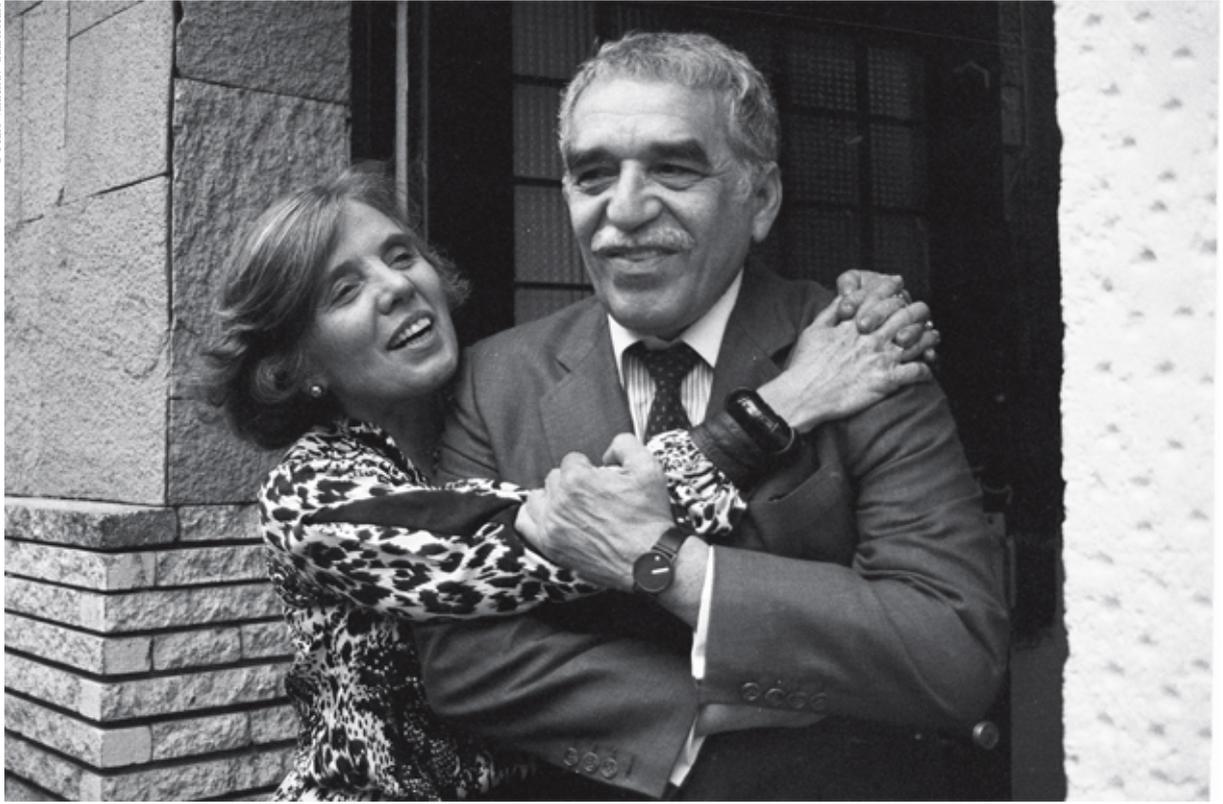
feller y yo estaba encargado de Prensa Latina. ¿Viste la camisa que traigo? ¿Viste qué camisa? ¡Es de seda!

Lo primero que hace García Márquez al llegar a México es alquilar un coche, recorrer las calles familiares y, volante en mano, convertirse en coronel ahora sí acompañado por un público enfebrecido; las mujeres le avientan besos, los hombres lo saludan con una sonrisa.

Esto de encontrar el coche esperándome en el aeropuerto me da la sensación de no haberme ido nunca.

¿Quisieras no haberte ido nunca?

Mira, tan no quisiera haberme ido que ya compré casa en Cuernavaca. La casa no vale nada, pero tengo mil cien metros de jardín y Mercedes, Rodrigo, Gonzalo y yo vendremos el año que entra. ¡Hubieras visto cuando en la notaría firmamos la escritura de la casa! Salieron de su despacho todos los empleados con su ejemplar de *Cien años de soledad*. Ya soy capitalista, tengo una posesión cerca de los Rojo, Vicente, mi queridísimo Vicente, por el rumbo de Las Quintas. Sabes, anoche andábamos de pachanga con Luis Alcoriza y todos esos y de pronto me vino así como un golpe de nostalgia. Estoy por regresar a Colombia, no quiero que hablemos de todas las vainas que siempre



Elena Poniatowska con Gabriel García Márquez en la casa de Iván Restrepo, 1986

les cuento a los periodistas. Como te decía, anoche con Luis Alcoriza, eran las tres de la madrugada y se me vino encima toda esa época de los sesenta en México y le dije a Luis y a los otros: “Bueno, ahora se friegan porque voy a hacer un recorrido que tengo que hacer”. Tomé mi coche y me los llevé a todos a la calle de La Loma número 19, en San Ángel Inn, detrás del Canal 8, donde escribí *Cien años de soledad*. ¡Está igualita! Se me revolieron las tripas a las tres de la madrugada y empecé a mostrarles el barrio, la miscelánea, la carnicería, la lechería. ¿Tú sabes que cuando yo terminé de escribir *Cien años de soledad* Mercedes le debía al carnicero cinco mil pesos?

¿Y cómo le dio un crédito tan grande?

Porque él sabía que yo estaba escribiendo un libro y que, cuando lo terminara, Mercedes le pagaría. Lo mismo al dueño de la casa: le debíamos ocho meses de renta. Cuando apenas le debíamos tres meses, Mercedes llamó al propietario: “Mire, no le vamos a pagar estos tres meses ni los próximos seis”. Primero ella me preguntó: “¿Cuándo crees que termines?”. Y yo le contesté que aproximadamente en cinco meses más. Para mayor seguridad ella puso un mes de más y entonces el propietario le dijo: “Si usted me da su palabra de que es así, muy bien, la espero hasta septiembre”. En septiembre fuimos y le pagamos. Más tarde, cuando salió *Cien años de soledad*, el propietario lo leyó, me llamó para decirme que ahora comprendía por qué yo lo había hecho esperar y que le agradaba muchísimo haberme podido ayudar. En ese barrio me

fieron todo, hasta los cigarrillos, el azúcar, absolutamente todo.

Un halo rodeó *Cien años de soledad*. Cuando terminé el libro fuimos a ponerlo al correo para Buenos Aires y cuando lo pesaron encontramos que no nos alcanzaba la plata y enviamos sólo la mitad y al día siguiente la otra mitad.

Entonces ¿ese libro ejerció un sortilegio desde antes de publicarse?

Sí, es muy curioso pero es verdad; el libro contó con una gran solidaridad, con un interés mágico incluso antes de terminarlo. Mira, cuando pensé: “Ahora es cuando”, lo dejé todo, mis trabajos en Walter Thompson y en Stanton, donde era redactor publicitario; mis guiones de cine: “El gallo de oro” y “Tiempo de morir”, porque yo hacía un poco de todo; empeñé el coche —lo tuve un año empeñado en un banco por Tacubaya— pero no resultó un buen negocio porque tenía que pagar los intereses mensuales y ése era un problema, hasta que al fin me senté a escribir. Entonces no volví a salir; hubo una época como de tres meses en que no salí ni a la puerta del jardín de la casa. En la noche venían a vernos Álvaro Mutis y su mujer, María Luisa Elío y Jomí García Ascot, que vivían muy cerca; traían whisky, pollo y papas, y bebíamos y hablábamos del libro.

¿Les leías lo que habías escrito?

Nunca les leí nada porque yo no leo absolutamente nada de lo que estoy escribiendo; los borradores

jamás los he dejado ni tocar, ni leer, ni los leo yo, pero sí hablaba mucho de lo que estaba haciendo y ellos, enloquecidos con lo que yo les contaba cada noche decían: “¡Esto va a ser sensacional!”. Y hubo un momento en que pensé: “¡Caramba, a lo mejor, todos estos gritos de Álvaro y estos entusiasmos de María Luisa me han hipnotizado y estoy trabajando en esto apasionadamente, sin darme cuenta que de pronto me he metido en una nube de fantasía acompañado por ellos y esto no sirve para nada ni le va a interesar a nadie!”. Entonces, yo que nunca me había presentado y todavía ahora me presento poco en público, no doy conferencias ni hago lecturas ni nada, me llamaron casualmente en esos días del OPIC —es algo como la sección cultural de la Secretaría de Relaciones Exteriores— y me preguntaron si quería dar una conferencia y dije que no pero que sí quería hacer una lectura de capítulos de una novela en preparación. Para ello, hice una cosa muy curiosa, una lista de gente muy disímil; las personas que conocí cuando hice las revistas *Sucesos* y *La Familia*, en las que jamás escribí una línea, las de Gustavo Alatríste que dirigí durante dos años, los obreros tipógrafos y linotipistas de un taller de imprenta en el cual también trabajé, secretarias, estudiantes y toda la gente que había conocido en el cine, en la publicidad, además de mis amigos intelectuales, personas de todos los niveles culturales y sociales y realmente configuré un público disímil. Seleccioné párrafos de distintos capítulos porque tenía un gran interés de saber si era buena la idea y no algo que Álvaro Mutis me había metido en la cabeza. Yo quería saber si valía la pena seguir escribiendo porque ya no veía nada; tenía la impresión de que no había en el mundo más que lo que escribía y quería poner los pies sobre la tierra. Me senté a leer en el escenario iluminado frente a “mi” público seleccionado, completamente a oscuras. Empecé a leer, no recuerdo bien qué capítulo, pero yo leía y leía y a partir de un momento se produjo tal silencio y era tal la tensión que me aterroricé. Interrumpí la lectura y traté de mirar algo en la oscuridad y después de unos segundos percibí los rostros de los que estaban en primera fila y al contrario, vi que tenían los ojos así [*los abre muy grandes*] y entonces seguí mi lectura muy tranquilo. Realmente la gente estaba como suspendida; no volaba ni una mosca. Cuando terminé y bajé del escenario, la primera persona que me abrazó fue Mercedes, con una cara, yo tengo la impresión desde que me casé que ése fue el único día en que me di cuenta que Mercedes me quería porque me miró ¡con una cara! Ella tenía por lo menos un año de estar llevando recursos a la casa para que yo pudiera escribir, y ese día la expresión en su rostro me dio la gran seguridad de que el libro iba por donde tenía que ir.

¿Álvaro Mutis y María Luisa Elío también podrían ser coautores de Cien años de soledad?

Sí, compraban mercados enteros, cocinábamos, bebíamos y yo les hablaba de lo que había escrito durante el día. Mercedes y yo no teníamos un centavo. ¡Te imaginas lo que es deberle cinco mil pesos al carnicero de la calle de La Loma! Oye, ¿tú conoces a Pera?

No, ¿quién es?

Esperanza, que trabaja donde Barbachano. Es la que ha sacado todos los guiones de cine que allí se hacían; era mecanógrafa de Carlos Fuentes. ¿Te acuerdas ahora de ella? El día que le di el primer capítulo para que me lo sacara en limpio la atropelló un camión y ella se fue por un lado y mi original por el otro. No lo supe sino hasta que me confesó: “Sabes, Gabito, el primer capítulo por poco y me lo aplastan”. En esa época yo no sacaba copias de lo que escribía; ahora tengo muchas copias de lo que hago.

¿Una en el Banco de Londres, otra en el de Nueva York, como lo hacen otros escritores famosos y muy bien cotizados?

¿Ves? ¿Ves, Elena? ¡Eres mala, no tienes remedio! Yo antes no hacía copias; corregía a mano y ella, que conocía bien mi letra, incluía todas mis correcciones. Cada cuatro, cinco días yo le llevaba una hoja más.

¿Escritas a mano?

No, a máquina pero con muchas correcciones a mano. Pero ella me entendía la letra. Yo escribo directamente a máquina con dos dedos, como buen periodista.

A Carlos Fuentes le dicen “el dedo integral” porque escribe con uno solo, que ya se le enchuecó.

Es que Carlos Fuentes no es periodista. Un sábado que ya iba bien avanzado el trabajo mecanográfico me llamó Pera y me dijo: “¿No me va usted a traer trabajo para este fin de semana?”. Y yo le respondí: “No, fijese que no, Pera, porque el capítulo que tengo que entregarle todavía no está bien corregido y tengo que hacer algunas consultas”. Además, a mí me falla siempre la ortografía.

¿De veras te falla la ortografía?

Sí, nunca he podido aprenderla. Recuérdame que te cuente una anécdota muy buena de mi madre a propósito de la ortografía (*García Márquez tiene la costumbre de anunciar anécdotas que después olvida contar*). Cuando le dije a Pera que ese fin de semana no había terminado, ella me responde: “Entonces hágame un favor Gabo; dígame ¿se echa a la tía o no se la echa?”. “No, no se la echa”. “Ah, bueno, entonces voy a pasar el fin de semana tranquila y le hablo el

lunes”. Yo pensaba que Pera estaba pasando mi texto mecánicamente, como suelen hacerlo las mecanógrafas, que rara vez se interesan en la historia, pero resulta que no sólo ella, sino que sus amigas se juntaban para leer los capítulos, ella me lo confesó después.

Todo esto, Elena, es la prehistoria de la obra, pero desde el primer momento, mucho antes de que se publicara, la novela ejerció un poder mágico sobre todos aquellos que de un modo u otro estuvieron en contacto con ella: amigos, secretarías, etcétera; hasta personas como el carnicero o el propietario de la casa en que viví, que esperaron a que yo terminara para cobrarme. Para hacer *Cien años de soledad* consulté médicos, abogados, y junté en mi casa una enorme cantidad de libros de medicina, alquimia, filosofía, enciclopedias, botánica y zoología, para que cada dato estuviera muy bien verificado y comprobado; no quería un solo error, a no ser las faltas de ortografía, que quedaban en manos de Pera. No podía detenerme en lo que estaba escribiendo para ponerme a estudiar alquimia; entonces escribía inventándolo todo y en la noche buscaba libros sobre la materia, que los amigos me habían conseguido, e incorporaba los datos que allí encontraba, pero lo que me resulta curioso es que yo no estaba equivocado o lejos de la verdad en mis invenciones. La obra me llevaba a tal velocidad que yo no podía parar, y a partir de ese momento se creó una especie de equipo solidario alrededor del libro, y todos mis amigos me ayudaron. Yo le hablaba a José Emilio Pacheco: “Mira, hazme el favor de estudiarme exactamente cómo era la cosa de la piedra filosofal”, y a Juan Vicente Melo también lo ponía a investigar propiedades de plantas y le daba una semana de plazo. A un colombiano le pedí: “Haz el favor de enumerarme las circunstancias y todos los problemas de las guerras civiles en Colombia”, a otro le pedí la mayor cantidad de datos sobre las guerras federales en América Latina y siempre tuve amigos haciendo tareas de ese tipo; todo el trabajo poético, por ejemplo, que me hizo Álvaro Mutis, es invaluable. Cuando yo llegué en 1961, el grupo que estaba en Difusión Cultural: Pacheco, Monsiváis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, y por otro lado, Jomí García Ascot y Álvaro Mutis, trabajaron para mí [*se ríe*]. Ahora me doy cuenta de verdad que todos ellos estaban construyendo *Cien años de soledad*, y no sólo no lo sabían entonces, sino que tengo la impresión de que todavía no lo saben.

Pero ellos eran testigos de tu escritura...

Los escritores siempre estamos escribiendo un libro, Elena. Cuando ellos me preguntaban para qué quería ese dato tan extraño, yo les contestaba: “Para una cosa que estoy escribiendo”; tuve a todos los jó-

venes escritores mexicanos investigando para este libro y fue una labor estupenda [*ríe*].

La época más feliz de mi vida fue cuando escribí *Cien años de soledad*. Yo vivía, como dice Carlos Fuentes, como iluminado.

Alguna vez leí que habías dicho que el libro fluía como un río. ¿Fue una inspiración del cielo?

No, no era eso. Durante muchos años busqué ese libro y no lo encontré, y un día reventó. Fíjate que, la verdad, el primer libro que yo empecé a escribir cuando tenía dieciocho años fue *Cien años de soledad*. Los amigos todavía se acuerdan de que yo quería escribir un libro en el cual sucediera todo.

¿Todo?

La idea era escribir un libro en el cual sucediera todo, pero no podía entender yo mismo exactamente qué era lo que quería decir. Empecé en mil novecientos no sé cuántos (eso lo encuentras en el libro de Mario Vargas Llosa, *Historia de un deicidio*, él sabe todas las fechas y toda esa vaina; Mario sabe más de mí que yo), un libro que se iba a llamar *La casa*, porque yo quería que todo ocurriera dentro de la casa de los Buendía, y que la narración no saliera nunca de ella; se conocería el pueblo, el país, el mundo, a través de los reflejos que entraban y a través de los miembros de la familia que la habitaban; pasarían generaciones y generaciones, pero siempre dentro de la casa.

¿Y cada generación le imprime un sello a la casa?

Así es, pero la casa en sí es un mundo, un país, el pueblo mismo. Hace poco publicaron un capítulo de *La casa* en Colombia, mismo que le regalé a un amigo mío y que escribí a los dieciocho años, y me doy cuenta de que este capítulo lo hubiera vuelto a escribir exactamente como está. Lo único que me falló fue el tono.

¿Y por qué no publicaste La casa cuando tenías dieciocho años?

Ya iba bastante adelantado cuando llegué a la conclusión de que no me salía el libro, no podía con él; realmente no tenía la suficiente madurez, ni los conocimientos técnicos, ni la experiencia; estaba lleno de limitaciones para poder escribir un libro en el cual sucediera todo. Oye, ¡qué buen amigo es Vargas Llosa, qué tipo! Mira que ponerse a escribir durante un año un libro sobre mí; dedicar un año de su vida a escribir páginas enteras sobre otro escritor, uno con el cual se está en competencia directa, puesto que nuestros mercados son los mismos y nuestros lectores también. Mira, ¡eso no lo hace cualquiera! ¡Ese Mario es un ser aparte!

¿Y tú has leído Historia de un deicidio, o sea tu historia?

No.

¿Cómo? ¿Por qué no?

Porque si me revelaran todos los mecanismos secretos de mi escritura, las fuentes, qué es lo que a mí me hace escribir, si esto me lo dijeran, creo que me paralizaría, ¿entiendes?

¿No sabes tú mismo cuáles son tus fuentes?

No, y no he querido leer lo de Mario por eso.

¿Le tienes miedo a la parálisis?

Claro que le tengo miedo.

Gabo, ¿tú siempre tuviste la certeza de que estabas escribiendo un gran libro?

Lo malo es que yo siempre he tenido esa certeza con mis libros y creo que sin esa certeza no se puede escribir [sonríe].

¿Por qué?

Es que sentarse a escribir un libro en serio es una cosa tan dura, tan difícil, que si uno no tiene la certeza de que realmente está escribiendo *El Quijote* en cada teclazo no se metería uno a ese oficio porque hay muchas cosas más agradables que hacer. Sobre todo, uno que no escribe por plata, porque mira que yo había publicado cinco libros que ni siquiera se cono-

cían y nunca había recibido un centavo por ellos. Y luego dejar de trabajar y meterme en esto de *Cien años de soledad* que resultó ser un negocio por casualidad, aunque nunca se me ocurrió que pudiera serlo. Al contrario, el oficio de escritor es tan árido que uno necesita tenerle mucha fe.

Pero durante esos meses de intensa creación, ¿te sentaste frente a tu mesa de trabajo como un poseso?

Eso lo he hecho siempre. Mira, yo no estoy escribiendo siempre un libro pero en las épocas en que escribo, me disciplino en tal forma que para mí lo único que existe en ese momento es el libro. Si no, no puedo llevarlo a cabo. Antes nunca sucedió esto, hasta que me decidí a botarlo todo para hacer *Cien años de soledad*, porque, como yo trabajaba, podía escribir sólo en las horas que me quedaban libres o los domingos; era yo un escritor de domingo, cosa que parece ser el destino de los escritores de los países subdesarrollados, ya que solamente pueden escribir en sus horas libres, que son las peores y cuando están más cansados después de haberse ocupado todo el día en otra cosa. Por eso, y pensando en ello, cuando sentí que era el momento de echar para afuera *Cien años de soledad*, decidí que lo iba a escribir por encima de todo y dejé los guiones de cine y la publicidad y me senté frente a la máquina. Trabajé con esa intensidad y esa pasión, primero porque el libro me tenía completamente agarrado y no quería que se me escapara,



Gabriel García Márquez y Julio Cortázar en una fotografía de Rogelio Cuéllar, 1979

y segundo porque tenía que terminar pronto porque no había dinero en la casa y realmente se avecinaba una catástrofe.

¿Y si hubieras tenido resuelta tu situación económica habrías escrito Cien años de soledad con la pasión con que lo hiciste?

Si hubiera tenido resuelta mi situación económica, *Cien años de soledad* podría ser de cuatro o cinco tomos. Yo fui comprimiéndolo todo y si trabajé tan bárbaramente es porque tenía que terminar ese libro a toda costa para atender mi casa, que se estaba viniendo abajo. Ahora, si yo hubiera tenido recursos económicos, habría seguido escribiendo quién sabe hasta dónde, porque a *Cien años de soledad* podrían seguirse agregando generaciones y generaciones hasta llegar al día de hoy, porque el tiempo no está medido cronológicamente. De hecho me salté dos generaciones, las dejé fuera.

Al hablar de medir cronológicamente el tiempo, ¿a qué te refieres?

Si un libro con estructura histórica empieza en 1810 y termina en 1910 (un siglo), está medido cronológicamente y el escritor ya no puede salir de este tiempo limitado; yo, deliberadamente, preferí que el tiempo no tuviera medida cronométrica, para poder hacer lo que me daba la gana. Por eso te digo que en *Cien años de soledad* hubiera podido meter todas las generaciones, porque la idea era ir pasando de una generación a otra hasta llegar al resultado final: el nacimiento del hijo con cola de cerdo.

¿Toda la estructura de Cien años de soledad está hecha en función del miedo al hijo con cola de cerdo?

Sí, el miedo es real, pero también es real la tendencia al incesto en la familia.

¿El incesto que conduce al hijo con cola de cerdo? ¿Ése es el castigo?

Sí.

Pero Gabo, para escribir un libro que abarcara tantas y tantas generaciones tuviste que hacer un plan muy elaborado, una lista de personajes, situarlos a cada uno.

Yo tenía una idea general del libro; no hice plan de ninguna clase, sino que un día, yendo a Acapulco. Verás, a mí me gusta mucho manejar en carretera, porque es un tiempo estupendo para trabajar; manejo diez horas en carretera y es como si estuviera trabajando intensamente, porque voy resolviendo problemas de la novela; manejo en un estado de concentración total en mi novela, porque la atención que te exige conducir es bastante superficial en el sentido de

que ya están creados una serie de reflejos y mecánicamente cambias las velocidades y te apoyas sobre el freno; entonces, como el manejar no me cansa mentalmente y tengo la mente muy limpia, muy fuerte, muy descansada, conscientemente me pongo a pensar en lo que escribo y recuerdo que en esa época cada vez que tenía que hacer un viaje largo en carro pensaba: “Bueno, a ver, ¿en qué punto está la novela que yo quiero escribir?”. Tenía yo siete años de no escribir y darle vueltas a *Cien años de soledad*, pensando: “¿En dónde estará la falla?”, “¿por qué no me sale?”.

¿Y por qué dejaste de escribir durante tantos años?

Porque no tenía qué decir, no se me ocurría nada, sólo estaba pendiente de *Cien años de soledad*, en la que sucedería todo. Yo no tengo la impresión que tienen algunos críticos de que todos los libros anteriores a *Cien años de soledad* son preparación para éste; yo creo que ya son *Cien años de soledad*, y esto es lo que yo pienso escribir, porque cuando salga *El otoño del patriarca*, probablemente digan los críticos y los lectores que eso ya estaba en *Cien años de soledad*. “Esto es otra vez lo mismo”. “Este hombre no ha podido salirse de ahí”.

Entonces ¿tú crees en lo que dice Mario Vargas Llosa, que uno escribe con sus obsesiones?

Sí, creo que es bastante evidente en mis libros. Todos se parecen.

Entonces, ¿tú crees que, como los poetas, tienes un solo grito que repetirás a lo largo de tu vida?

Quizá porque *El otoño del patriarca* que ahora estoy corrigiendo y que durante un tiempo forcé deliberadamente a que no se pareciera a nada de lo anterior, poco a poco ha ido agarrando su cauce y, aunque no es igual a *Cien años de soledad* ni a *El coronel no tiene quien le escriba*, se parece, eso sí, al primer libro que escribí: *La hojarasca*, es decir, como si yo hubiera dado la vuelta completa.

¿Cuántas cuartillas de Cien años de soledad escribiste?

Mil trescientas, y fui desechando.

Oye, Gabo, en la primera versión de La casa, que hiciste cuando tenías dieciocho años, ¿utilizaste también esa imagen que tanto llama la atención del abuelo que lleva al niño de la mano a conocer todo aquello que puede resultarle fantástico?

Sí, fíjate, la imagen inicial de *Cien años de soledad*, que es la del viejo que lleva al niño a ver el hielo, ya estaba en esa primera tentativa, y después al releer mi obra la encontré también en *La hojarasca*, cuando el abuelo lleva al niño al entierro. Esa imagen del abuelo llevando al niño a conocer cosas la tengo perfecta-

mente identificada porque mi abuelo me llevaba a conocer todo lo que llegaba a Aracataca. En esa época estaba ahí la compañía bananera, la United Fruit Company y todo lo que iba apareciendo en los Estados Unidos, todas las novedades técnicas, las llevaba esa compañía a Colombia, entre otras el cine, la radio, así como cosas tan estupendas como los fuegos artificiales. Entonces a mí me parecía fascinante ir todos los días de la mano de mi abuelo a esperar la llegada del tren.

¿A poco iban todos los días?

Sí, casi todos los días; mi abuelo iba mucho porque recogía cartas, papeles, cosas de éstas que tenían que ver con sus negocios, y para mí cada día que llegaba el tren era como el descubrimiento de una maravilla.

Pero, ¿qué llevaba el tren?

Gitanos, enanos, toda clase de cosas. Cuando llegó el circo, llegó un dromedario, un camello con cara de borrego; llegaron ferias enteras; los hombres armaban ruedas giratorias, ruedas de la fortuna, montañas rusas, caballitos. Mi abuelo me llevaba siempre de la mano a verlo todo; me llevó al cinematógrafo y aunque no recuerdo películas, sí recuerdo imágenes. Mi abuelo no tenía noción de censura y ni a él ni a nadie le parecía malo que un niño de cinco años fuera a ver las películas cada vez que había estreno. Así es que se me quedaron toda clase de imágenes, pero la más vívida y la que se repite siempre es la del viejo que lleva al niño de la mano. Yo creo que es el punto de partida de *Cien años de soledad* porque siempre que trataba de empezar el libro recurría a esa imagen; así empezaban mis capítulos y sabía que ésa era la clave, el punto de partida de la novela. Que del deslumbramiento ante el hielo sucediera todo. Y claro, Elena, me doy cuenta de que ese niño que estaba descubriendo todo soy yo.

¿Quisiste mucho a tu abuelo?

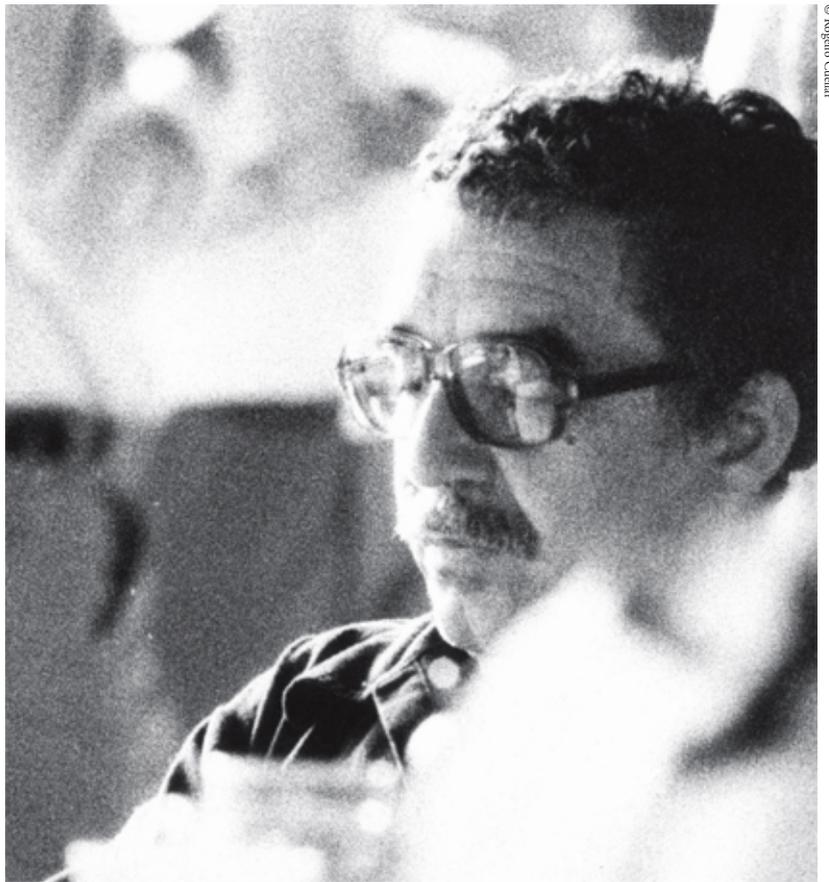
Murió cuando yo tenía ocho años y desde entonces creo que no me ha sucedido nada interesante.

¿Cómo se llamaba?

Don Nicolás Márquez.

¿Hay algún pueblo en Colombia que se llame Macondo?

No, pero sí hay una finca bananera, muy cerca de Aracataca, que se llama Macondo, y cada vez que de niño pasaba en tren delante de ella, veía la finca y veía el nombre y me parecía un nombre muy bonito y pensaba: “¿Por qué Aracataca no se llamará Macondo?” Nunca supe qué significaba Macondo, sino



Gabriel García Márquez

después de haber escrito *Cien años de soledad*. Hace tres años, cuando regresé, se me ocurrió averiguar qué significaba Macondo y encontré que es un árbol que no sirve para nada; así está definido: un árbol que no sirve absolutamente para nada.

Gabo, y si de repente la gente ya no te buscara con la misma asiduidad y no se hicieran tesis sobre tu novela en todas las universidades del mundo, ¿qué harías?

Mira, el éxito no es porque yo lo quiera o no lo quiera; es un hecho. A mí me gustaría que durara porque es muy agradable; es una manera de sentirte vivo, de saber que no pasas; probablemente existe en el fondo del corazón el temor de que lo vayan a olvidar a uno. Ahora, en este año en que vine a México, la noticia fue menos explosiva y pude moverme con más facilidad, disponer de mi tiempo, tomar yo las decisiones de mi tiempo y no que las tomen otros, pero hablando con la mano en el corazón no me gustaría que no me reconocieran y no me saludaran, que no se levantara alguien a felicitarme. Creo que esto se parecería a la muerte. A mí me molesta mucho el éxito aparatoso y público pero me satisface mucho el afecto de la gente y de ese afecto que yo veo por todas partes, puedes estar segura que haré lo posible por cultivarlo, por conservarlo vivo.

¿Cómo?

Con los libros que vaya publicando... **u**

Cincuenta años en compañía de *Cien años de soledad*

Gonzalo Celorio

En esta ponencia conmemorativa, Gonzalo Celorio evoca sus lecturas y la recepción de esa novela que habría de convertir a todos los latinoamericanos en habitantes de Macondo y se volvería una suerte de Biblia para ellos.

Leí por primera vez *Cien años de soledad* publicado por la Editorial Sudamericana, en un libro de cubierta azul, en la que una carabela colombina, sin ningún sustento de agua y sin ningún impulso de viento, se adentraba en las exuberancias de las selvas amazónicas. En contraste con esa tapa de espejismos tropicales, la página legal era tan desértica que ni siquiera advertía que se trataba de la primera edición de la obra, como si los editores no hubieran previsto que la novela, con un poco de suerte, podría alcanzar la gloria de la reimpresión. El libro se quedó adherido a mis manos sin que el sueño, el trabajo, el hambre, las incipientes púas de la barba pudieran sustraerme de la lectura, que se había echado a andar a toda carrera en la bicicleta de mis anteojos. El alucinante mundo imaginado en esas páginas, en el que Remedios, la bella, asciende al cielo en cuerpo y alma mientras tiende una sábana de bramante en el jardín de la casa; José Arcadio Segundo se vuelve invisible en la paciente habitación de Melquíades, el gitano trashumante, y los animales de Petra Cotes, émulos de la fogosidad desahorada de su dueña, se reproducen con ahínco, fue adquiriendo objetividad, no obstante, su manifiesta condición maravillosa, en el transcurso de mi lectura. En tanto, la otra realidad, la de este lado de la página

en la que solemos estar y tomar café y oír música; la realidad de mi cuarto, de mi cama, de mi mesa de trabajo, empezó a enrarecerse, a diluirse, a desdibujarse hasta que acabó por desaparecer. Con *Cien años de soledad* me sucedió lo mismo que a fray Luis de León con la música de Francisco Salinas, gracias a la cual, en palabras del poeta, “despiertan los sentidos, / quedando a lo demás adormecidos”. De buenas a primeras me vi a mí mismo viviendo en la casona de Macondo; deambulando, insomne, por el corredor de las begonias en el que Rebeca y Amaranta purificaban sus rencores; intentando ayudar a Úrsula Iguarán a buscar un objeto perdido, que ella, invidente, encontraba antes que yo, con las antenas de la memoria; visitando en su melancólico laboratorio al coronel Aureliano Buendía, aprisionado en el círculo vicioso de transformar monedas de oro en pescaditos de oro que vendía en monedas de oro para transformarlas en pescaditos de oro, y tratando de descifrar las sentencias latinas que profería el patriarca José Arcadio desde el castaño del patio al que permanecía amarrado, víctima de su propia lucidez. Al término de la lectura tuve la certidumbre de que el mundo creado por la febricitante pluma de Gabriel García Márquez era más nuestro que el que vivíamos cotidianamente. Que en él esta-

ban plasmados nuestras historias más arcanas, nuestros afanes más empeñosos, nuestras ensoñaciones más recurrentes.

Apenas publicada en mayo de 1967, *Cien años de soledad* pasó de los estudiantes universitarios y sus profesores al lector común, y fue leída por las secretarías, los oficinistas, las amas de casa, los médicos, los abogados, los dentistas y por quienes nunca habían leído un libro en su vida y después de *Cien años de soledad* se volvieron lectores consuetudinarios. Y se escribieron cientos de reseñas y artículos sobre la novela y se redactaron sesudas tesis doctorales a su propósito y se impartieron infinidad de cursos en los cuales los especialistas le aplicaron las metodologías de crítica literaria entonces en boga y, en muchas ocasiones, como lo temía Gaston Bachelard, explicaron la flor por el fertilizante: los estructuralistas montaron y desmontaron la obra como si se tratara de una carabina reglamentaria; los marxistas vieron en ella los signos de la lucha de clases y de la explotación imperialista en los países latinoamericanos, y los psi-

coanalistas diseccionaron al bicho raro que la había escrito y le diagnosticaron todo género de obsesiones y delirios. Y se hicieron decenas de ediciones de la obra, que fue traducida a las más prestigiosas lenguas de ambos hemisferios. Y su autor fue reconocido y admirado por los lectores comunes y celebrado por los intelectuales e inquirido por los periodistas y emulado por los escritores y solicitado por los presidentes de las repúblicas y besado por las reinas de la belleza y distinguido, a los escasos cincuenta y cinco años de su edad, con el Premio Nobel de Literatura. Parecería que en su propia vida se realizaran las hipérboles que su ingente imaginación había producido en su literatura. Pero sobre todo fue querido, muy querido, como era su deseo y el más hondo de sus propósitos de escritura, por quienes hemos habitado sus páginas y al reconocernos en ellas por fin hemos sabido quiénes somos.

Con García Márquez la literatura latinoamericana cumple una función que no había desarrollado ca-



Tarsila do Amaral, *El pescador*, 1925



Tarsila do Amaral, *Morro da favela*, 1924



Tarsila do Amaral, *Feira*, 1924

balmente a lo largo de su historia, la función épica, que subyace en la novela moderna —“la epopeya de un mundo abandonado por los dioses”, como la definió Lukács—, y que en nuestro continente, “novela sin novelistas”, no se había ejercido a plenitud, antes del siglo XX, más que en los relatos cosmogónicos prehispanicos y en las crónicas de la Conquista.

En *Cien años de soledad*, García Márquez organiza nuestra más amplia y más profunda realidad, la que se remonta a nuestros mitos fundacionales y la que explica la esencia de nuestras luchas libertarias y de nuestras grandes convulsiones sociales. No lo hace reproduciendo la *microhistoria* —para usar el término acuñado por Luis González— de una determinada localidad tropical, sino creando una población emblemática que acrisola todos los elementos que han constituido la historia de nuestro continente y que nos hacen partícipes de la cultura universal. Gracias a *Cien años de soledad*, América Latina por fin cuenta con su propia Biblia, en la que se relata nuestra historia desde el Génesis hasta el Apocalipsis, con sus éxodos y sus plagas, sus maldiciones y sus esperanzas, sus transformaciones y sus recurrencias; cuenta con su *Popol Vuh* mestizo y continental; cuenta, en fin, con su *Quijote*, porque, como ocurre en la obra cervantina, el retrato de la realidad es más preciso, más incisivo, más veraz en la medida en que más generosos son los atributos de la imaginación del que la mira.

La incorporación en el texto narrativo de diversos elementos, que en principio pertenecen al ámbito de lo imaginario —lo insólito, lo fantástico o, más precisamente, lo maravilloso—, puede reflejar la realidad referencial de una manera más amplia y más profunda que si el escritor se limitara a describirla “objetivamente”. Y es que lo maravilloso, como lo entendió Alejo Carpentier, es parte constitutiva de la realidad cultural de los pueblos. Es el espacio donde tienen cabida las creencias a través de las cuales las colectividades

se explican su mundo y en las que depositan su idiosincrasia y legitiman su conducta. Efectivamente, García Márquez no se restringe en *Cien años de soledad* a relatar, como lo hicieron numerosos escritores precedentes, las guerras civiles que han sacudido a los países latinoamericanos incluso desde antes de su independencia política, a denunciar las masacres perpetradas contra los trabajadores de las compañías trasnacionales o a registrar los percances derivados del aislamiento que sufren muchas de nuestras poblaciones. Antes bien, involucra los elementos “maravillosos” mediante los cuales la comunidad enfrenta semejantes hechos y en donde residen sus más profundas motivaciones. Los manuscritos de Melquíades predeterminan la fatalidad de la guerra, de la que el coronel Aureliano Buendía no se puede librar, aunque no sepa bien a bien ni por qué lucha ni cuáles son las diferencias entre los liberales y los conservadores que han devastado el país. La amnesia repentina, cuyo antecedente es la peste del insomnio, impide a los habitantes de Macondo recordar la matanza de los trabajadores que presenció, aterrado, José Arcadio Segundo cuando estalló la huelga en la compañía bananera, al tiempo que les impone la “verdad oficial” de que no hubo ni muertos ni masacre. Las innovaciones tecnológicas que irrumpen en la vida de Macondo (el daguerrotipo, con el cual José Arcadio Buendía pretende retratar a Dios; la dentadura postiza, que rejuvenece a Melquíades; el imán, que subleva hasta los clavos de las duelas, o el ferrocarril, “un asunto espantoso como una cocina arrastrando un pueblo”) son vistas como milagrosas mientras que los acontecimientos sobrenaturales, como la ascensión al cielo de Remedios, la bella, son asumidos con absoluta naturalidad.

A lo largo de *Cien años de soledad* se van borrando las fronteras entre lo real y lo maravilloso, al grado de que en varias ocasiones, como lo hemos visto, ambos estadios intercambian sus funciones y el prodigio se

asume como ordinario en tanto que la realidad cotidiana se escapa de las manos:

Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad.

Han transcurrido ya cincuenta años en compañía de *Cien años de soledad*. Ahora que he releído la novela de García Márquez por enésima vez para participar en esta mesa, ha persistido la emoción que me causó su primera lectura, mas no el azoro frente a los sucesos maravillosos que en ella se relatan. Los prodigios que hace cinco décadas suscitaron el asombro tanto de los críticos académicos como de los lectores comunes hoy se asumen, literariamente, como fenómenos ordinarios. No sorprende ya que una lluvia diluviana se prolongue durante cuatro años, once meses y dos días, ni que el agua hierva en los cazos sin el concurso del fuego, ni que un hilo de sangre recorra el pueblo entero para anunciarle a una mujer la intempestiva muerte de su hijo. No es que la novela haya perdido su pulsión primigenia con el paso de los años, qué va, sino que la obra de García Márquez ha incidido con tal fuerza en nuestra receptividad literaria que ya vemos con la naturalidad propia de los habitantes de Macondo semejantes prodigios. Lo que nos sorprende ahora, como a los macondinos, es el hielo, el ferrocarril o la redondez de la Tierra. Es decir, que García Márquez nos hizo ciudadanos de Macondo, nos “macondizó”, nos modificó como lectores y, de la misma manera que amplió, con su portentosa imaginación, nuestra percepción de la realidad, nos devolvió la capacidad poética e infantil del asombro ante la vida cotidiana.

Después de *Cien años de soledad* leí los libros anteriores de García Márquez, que cobraron la fuerza retroactiva de la promesa porque cada uno de ellos prefigura la imaginación hiperbólica, la extraordinaria riqueza del lenguaje y el inevitable aliento de melancolía que habrían de definir *Cien años de soledad*. Y cuando todos pensábamos que después de esta gran novela ya no podía escribirse nada equivalente, García Márquez nos sorprendió con *El otoño del patriarca*, en el que se juega la gran aventura del lenguaje y genera una catarata verbal irrefrenable, a la manera de Lezama Lima o Guimarães Rosa, que nos envuelve y nos atrapa tanto como el discurso del dictador que seduce a la población sometida a sus designios.

Tras la publicación de numerosos libros, algunos tan audaces como *Crónica de una muerte anunciada*,

que nos mantiene en suspenso, a pesar de que conocemos desde el principio de la novela su fatal desenlace, en plena madurez García Márquez nos vuelve a deslumbrar con otra gran novela, *El amor en los tiempos del cólera*. Aunque más extensa que *Cien años de soledad*, se refiere a una sola historia, que se cuenta morosamente para penetrar en los más oscuros recovecos del amor y desplegar la longevidad de todas sus potencias. Borges describió en dos imágenes lacónicas *La Ilíada* y *La Odisea*. En un solo verso de *Otro poema de los dones* da gracias “por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises”. Ciertamente, por la belleza de Elena se desencadena la guerra de Troya en el primero de los poemas homéricos y se da pie para relatar con toda amplitud las historias y las genealogías de tirios y troyanos, los contubernios entre los dioses y los hombres y las demasiado humanas debilidades del Olimpo, mientras que toda *La Odisea* se concentra en las peripecias de Ulises desde que sale de Ítaca hasta que logra regresar al lado de la pacientísima Penélope. Pues bien, *Cien años de soledad* es a *La Ilíada* lo que *El amor en los tiempos del cólera* es a *La Odisea*. Las múltiples historias que se entretajan, se bifurcan y concurren en la estirpe de José Arcadio Buendía desde la fundación de Macondo hasta que el último de los Aurelianos descifra la última página de los pergaminos de Melquíades *versus* los avatares del amor constante de Fermina Daza y Florentino Ariza, que persevera a lo largo de toda la vida y no se arredra ni ante la vejez ni ante la muerte.

Al cabo de unos años salió a la luz el esperado volumen de sus memorias, *Vivir para contarla*. Entre la muchedumbre de sus recuerdos sobresale la historia de su vocación literaria, a la que se somete todo lo demás —la vida misma, que se explica, se justifica y se redime merced a la palabra que la nombra—. Una vocación tan fuerte, tan arraigada, tan profunda, que pudo sortear todas las dificultades que le salieron al paso y resistir todas las tentaciones disuasorias, desde la miseria, la intemperie, las presiones paternas, las embajadas maternas, la solidaridad familiar hasta la inmediatez del periodismo, la censura, las amenazas políticas y las veleidades del éxito. De tal manera García Márquez dispuso su vida entera al servicio de la vocación literaria que parecerían propias aquellas palabras con las que Ramón López Velarde definía su propio quehacer poético y con las que yo quisiera terminar esta historia de amistad y devoción: “Yo anhele expulsar de mí —dijo el poeta de “La suave patria”— cualquier palabra, cualquier sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos”. **U**

Texto leído el 20 de abril de 2017 en la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario en la Ciudad de México.



Acuérdate de Acapulco

Rosa Beltrán

A través de una vívida remembranza de Acapulco en su apogeo como destino vacacional, la autora de La corte de los ilusos (1995) y El cuerpo expuesto (2013), entre otros libros, traza el perfil de una generación que ha visto cómo se transforma un paraíso en purgatorio.

Durante mi infancia y adolescencia Acapulco era el lugar del que todos hablaban cuando hablaban del paraíso. Los hijos de la clase media mexicana nacidos en los años sesenta escuchamos de nuestros padres y parientes los relatos más diversos sobre el delirio hollywoodense por el puerto, sobre vacaciones de ensueño o sobre su luna de miel, invariablemente trágica y atesorada como una valiosa pieza de arqueología conyugal. Todo había empezado allí. Las mujeres llegaban vírgenes al matrimonio —o eso decían— y por tanto Acapulco era la ilusión del amor, la pérdida de la inocencia y el drama de la primera noche de bodas. Flores y desfloración en un intrínquilis indisoluble; pasión entonada por cantos de aves canoras y música de tríos, promesas y pavor, todo junto. El mito va así: hasta antes de que irrumpiera el technicolor, en los sesenta, antes de la noche crucial ninguna mujer sabía bien a bien cómo era la cosa. Con la tensa ansiedad del clavadista antes de tirarse al vacío, esperaban la noche específica, el “Día D” en que saldrían del baño a la habitación de un hotel vestidas con negligé (eran los años de los tules cortos y coloridos, adornados con azares) y se lanzarían a la ola furibunda que rompe entre piedras. Sabían que arrojar al mar de esos besos y abrazos era nada menos que la consumación del momento más importante de su metamorfosis: del capullo de muchacha a la vida de esposa. Pero el *perfor-*

mance no era tan sencillo como se podría pensar. Había que mostrarse al mismo tiempo tímida y sensual, había que ir de gorrión a vampiresa.

A la hora de la hora todas habían sido infelices. Cada una a su modo, como diría el conde Tolstoi. Pero eso no terminaba con la luna de miel en Acapulco como promesa.

Se llegaba en coche. Ocho horas infernales; 450 kilómetros de carretera de un solo sentido con varios intentos suicidas por rebasar jugándose la vida. Deslaves. Piedras. Algún letrero de “cruce de ganado” y en momentos en que no había letrero, borregos cruzando o una vaca echada en medio del asfalto. Curvas infinitas. Autos detenidos por fallas, porque algún miembro de la familia se había sentido mal, por obstáculos hallados en el pavimento, por cualquier causa. Agobio. Asfixia. ¿Cuánto falta? Disfruten el paisaje. ¿Cuánto falta? ¿Es lo único que saben decir? Ya se calentó el radiador. ¿Cuánto falta? Después de una eternidad, por fin un olor a pescado descompuesto, a mangos podridos, calor.

Una vez en el paraíso, se cumplía con el ritual matutino de la clase media vacacionista: todos los miembros de la familia salían de sus cuartos de hotel o de sus “bungalows” cargando cada uno su toalla, chanclas, algunos visor, los más pequeños llantas inflables que sus padres les ponían alrededor de la cintura y en

la mano libre algún juguete de playa: por lo general una cubeta y pala para repetir, a su modo, el intento de san Agustín de vaciar el mar con una concha. Las mamás llevaban enormes bolsas de paja de colores con un montón de enseres y protector solar Coppertone, el único que existía y que se anunciaba en espectaculares de un modo que hoy sería políticamente incorrecto: con una niña de coletas de unos ocho años en bikini a la que un perro faldero le bajaba el calzón. El objetivo era que se notara el contraste de color entre la piel cubierta y la expuesta por el protector que, a pesar de serlo, permitía un bronceado perfecto. Años después nos enteramos de que la niña que posó era nada menos que Jodie Foster, quien llegaría a romper algunos paradigmas sobre sexualidad. Pero entonces no sabíamos ni lo que eran los paradigmas.

Se rentaba la sombra (¡sombra!, ¡mi reino por una sombra!) que venía en forma de palapas que todavía eran de techo de palma tejido en un tronco grueso de árbol; se rentaban hamacas de yute que picaban por la piel sensible o ya quemada; se rentaban las sillas de madera gastada por el continuo choque del viento y la sal con respaldos reclinados hacia atrás; se compraban refrescos —Yoli de limón y cervezas los señores—. Qué bonito era contemplar el agua azul índigo en primera fila; nada de los tumultos de Caleta (ya entonces Calcuta) o de Caletilla. Eran los años setenta y la moda era ir a la “zona dorada” que aún no era gay.

Cada uno había venido a vivir su propio Eleusis. Conversábamos u oíamos conversar a los otros; veíamos o éramos vistos. En la playa, todo mundo es *voyeur* consciente o a su pesar. Se vendía agua de coco, jícamas en vasos, papas con salsa Búfalo, todo el tiempo los vendedores ofrecían el abulón, el ostión, el callo de hacha fresquecito recién pescado y puesto en unas cubetas inmundas con agua salina; hamacas, pulseras y aretes de plata que sacaban de una cajita negra de terciopelo y que abrían de golpe frente a ti con el gesto del exhibicionista con gabardina que de pronto muestra algo prohibido y secreto. Vendedores con folletos que ofertaban paseos en lancha y prometían llevarte de una punta a otra de la bahía o a la Roqueta, esa isla donde estaba el burro que bebía cerveza mientras te tomabas una foto. Cerveza tras cerveza el pobre burro y las gringas felices sin pensar en la hidropesía sino sólo en su foto del recuerdo. Vendedores y vendedores ofreciendo cámaras de llantas, llaveros, cortaúñas, recuerdos de todo tipo; lancheros que programaban ir a la pesca del marlin, del pez vela, subir en el *parachute*, tomar una clase de buceo poco profundo, conocer los arrecifes de coral, el pez payaso, los pecesitos que te muerden los tobillos como si te dieran besitos. Todos los vendedores parecían estar ofreciendo más bien otra cosa. Si estabas en esa espe-

cie de limbo previo a volverte mujer —ya que la preadolescencia no existía— tenías que “cuidarte, cuidarte, tener muchísimo cuidado con los acapulqueños, en particular los lancheros”. Había que huir de ese espécimen como de una aguamala.

Mientras te cuidabas y decías no gracias también llegaban vendedoras, muchas vendedoras, con niños o sin niños, una tras otra. Mujeres morenas de pantorrillas bien marcadas, caminando en chancas, llevando por encima del hombro sus mercancías: vestidos de playa, camisetas impresas con el cuerpo de una mujer voluptuosa en bikini que te hacía parecer ella si te la ponías, batitas y trajes de baño de tallas inverosímiles con forros en el brasier porque no eran los años de la anorexia; aceite de coco, crema de concha nácar, cajitas con caracoles y conchas incrustados de un abarrocamiento que ni en sueños, tamarindos de a cinco por cien.

Saltábamos olas. No hubo quien no tragara cantidades industriales de agua salina, suficientes para cauterizar cualquier herida que hubiera podido tener dentro del organismo. Siempre que se hablaba de Acapulco aparecía el asunto del ahogado o de otro que quedó tetrapléjico. Al mar había que tenerle respeto. Nosotros nadábamos en las playas de olas no tan altas como la Condesa, y aun en ellas pasaban cosas.

Un hermano de mi papá perdió el anillo de bodas y siempre que pasábamos por la piedra en forma de rana que está en la Panorámica, bajo el hotel Las Brisas —que aún no conozco pero del que se contaban las historias más inquietantes: cambios de identidad y ocultamientos: “Lo que te vende el hotel es *privacía*”, decía mi tía en tono recriminatorio, como si con esa palabra implicara que habían cometido con ella el crimen perfecto—, le echaba en cara al tío lo del anillo y él siempre respondía que mandar a hacer otro como ella quería no tenía sentido, se había perdido el original y, por tanto, el símbolo.

Pensar que ésos eran los peligros de entonces, hoy me hace sonreír. O más bien llorar. Ahogarse era un peligro ínfimo junto a los de hoy. Ahogarse o tener un accidente de noche en la Panorámica o en la Costera o sufrir un asalto en una discoteca o “acabar muy mal”, borracho o cruzado por alcohol y drogas o embarazando a una gringa o embarazada tras una noche de copas, una noche loca, como cantaba María Conchita Alonso. Pero esos males de un modo o de otro, dependían de uno, más o menos. La expulsión del paraíso no era sistemática, sino extraordinaria, y aun para los hijos de Adán y Eva la promesa de poder quedarse en él mientras duraban las vacaciones y salir indemnes era más que suficiente. Bastaba con saber lo que sucedía de noche en el Baby’O, en el UBQ (ubiquiú), en Le Dome, en Boccaccio con su

pista de seis metros cuadrados donde bailaban cien con luces estroboscópicas como si lo hicieran en cámara lenta; en el Ciro's del Hotel Casa Blanca, en Armando's le Club, muy exclusivo y lo que quieras pero donde los hijos de políticos se metían varias líneas de coca igual que sus guaruras armados y donde adulteraban las bebidas o eso decían porque ahí nunca me dejaron ir. Era menor de edad.

Miles de leyendas pero a fin de cuentas Acapulco como el lugar del amor. París estaba muy lejos en distancia y presupuesto pero, sobre todo, en actitud hacia el mundo: en México en los sesenta y hasta los setenta se vivía en un estado de relativa paz social (pese al río subterráneo de autoritarismo y represiones; pese a Genaro Vázquez, a Lucio Cabañas, al 68; pese a la insurgencia y los operativos para desaparecer la guerrilla). Era la séptima u octava economía del mundo, y tanto, que cuando un miembro de la clase media salía fuera del país, de broma, los demás le decían “¿Y qué se te perdió por allá?”.

Gracias a la imagen de Acapulco proyectada por Hollywood y más tarde al impulso de la propaganda alemanista las historias de amor se escribieron allí. De Agustín Lara y María Félix, a los Kennedy en 1953, a *La dama del Shanghai*, que dirigió y protagonizó Orson Welles, a quien todos envidiaron que fuera marido y anduviera de luna de miel con Rita Hayworth en Acapulco. Elizabeth Taylor y Debbie Reynolds, Mike Todd, Eddie Fisher, Rock Hudson y su flamante

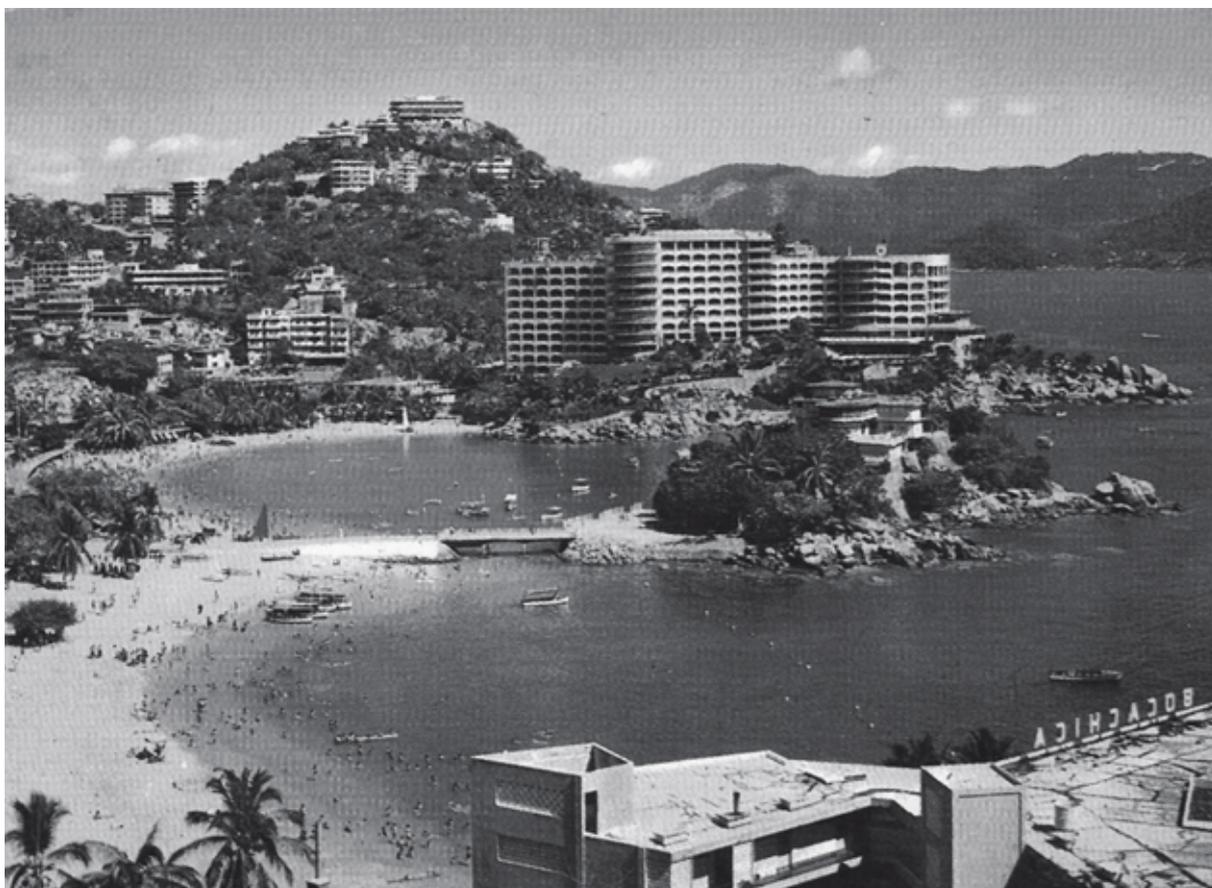
esposa Phyllis Gates. Elvis Presley filmó con todos los lugares comunes, incluido él mismo, de matador, *Fun in Acapulco*, pues eso era exactamente lo que obtenías si ibas ahí. Pero el premio gordo y máximo emblema de lo paradisiaco era Johnny Weissmüller, *Tarzán de los monos*, quien pasó sus últimos años convencido de ser el mismísimo Tarzán, tratando de emitir el portentoso grito que en realidad era un producto sonoro hecho en los estudios de cine, una mezcla de hiena, camello, violín, una soprano y el propio actor.

Acapulco eran esas historias que oídas se sumaban al recuerdo de lo vivido y a algo más. A literatura escrita sobre y desde el paraíso: *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, mi libro favorito de José Agustín, y *Acapulco*, de Ricardo Garibay, por mencionar sólo dos de los mejores.

Y bien: ¿qué se hizo el rey Don Juan? Los infantes de Aragón, ¿qué se hicieron? Qué fue del mito de modernización alemanista plasmado en Acapulco. O es que no hubo modernización. O a costa de qué otro Acapulco se construyó. Hoy es el conteo de muertos la nota que oculta la imagen anterior de ese paraíso. Muerte en la Costera, en el mercado Chilpancingo, en los fraccionamientos y bares, en la periferia.

Acapulco: el símbolo de lo que pudo ser.

Los fuegos de artificio con que cientos de turistas todavía se reúnen a despedir el año frente al mar acaso sean el largo adiós a la tierra de Nuncajamás que no acaba de morirse. **U**



Tarjeta postal de la bahía de Caleta, Guerrero

Poema donde todo se niega

Jaime Labastida

Están aquí los muertos, olvidados.
Nombres ilustres, personas sin
relieve. Aquí se encuentran todos,
confundidos en la Nada tranquila,
entre las sombras. Igual será
llamarse Carlos, Luis,
Francisco, Eduardo, acaso Juan Sin Rostro,
María Sin Apellido, Marta Desconocida.
Murieron ya sus nietos, Nadie recuerda
Nada.
En este panteón están las
cenizas de mi abuelo, dicen.
También,
me han dicho, las cenizas del abuelo
de mi abuelo. Pero los nietos de los
nietos que caminan por este cementerio
ya no recuerdan a Ninguno. Los
nombres se conservan como se
guarda un libro
en la memoria enjuta de los hombres.
Nadie está a salvo de la corrosión y el
olvido. Día llegará, quinientos años
después,
en que Ninguno tendrá nombre.
¿Tú sí recuerdas? Pero si a
Nadie conociste. Con aquellos
que pasaste algunas de las
horas de tu infancia
son ya también ceniza, una imagen

diluida en la memoria. Tú pasarás
igual, serás
tan sólo un nombre grabado en una
piedra que borrará sin duda el tiempo,
con insultos. Todo lo niega el paso de las
horas, sin medida. Todo lo niega un
ángel, implacable.
El mensaje es el mismo: eres
polvo tan sólo, un polvo triste que
se pone de pie por unas horas y
luego cae
y se confunde con otra tierra seca
en la hojarasca. Así sucede siempre.
Así sucederá otra vez, no tengas
duda. Jamás podrás negar este
pasado, presente desde ahora en tu
futuro.
Vive de todos modos, sereno de
alegría, las pocas horas que estarás
erguido.
Así sucederá. Sucede siempre.
No abrigues ya temor, la vida
habrá de continuar entre las sombras,
en las pálidas sombras de tus hijos
y en las sombras de los hijos
de tus hijos. Sucede ahora.
No cabe duda alguna.
No niegues lo que fue.
No niegues que será. Lo
que antes sucedió, sucede ahora.

Por qué leo ficción

Gerardo Laveaga

La historia está hecha de interpretaciones. Al percatarnos de ello se desdibujan las fronteras entre realidad y literatura. Así, leer ficción se convierte en una vía de conocimiento y en un acto subversivo contra las narrativas impuestas por el poder.

“Si no eres capaz de afrontar Hiroshima en el teatro, corres el riesgo de que se repita la tragedia”.

EDWARD BOND

Crecí, como muchos niños, embebido en los cuentos fantásticos. A los once años, leí *Miguel Strogoff*, de Julio Verne, mi primera novela. Pasados los cincuenta, sigo leyendo ficción. ¿Qué es lo que me ha impulsado a hacerlo?

Mi padre, un ingeniero con los pies bien puestos sobre la tierra, siempre desconfió de este “pasatiempo”. Algunos de mis amigos —absortos en leyes, códigos y reglamentos— lo vieron, invariablemente, como una excentricidad. Pero leer novelas no es, en modo alguno, ficción o extravagancia: es una necesidad.

Aunque el *homo sapiens* tiene más de 200 mil años sobre la Tierra, hace apenas 40 mil llegó a Europa, donde esculpió la Venus de Willendorf y pintó las cavernas de Altamira, entre otros prodigios. La historia, sin embargo, tuvo que esperar otros 35 mil años para comenzar.

¿Qué ocurrió antes? No hay forma de saberlo. Debemos imaginarlo a través de cráneos rotos, piedras pulidas y otras pistas que dejaron nuestros antepasados. Ignoramos, por ejemplo, qué significado tenían los megalitos de Stonehenge, las Líneas de Nazca o decenas de monumentos y artefactos primitivos.

La historia comenzó con la escritura. Más que el afán de registrar los hechos, lo que la hizo surgir y

desarrollarse fue la urgencia de interpretarlos: comer, dormir, luchar, mandar... Escribir supone dejar una constancia de los hechos, pero sólo después de que los hemos dotado de sentido. No podríamos describirlos de otro modo.

Seamos quienes seamos —y no somos los mismos ante nosotros que ante los demás— hay que tener una hipótesis al respecto. Y hay que tener claro, también, por qué hacemos lo que hacemos. Por lo menos, tenerlo claro respecto de nuestras propias vidas.

Lo que distingue a los humanos de los otros seres vivos, además de su inteligencia superior, es su capacidad de inventar un sentido a sus actos. A un árbol no le preocupa qué significa el rayo que cayó sobre su vecino, reduciéndolo a cenizas. Los pulgones no sienten lastimada su dignidad ante las hormigas que los “ordeñan”, ni las gacelas exigen indemnización a los leones que devoraron a sus crías.

Cuando un paciente expresa su confusión ante un psicólogo, éste suele recomendarle que escriba lo que piensa o lo que siente. Escribir es la mejor forma de poner orden en nuestra vida: decidir qué tiene importancia y qué no; qué precio estamos dispuestos a pagar por hacer o dejar de hacer algo.

Los humanos necesitan dotar de significado cuanto les rodea: alegrarse, entristecerse, enfermar, morir... Cada uno de estos actos fue adquiriendo importancia a lo largo del tiempo. No porque la tuvieran *per se*,



sino porque nosotros fuimos confiriéndosela a ciertas conductas, actitudes o ideales.

Valiéndose de la religión y el derecho —dos de las narrativas más poderosas en la existencia humana—, los más fuertes procuraron imponer orden —su orden— a aquello que no lo tenía. Según estuvieran distribuidas las fuerzas en una comunidad, el sentido de las cosas cambió: aquí era moral tener tres mujeres; allá, no. En cierta región era un sacrilegio comer carne de vaca; en otra, no.

Se inventaron el bien y el mal; la justicia y la injusticia, a partir de la interpretación que se fue dando a nuestra naturaleza y a nuestro entorno. De aquí que, admitámoslo, todo es ficción. La “realidad”, precisan los sociólogos en tono menos perentorio, es una “construcción social”. Nietzsche se adelantó a este concepto: “No hay hechos, sólo interpretaciones”.

Esto es precisamente lo que hicieron la epopeya de *Gilgamesh*, el *Ramayana*, el *Éxodo*, *La Ilíada* y otros cientos de historias: interpretaron el modo en que sus autores se veían a sí mismos y a los demás en un momento determinado. Así lo hicieron, también, los textos de Heródoto, Tucídides y Tito Livio, por más que éstos adujeron limitarse a describir la realidad. Pero, ¿qué es “la realidad”?

Lo mismo podríamos preguntar sobre temas de religión y ciencia: ¿Jesús resucitó muertos y multiplicó panes y peces? ¿Existe el alma inmortal? ¿Dónde están los *quarks*, fotones y bosones, que nadie ha visto? Para algunos todo esto es ficción. Para otros no.

Si hace dos mil quinientos años, quienes describían las visiones que había tenido un profeta, la toma de una ciudad o la forma de practicar una sangría eran

sacerdotes, políticos o sabios, la versión tenía carácter sagrado, oficial o científico. Si, en cambio, quienes lo habían hecho eran sus enemigos, propaganda.

Las historias de unos no siempre coincidían con las de otros: “Fuimos a la guerra porque así lo ordenó dios”, juraban unos. “Invadimos aquellas tierras porque nos robaron a nuestras mujeres”, aseguraban otros: “Lo hicimos para defendernos”.

Los reyes tenían que justificar por qué reinaban. Unos decían que porque eran hijos y nietos de reyes; otros, que porque encarnaban la voluntad del pueblo. El derecho divino, el derecho de sangre, la ley sálica... todo era ficción, por más que luego se enarbolaban como pretexto para desencadenar guerras y masacres.

En nuestra época, ¿los países ricos están obligados a acoger a las personas que huyen de los países pobres y violentos? ¿Lo que hacen los hombres piadosos es terrorismo o un esfuerzo por reivindicar a sus pueblos de la voracidad capitalista de Occidente? Depende de quién construya la narrativa, independientemente de que se califique como novelista, periodista o historiador.

Cuando los que no tenían el poder comenzaron a ofrecer sus propias interpretaciones de “la realidad”, esto disgustó a potentados y a políticos, a militares y a sacerdotes. En la *República*, Platón se pregunta indignado: “¿Hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera, forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a las que pensamos deberían tener al llegar a grandes?”.

Según el filósofo, la narrativa debía quedar, exclusivamente, en manos de los poderosos. Pero la narra-

tiva no podía quedar sólo en sus manos. Y no quedó en ellas. Fracásó la censura en la República romana y fracasó en la Edad Media, a pesar del *Index librorum prohibitorum*.

Quemar los libros de Lutero o hacer arder en una pira a Giordano Bruno sólo exacerbó los ánimos de sus seguidores. Condenar a Salman Rushdie a través de una fetua o acribillar a los caricaturistas y editores de la revista *Charlie Hebdo* no fue ni será suficiente.

Hoy en día, la censura reviste formas más sutiles. Lo “políticamente correcto” sugiere no abordar ciertos temas o usar eufemismos. “Todos esos mecanismos de corrección política”, advierte Slavoj Žižek, “no están para proteger a las víctimas, sino para protegerlos de las víctimas (inmigrantes, refugiados, violadores y terroristas) y volverlas, de ese modo, socialmente invisibles”. Pero, de nuevo, esta censura fracasará: los seres humanos necesitamos narrativas que no sean sagradas, oficiales o científicas.

El papel de la ficción, asegura Mario Vargas Llosa, es permitirnos vivir una vida distinta a la que vivimos: “Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, generales o mediocres, célebres y oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener”.

Rosa Montero añade: “Siempre me ha dado pena la gente que no lee, y no ya porque sean más incultos, que sin duda lo son; o porque estén más indefensos y sean menos libres, que también, sino sobre todo porque viven muchísimo menos”. Ella y Vargas Llosa aciertan, pero no porque deseemos vivir otras vidas sino porque, como afirma Martha Nussbaum, “la literatura se centra en lo posible, invitando al lector a hacerse preguntas sobre sí mismo”.

En lo personal, nunca he querido vivir la vida de una mujer a quien le amputaron las piernas; de un hombre que, abandonado en una isla, debe arreglárselas para vivir ahí 35 años, o de un paria en Calcuta al que devora la lepra. Sin embargo, las novelas que he leído sobre ellos me han hecho comprender mejor sus vidas y —lo confieso— sentir una profunda compasión por el modo en que las vivió cada uno de ellos.

Sin negar que la ficción puede auxiliarnos a imaginar otras vidas, ésta no es, ni de lejos, su tarea más importante. Al leer una novela, no nos sentimos falsificadores de arte o padecemos la vida de un activista de Greenpeace que arriesga la suya para salvar a las morsas.

Permite, eso sí, explorar el cinismo de un médico al que se le desangró un paciente en la plancha o el resentimiento de un secuestrador que cercenó los dedos de sus víctimas. Ayuda a conocer lo que experimenta un

gobernador que desvía millones de pesos del erario para comprarse casas y yates, o lo que siente un sicario que dispara en la nuca a un juez que hace *jogging*.

Pero no como quisieran que lo supiéramos una empresa, un gobierno o una Iglesia —y esto es lo que otorga a la ficción su carácter subversivo—, sino como lo mirarían otros sujetos colocados, en ocasiones, en las antípodas de un grupo en el poder.

Los datos de un estudio académico —siempre parcial, a pesar de que presume de objetivo— se mantienen fríos, distantes, dado el lenguaje que éste utiliza. Los de una novela, no. Aristóteles apuntó en su *Poética*: “La poesía es más filosófica y más seria que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal y la historia lo particular”.

Ponernos en los zapatos de un dictador puede hacer que queramos imitarlo... o asesinarlo. Entender los motivos de un yihadista puede hacer que deseemos emularlo. Conocer los efectos de ciertas drogas puede ser una invitación para experimentar con ellas. Esto es lo que explica que se haya mirado a la ficción con recelo durante siglos.

“Primeramente”, vuelvo a citar a Platón, “parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con éstos modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos”. No hacerlo así, alerta el filósofo, podría provocar que cada sujeto pensara y sintiera como le viniera en gana.

En *La invención de los derechos humanos*, la historiadora norteamericana Lynn Hunt sostiene que la Revolución francesa comenzó con las novelas: “Las novelas venían a decir que todas las personas son fundamentalmente parecidas a causa de sus sentimientos y, en particular, muchas novelas mostraban el deseo de autonomía”. Su diagnóstico es impecable.

“De este modo”, prosigue Hunt, “la lectura de novelas creaba un sentido de igualdad y empatía mediante la participación apasionada de la narración. ¿Puede ser casualidad que las tres novelas de identificación psicológica más importantes del siglo XVIII —*Pamela* (1740) y *Clarissa* (1748) de Richardson, y *Julia* (1761) de Rousseau— fueron publicadas en el periodo que precedió inmediatamente a la aparición del concepto de *derechos del hombre*?”

Los lectores se sentían cómplices de aquellas jóvenes vilipendiadas que, en otras circunstancias, podrían haber sido sus amigas o, incluso, sus hijas. ¿El hecho de que carecieran de fortuna o de un título las hacía inferiores a ellos? La duda comenzó a quebrajar el bloque que habían erigido quienes no eran partícipes del pluralismo.

Algo similar podría decirse de la ficción que precedió a muchas conquistas sociales.

Cuando Lincoln conoció a Harriet Beecher Stowe, autora de *La cabaña del tío Tom*, novela donde recreó los sufrimientos de los esclavos, la saludó con un: “¿Así que fue usted quien provocó esta guerra?”. Cuando Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen, decidió abandonar a su familia sonó el campanazo del feminismo. Cuando Theodore Roosevelt leyó *La jungla*, de Upton Sinclair, quedó pasmado al enterarse de lo que ocurría en los rastros de su país y dio un giro a su industria alimentaria.

Es curioso cómo algunas personas que desestiman la ficción leen documentos periodísticos, académicos o históricos. “Porque esto es real”, insisten: “las novelas, no”. Pero, ¿no se trata sólo de una interpretación, tan parcial como cualquier otra? ¿Es *real* que los rusos maquinan contra Occidente mientras los estadounidenses defienden los valores más altos? ¿Es *real* que Snowden y Assange son unos villanos que merecen ir a prisión? ¿Es *real* que el Brexit va a dañar a todos los británicos por igual?

La verdad de las mentiras —uso el término vargasllosiano— suele ser superior a las crónicas que refieren los detalles del día a día. “No es misión del poeta contar las cosas que han sucedido”, regreso a Aristóteles, “sino aquellas que podrían suceder”: ¿Debemos legalizar el consumo de drogas? ¿Debemos permitir que el Estado asista a quien decida morir? ¿Debemos permitir que una pareja de gays adopte a un niño?

Serán los sentimientos —no las ideas— los que al final harán que nos inclinemos de un lado o del otro, dependiendo del modo en que los interesados en una u otra postura hayan conseguido transmitir su narrativa. Las ideas políticas y científicas vendrán después... para poner al día esta narrativa.

Quienes leen con avidez cuántos heridos dejó un enfrentamiento entre vendedores ambulantes y policías quizá nunca se hayan detenido a pensar —o a imaginar— por qué ocurrió la trifulca ni qué va a seguir después. Cuando el reportero pone la cámara o el micrófono frente a los participantes en una contienda está haciendo lo mismo que el novelista.

Esto puede no agrandar a los custodios del orden establecido, quienes luchan denodadamente por reglamentar los medios de comunicación. En ocasiones, lo logran. La novela, no obstante, suele escapar de su control. Parece inofensiva y, en todo caso, es menos manejable.

A diferencia del pasado, hoy las redes sociales permiten que logremos conocer múltiples interpretaciones. Todas, sin excepción, sesgadas. Pero diversas. Esto es sano por donde se mire. Cada persona, así les duele a grupos empresariales, gobiernos e iglesias que se

quejan de que “se están perdiendo los valores” (los valores que ellos promovieron, claro), debe decidir con qué versión se queda.

A la larga, una de estas versiones comienza a predominar. Los consensos se rehacen y el ambiente se trastoca. Se pierde el respeto a cierto líder; se miran con recelo los símbolos políticos o religiosos; se cuestionan dios, patria y resignación: “El fin del poder”, concluye Moisés Naím. Veamos, si no, lo que ha ocurrido en Occidente con temas como los derechos humanos.

Se ha ido aceptando, paulatinamente, la conveniencia de que una sociedad tenga acceso a la salud y a la educación; de que se permita a los individuos tener la religión y orientación sexual que les plazca; de que se trate a hombres y a mujeres con criterios de igualdad y no se discrimine a indígenas, personas con capacidades diferentes o personas de la tercera edad.

Los libros pasarán de moda, como ocurrió con las tablillas de arcilla, el papiro y el pergamino. La ficción, no. En los próximos avances que tenga la humanidad —se lea en libros de papel o en la última versión de Kindle, se escuche en una serie radiofónica o se mire en una película—, ésta seguirá jugando un papel primordial.

¿Por qué? Porque queremos conocer, de primera mano, los efectos del hambre o de la guerra. Enterarnos de los móviles de una mujer que se ata al cuerpo un explosivo y lo hace detonar en medio de un mercado abarrotado de gente; aprender el modo en que toman sus decisiones los industriales más ricos del mundo.

También estamos ansiosos de explorar temas íntimos. Por ejemplo, si estamos educando bien a nuestros hijos; si la muerte de nuestra madre nos afectó tanto como a otros; si nuestras fantasías sexuales son “normales”; si nuestras dudas sobre el dinero son razonables...

A lo largo de la historia, todos los escritores de ficción, con mayor o menor éxito, contribuyeron a recrear “la realidad”. Fueron “los narradores” los que generaron e hicieron que arraigaran los valores en que hoy creemos y que dan a nuestra existencia un sentido más amplio que la mera supervivencia darwiniana.

¿Por qué leo ficción? Por lo mismo que estudio las doctrinas jurídicas y me intereso por las religiones, la música y la pintura; por lo mismo que sigo con avidez los acontecimientos del mundo a través de internet y me inquieto por las burbujas financieras y los agujeros negros.

Leo ficción, en suma, para descifrar el entorno que me rodea, para sentir cómo sienten algunos de los 7,500 millones de personas con quienes comparto el planeta y poder inventar, eventualmente, un sentido para mi propia vida. **U**

Adamantio / Batalla de tu cuerpo

Coloquio de Estudiantes de Letras Clásicas

Del 24 al 28 de abril se celebró en nuestra Facultad de Filosofía y Letras el XIV Coloquio de Estudiantes de Letras Clásicas. En él se instauraron concursos nacionales de teatro, poesía, relato breve y oratoria cuyo tema tuviera que ver con el entorno clásico. La convocatoria tuvo como propósito incentivar la creación estudiantil y la interacción entre los diversos colegios del área de humanidades de distintas universidades. Presentamos aquí las obras galardonadas con los premios de relato breve y poesía.

ADAMANTIO

Aimée Mendoza Sánchez

He visto llorar a mi madre de nuevo. Mi hermano dice que las personas lloran cuando la luz les irrita los ojos y que no debo preocuparme. Yo lloro cuando un niño me quita algo y me da coraje. No sé si mi madre sienta coraje al ver a mi padre porque siempre que la veo llorar está con él. La nodriza también solloza pero nos canta canciones para arrullarnos.

Hoy desperté en la madrugada y oí cómo mi madre pedía socorro y alivio. Por la mañana, la nodriza nos dijo que iríamos de viaje, pero yo no veo que mi madre guarde sus cosas sino que corre por los pasillos, de una habitación a otra. Mi hermano dice que las personas corren cuando tienen prisa y que no me preocupe. Yo corro cuando quiero esconderme de alguien o cuando juego con mis amigos y debo atraparlos antes de que se escapen. No sé si mi madre quiere esconderse de alguien o si busca a mi padre, pero me parece que no va a encontrarlo en la casa porque él no ha regresado.

Han pasado un par de horas y mi madre se ha calmado, incluso sonrío cuando ve entrar a mi padre y habla con él, quien se ve muy sorprendido. La nodriza no me ha dejado bajar para saludarlo y preguntarle qué sucede. Mi hermano dice que seguramente ya no están enojados y tal vez nos acompañe en nuestro viaje. Yo me pregunto si lo que dice mi hermano también son historias como las que nos cuenta la nodriza.

Por la mañana vino mi padre para que lo acompañáramos a saludar a su nueva esposa y mi madre nos dio unos obsequios para ella. A mí me tocó una cajita dorada, muy bonita y tuve curiosidad de ver lo que contenía, pero me lo han prohibido. Vamos entrando en la casa de la novia y ella nos mira con desconfianza. Mi hermano me ha dicho que las mujeres suelen ser celosas y que por eso nos mira de esa manera. Yo sólo me pongo celoso cuando otro niño amenaza con quitarme algo. Mi madre tenía una mirada similar hace un par de días; me pregunto si también está celosa.

De regreso a casa mi madre nos llama con voz dulce y nos dirige hacia su habitación. Mientras entra-

mos oigo el llanto de la nodriza, que se acerca apresurada. Mamá tiene una mirada serena; nos abraza y besa con ternura. Mi hermano me toma de la mano y me dice que nuestra madre nos ama pero que tiene sus razones. No sé a qué se refiere y tras un breve llanto comienzo a sentir mucho sueño.

—*Está hecho.*

—*¡Medea!...*

Aimée Mendoza Sánchez, estudiante de Letras Hispánicas de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, ganó el II Concurso de Relato Breve "Lydia Santiago", con su cuento "Adamantio". El jurado estuvo conformado por Ramón Córdoba, Mauricio Molina y Juan Carlos Rodríguez Aguilar.

BATALLA DE TU CUERPO

José Roberto López Martínez

En tu figura se amaina el cielo.
Nostalgia ronda la promesa que no supiste cumplir.

Junto al mar de Ftía,
ya no besaré tu cicatriz.

¿De qué sirve conquistar Ilión
si nunca la pisarán tus plantas?

No absuelven culpas
las cenizas vertidas en la cabeza,
no devuelven armadura
ni el abismo de tu cuerpo.

Inasible,
palabra maldita que sube hasta mi boca.
Rabia en mi pecho,
el vacío llena espacios
entre tu ambición y la amargura.

Maligna lanza atravesó tu vientre.
Malditos quienes se disputaron tu cuerpo
y contendieron ante la piel que anhelo,
silueta refulgente, ya no me perteneces.
Bendita boca, pronunciaste con postrero aliento
el nombre de quien más te amó.

Condolidos caballos gimen junto a mi llanto.
Lágrimas se aferran a mis ojos,
precipicio de voz con que te llamo.

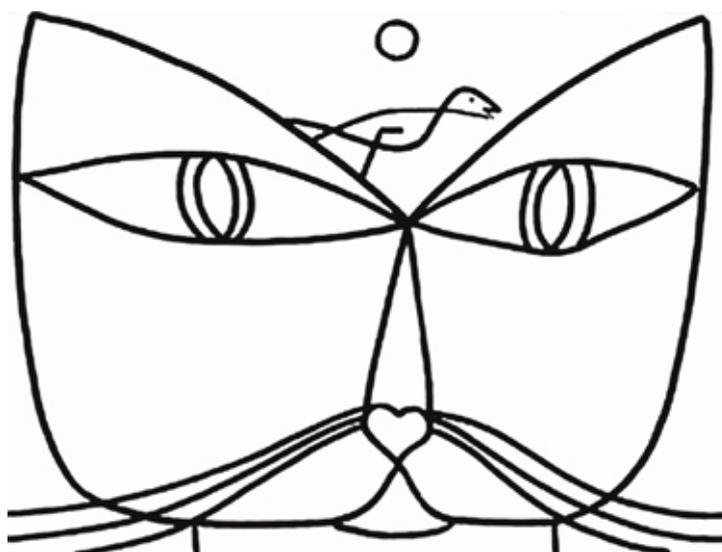
La noche lo engulle todo,
menos el silencio.
Si pudiera quedarme por siempre en tu pecho,
haría latir de nuevo tu corazón exangüe.

Tu muerte increpa venganza.

El muro de lamentos a tu alrededor
no alcanza a honrar tu recuerdo.
Abrazado a ti,
desvelo mis secretos,
pronuncio tu nombre entre ellos.

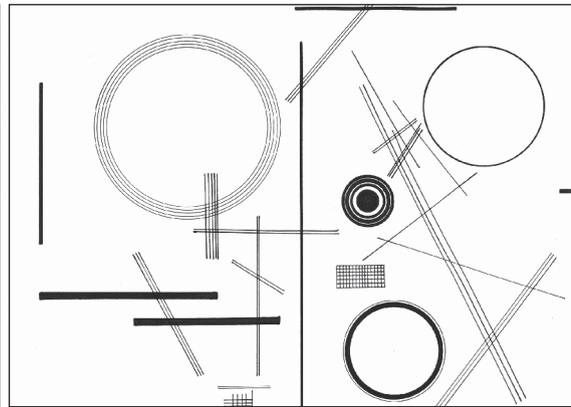
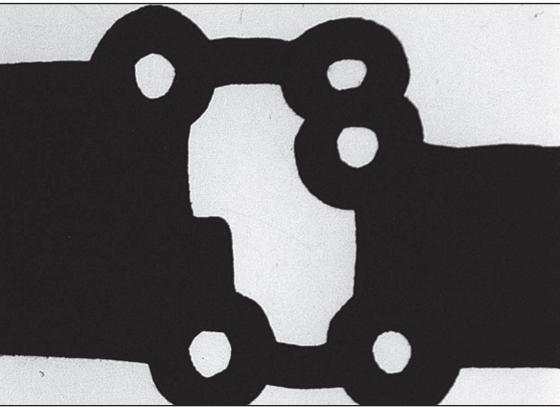
Puede que triunfe la contienda
y conquiste la ciudadela
ante la que periclitaste.
Pero jamás ganaré
la batalla de tu cuerpo,
la guerra de tu encuentro con la muerte. **u**

José Roberto López Martínez, estudiante de la Licenciatura en Educación Primaria de la Benemérita Escuela Normal Federalizada de Tamaulipas, ganó el I Concurso de Poesía "Rubén Bonifaz Nuño", con el poema "Batalla de tu cuerpo". El jurado fue constituido por Elsa Cross, Jorge Fernández Granados y Josu Landa.



Paul Klee, *Instrucciones para dibujar un gato pájaro*

Reseñas y notas



La superficie más honda, de Emiliano Monge

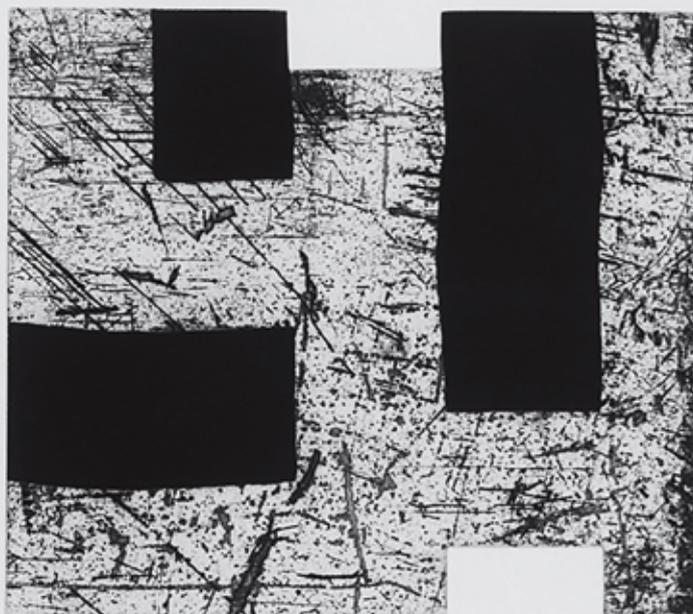
Elvira Liceaga

Alfonso, apurado por Constanca, su esposa, mete a su hijo, que parece que no respira, que no se mueve, en una mochila que se echa a la espalda para cruzar el terreno donde la familia vive ilegalmente, hacia la Clínica del Sindicato de Trabajadores de la Basura, demasiado arriba, en el cerro. Constanca también está enferma y Alfonso se empeña en llevarla en brazos, a pesar del ventarrón que carga piedritas y ramas, que revuelca polvo con olor

a composta y a animales descompuestos. Alfonso distingue a lo lejos el brillo de un hospital de la clase alta, se abre paso entre las sombras, entre cuerpos desconocidos, alarmas de autos destartalados, postes de luz tambaleantes y la sirena de una patrulla que los rodea. Avanzando a tientas deja caer a Constanca. Ella, entonces, le ruega a su marido que siga; lo importante es que arreglen al niño, “que le saquen ese silencio que trae dentro”. Alfonso

se anima a seguir a pesar del toque de queda, pero la policía ya lo vio. Ese mal del niño escondido en la mochila, el silencio, ese “frío que nos lo calla”, en el cuento “Sólo importa que lo arreglen” es la médula de *La superficie más honda*.

Por mí, que los eruditos se engolosen con lecturas políticas y sociológicas. Si con los años este libro termina en los programas académicos, estupendo. Pero ojalá que no transite nada más como un



Eduardo Chillida, s/t, 1996

instrumento pedagógico para turistar por el jodidísimo México de principios del siglo XXI, cuando las injusticias se han sistematizado por la normalización y negación de la violencia, sino también como literatura de alto voltaje, el resultado de una escritura rabiosa, y el trabajo minucioso de la incertidumbre.

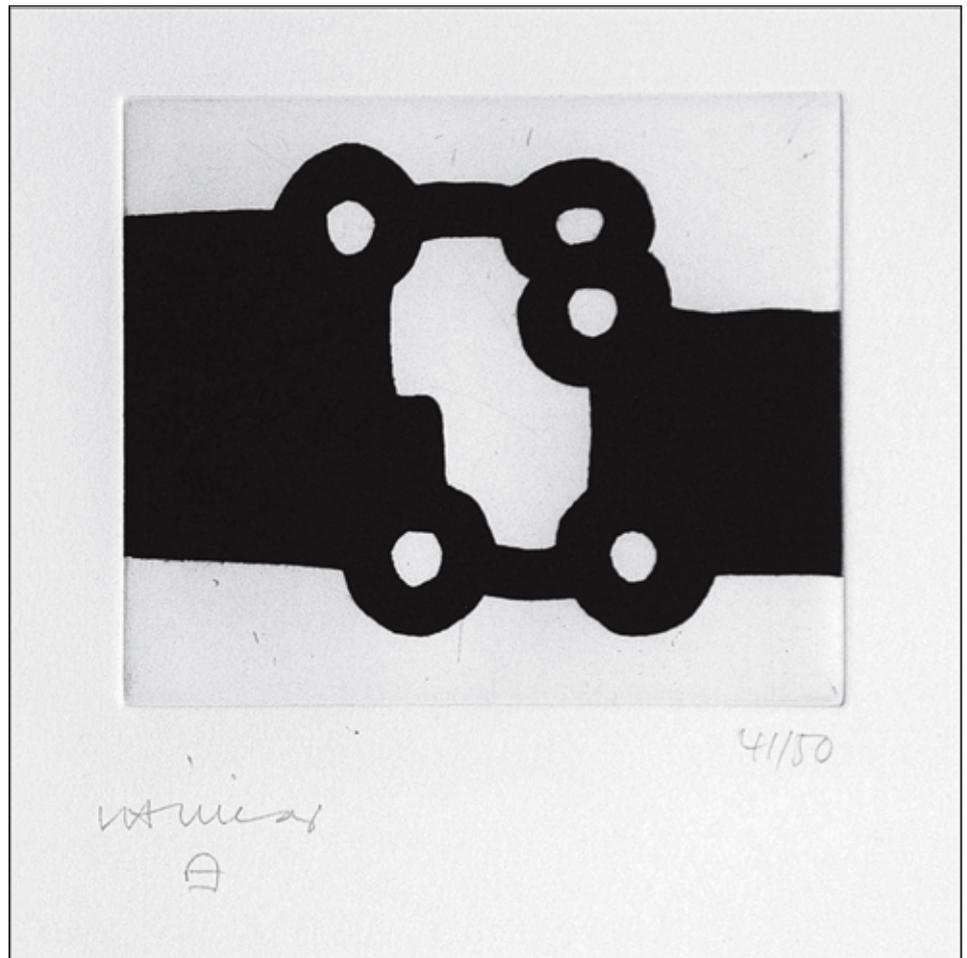
“Al cine vas a ver llover, pero al teatro vas a mojar te”, eso fue lo que me dijo Mariana Gándara, una joven dramaturga y directora mexicana, hace unos años, defendiendo a capa y espada al teatro ante la aplastante oferta cinematográfica.

Ya quisiera yo la lucidez de Gándara para defender al cuento ante la costumbre de la mayoría de los lectores de atragantarse de novelas. A pesar de que *Las tierras arrasadas*, el pasado libro de Emiliano Monge, nació como una obra de teatro que poco a poco mutó en una narrativa, es en *La superficie más honda* donde, como en una puesta en escena, la violencia cobra vida. Creo que entre la estupenda novela *Las tierras arrasadas* y su siguiente libro hay un salto mortal: en la primera vemos la violencia, en *La superficie más honda* la experimentamos. Hay una herencia, un remanente de lo sórdido que toma una fuerza encabronada en cada uno de los once cuentos que suceden a la novela.

Hace unos días tuve la suerte de acribillar a Emiliano Monge con preguntas sobre el doble silencio en su libro: el silencio en el texto, propio del género, aquello que el narrador y los personajes callan, aunque actúen, aunque piensen, aunque hablen; y el silencio que no le pertenece al texto pero que está ahí, que es parte del cuento, ese otro silencio, el que retumba desde el otro lado de la historia.

“El vacío también es materia, pero una materia más lenta”, respondió Monge, citando al artista vasco Eduardo Chillida, quien en su escultura y en sus aforismos se aproxima al vacío. “Siempre he pensado”, concluyó, “que el silencio es una palabra más lenta”. Como Chillida con el fierro o con la piedra, en *La superficie más honda* Monge es un narrador del vacío, con las palabras moldea el silencio.

El silencio es una forma de violencia. Una violencia dentro de la violencia que está en la acción. Otra violencia, insisto,



Eduardo Chillida, *Bikaina X*, 1987

no escrita, que no está en las descripciones, no está en los diálogos, no está en las reflexiones de los personajes, ni en títulos como “Lo que no pueden decirnos” o “La tempestad que llevan dentro”. Es una violencia que comienza en los límites del texto, que crece y pulsa, empuja los enunciados, los humedece hasta traspasarlos. Tiene, pues, vida propia. Es una suerte de intuición: está hecha de lo incorpóreo, no es material, pero es tan presente como lo que sí estamos leyendo. Es un presentimiento.

Imagino al autor escribiendo casi enfurecido, dispuesto a traicionar el propósito tradicional del cuento, haciendo bola y encestando en la basura el pacto entre el escritor y el lector. Los cuentos de Emiliano Monge son trenes que avanzan hechos la chingada frente a nosotros. Los lectores tenemos, entonces, que correr hacia ellos, alcanzarlos, brincar, treparnos, agarrarnos fuerte y colarnos a cada una de las once historias. Y habrá quien no quiera subirse, quien prefiera las acrobacias del lenguaje o bien las historias que nombren, que precisen, exentas de vaguedad, historias que informen y que administren a lo

largo del cuento un solo misterio, cuentos bomba, como decía Eudora Welty, tic-tac-tic-tac, a punto de explotar. Y habrá quien prefiera una literatura que desarma: leer *La superficie más honda* es como jugar un juego del que crees conocer las reglas, y más bien tienes que aprenderlas mientras juegas.

La superficie más honda es, desde luego, una representación de nuestra decadencia actual. Pero la historia de un país no está nomás hecha de acontecimientos; debajo de los hechos hay experiencias que Monge explora y despoja de sus personajes, de sus lugares, de sus tiempos, hasta encontrar el miedo mismo. *La superficie más honda* es una apuesta por el cuento como una estructura narrativa por donde se cuele un silencio que, a través de las palabras, entre los párrafos, se apropia de la historia; un silencio que arrasa con los personajes, piezas de un tablero roto y desdibujado; son ellos quienes permiten el juego, quienes lo van cifrando, cada uno a su manera. Sin embargo, esta vez, me parece, el juego es más importante que los personajes y es un juego acojonante. **U**

Los peligros de fumar en la cama

Javier Moro Hernández

Somos testigos de un mundo en el que el odio y la violencia se han instaurado y convertido en los dueños de la palestra pública. Ésos son los monstruos contemporáneos que arrasan todo a su paso, son los generadores de los nuevos fantasmas que atenazan y destruyen el universo conocido. Pero nuestros miedos más personales, más primigenios, éstos que nacieron y crecieron junto a nosotros, también siguen ocupando un lugar en nuestra civilización.

Tal vez por eso la literatura de terror tiene aún tanto impacto en la obra de un gran número de autores que se dedican a escribir sobre los temas y los personajes tradicionales del género: los fantasmas, los monstruos —como vampiros, hombres lobo—, las brujas o hechiceras, los personajes maléficos o satánicos. Pero la presencia de estos personajes no basta para generar terror, es necesario un ambiente propicio para que estos miedos crezcan y se desarrollen: los castillos embrujados, hospitales abandonados, las casas de campo de grandes familias venidas a menos, por mencionar sólo algunos ejemplos emblemáticos.

El género de horror también ha creado personajes prototípicos como enfermos, amantes de lo extraño, buscadores de lo paranormal, personas con problemas psicológicos y con un amor morboso por lo decadente, lo tenebroso y un erotismo larvado por la enfermedad.

En América Latina las tradiciones literarias han seguido derroteros distintos a los de los países europeos que iniciaron el género. En Argentina, por ejemplo, se ha desarrollado una poderosa tradición literaria basada en la fantasía más que en el horror o en el terror. Una fantasía que,

como nos dice la escritora Ana María Shua, ha buscado provocar la ansiedad, la angustia o la inquietud. Es justo en esa búsqueda de conjugar las ansiedades contemporáneas con los miedos más primigenios, más infantiles en donde podríamos situar la narrativa de la escritora argentina Mariana Enriquez.

Los cuentos reunidos en su libro *Los peligros de fumar en la cama*, publicado por Anagrama, generan en el lector una sensación de distorsión gracias al uso de los mecanismos literarios del terror más clásico pero trasladados a la cotidianidad del siglo XXI. Los cuentos de Enriquez nos dan la sensación de que la extrañeza y lo fantástico nos acechan en cualquier parte: en la casa, en la calle, en la familia, en el café, en el trabajo, esos lugares que todos consideramos seguros o familiares.

La prosa de Enriquez sorprende justo por la ambigüedad con la que ha logrado fusionar el terror y la fantasía con la observación crítica de nuestra sociedad. La autora logra con su prosa punzante y ágil dar la sensación de que nuestro mundo es un lugar inmaterial, cruzado en diferentes niveles por personajes que no deberían estar aquí, personajes que lo mismo pueden ser fantasmas vengativos que niños que reaparecen como zombis, o mujeres que han sufrido hechizos o encantamientos o indigentes que lanzan maldiciones contra barrios enteros o nuevos santos con ritos oscuros. Personajes que bien podríamos decir que son herederos de la tradición literaria del terror. Sin embargo, sus cuentos también están habitados por adolescentes crueles, egoístas y deprimidos que buscan en la laceración de su cuerpo una forma de encontrar un sentido a la vida, jóvenes que viven en sociedades

brutales y que han decidido enfrentarse de esa manera a las reglas y convenciones impuestas.

Esta mezcla de historias en las que encontramos personajes típicos del género de terror, desarrollados en ambientes y problemas sociales contemporáneos, es patente en el cuento “Rambla triste”, en donde la protagonista, que ha viajado a Barcelona para visitar a un par de amigos, se da cuenta de que la ciudad tiene un olor que no había percibido en visitas anteriores: “Olía igual que un perro muerto pudriéndose al costado de la ruta, como la carne pasada y olvidada en la heladera cuando se ponía morada color vino tinto. El olor se escondía y con sus ráfagas arruinaba las calles más bonitas, los pasajes pintorescos. Incluso llegaba hasta las Ramblas”.

Un olor que proviene de niños muertos durante la destrucción del barrio chino en el siglo XIX, niños que han regresado para hacerles la vida imposible a los nuevos habitantes de la ciudad: “—Vos ya sentiste el olor. El olor de los chicos. Te vi frunciendo la nariz”.

La narradora pone en claro que esos chicos están por ahí, deambulando por la ciudad, dejando tras de sí el hedor de su muerte. Fantasmas vengativos que parecen tener conciencia de los problemas sociales y urbanos del siglo XXI, como la gentrificación y la destrucción de la vida barrial.

La obra literaria de Mariana Enriquez es sólida, compuesta por cuatro novelas (la primera de ellas, *Bajar es lo peor*, publicada en 1994); un libro de crónicas, *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*; la biografía *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*; un libro de en-

sayos sobre mitología celta y dos libros de cuentos. El primero de ellos, *Las cosas que perdimos en el fuego*, también fue publicado por Anagrama el año pasado, y traducido a veinte idiomas. El cuento que da nombre a esta primera colección narra la decisión de las mujeres de inmolarse en enormes fogatas después de que varias otras han sido quemadas vivas por sus parejas. De esta manera logran subvertir el orden social, convirtiendo ese acto suicida en un acto de liberación personal y grupal, que además termina trastocando la idea de belleza que se tiene sobre las mujeres.

Una de las características de los cuentos de Enriquez es que la mayoría de sus protagonistas son mujeres, solas o que conviven con otras. Eso sí, todas con una alta dosis de libertad personal y de cinismo para encarar la vida. Por ejemplo, en el cuento “Los peligros de fumar en la cama”, que da nombre al libro, la protagonista es una fumadora empedernida que recibe con molestia la noticia de que una vecina del barrio murió en su cama, por “fumadora”. Ella cuestiona la noticia, pues fumar es una de las cosas que más disfruta en la vida. Y más si es en la cama. Pero el placer no sólo radica en fumar, sino en prender las colchas y el colchón con el cigarro, introducir la punta encendida y ver cómo se crea un pequeño punto rojo que se va prendiendo poco a poco mientras quema el colchón, disfrutar de ver cómo ese fuego se va extendiendo y puede apagarlo a manotazos que le laceran la piel.

Por supuesto que estos dos cuentos nos dejan ver la presencia del fuego como un elemento liberador y de rebeldía. Lo que nos lleva de nuevo a pensar en los miedos primigenios que mencionamos al principio. El fuego es un elemento que cautiva pero que también es peligroso y por lo tanto está prohibido para los niños. Los miedos pueden surgir de la fascinación por los objetos de prohibición.

En *Los peligros de fumar en la cama* encontramos varios cuentos en los que lo prohibido, lo escondido, lo secreto, juegan un papel esencial en el desarrollo de la historia. Uno de ellos es el que da inicio al libro: “El desentierro de la Angelita”. En sus páginas una gran tormenta desentierro los huesos escondidos de la



Fumadora de opio, *The Illustrated London News*, 1909

“Angelita” en el fondo del jardín; la abuela, al enterarse, le cuenta a la protagonista que esos huesos pertenecieron a una hermana suya que murió muy pequeña, y que hay que devolverlos a la tierra para que su hermana pueda descansar. Sin embargo, años después la casa es vendida y destruida, lo que provoca que el fantasma de la “Angelita” aparezca a un lado de la cama de la protagonista, muda y exigente y con la necesidad imperiosa de que sus huesos sean enterrados nuevamente en el jardín de la casa. Lo cual es imposible. Así que la protagonista tiene que acostumbrarse a compartir su vida y su casa con el fantasma de su tía abuela fallecida hace años y quien no la deja sola ni un segundo.

Este cuento contiene varios elementos de la literatura de terror más clásica, como los fantasmas de niños, las grandes casonas con jardín, las familias venidas a menos, pero sorprende por la facilidad con la que la protagonista se acostumbra y entabla comunicación con el fantasma de su tía abuela. Un fantasma al que cuida y al que carga para evitar que se lastime más los pies.

Al final del libro nos encontramos con “Cuando hablábamos con los muertos”, donde Enriquez retoma el tema de las mujeres como grupo. Cinco amigas adolescentes, aficionadas a jugar con la ouija, intentan hablar con los padres de una de ellas, desaparecidos por la Junta Militar en la última dictadura. Esa decisión las hermana, las acerca, porque casi todas ellas

tenían algún conocido, algún pariente, que había sido desaparecido. Así que deciden contactarlos a todos para saber en dónde se encuentran enterrados. Sin embargo, las chicas no tienen suerte, porque ninguno de los muertos quiere entablar comunicación con ellas, pues según les dice otro muerto con el que sí pueden hablar: “Alguien los molestaba”.

Al final los muertos cobrarán venganza. Una vez más y de manera terrible. De nuevo seremos testigos de esta extraña relación entre vivos y muertos, esta relación cotidiana, cercana, en la que esos seres que nosotros hemos desterrado deciden regresar y estar con nosotros.

Pareciera entonces que para Mariana Enriquez la realidad es permeable, manipulable. Lo cual sin duda da un giro nuevo al género literario del terror en América Latina, sobre todo porque aporta una mirada crítica sobre el entorno social y político que nos rodea, algo que parece esencial para comprender mejor los tiempos oscuros que atravesamos.

Se ha dicho en ocasiones que la literatura de fantasía y de terror nos habla más directamente sobre los conflictos sociales y el momento histórico que la literatura costumbrista o realista, algo que Mariana Enriquez logra. Nos da pie a pensar que nuestros miedos más elementales siguen estando presentes en nuestro mundo enloquecido y que tal vez deberíamos abrazarlos, porque lo que nos depara el mundo es aún más terrible que nuestras pesadillas más íntimas. **U**

A veces prosa

De la cebolla

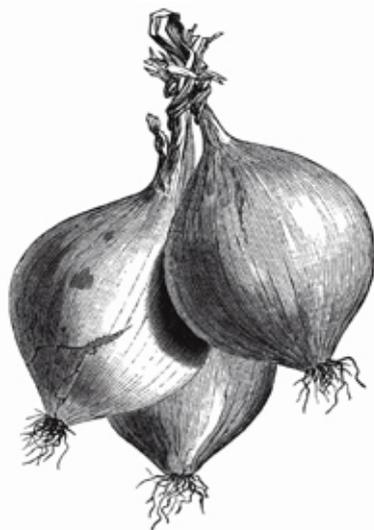
Adolfo Castañón

La cebolla acompaña los pasos del hombre desde la más remota antigüedad. Probablemente vino de Palestina, aunque desde luego es anterior a Jesucristo, pues ya aparece en la *Biblia*, en Números 11:5, “Nos acordamos del pescado que comíamos en Egipto de balde, de los pepinos, los melones, los puerros, las cebollas y los ajos”.

Los antiguos egipcios veneraban a la cebolla como a una divinidad y le tenían reservado un templo. Acaso les fascinaba de este modesto fruto de la tierra su condición de espejo de lo infinito, su hermandad con el laberinto y la pirámide. Acaso sabían que su consumo prevenía la hidropesía y el escorbuto. La hija sobresaliente de la familia de las amarilidáceas puede aspirar a este parangón en la medida en que no tiene un centro, aunque es ella misma como un eje capaz de rivalizar en un plato con el protagonismo de cualquier vianda y animar la parrilla con su casi carnosa textura. Los soldados romanos la llevaban en sus alforjas, pues la consideraban muy alimenticia y preparaban todo tipo de viandas y carnes, vísceras —como el hígado— encbolladas. Los historiadores y economistas podrían hablar de la ruta de la cebolla que acompañó los progresos de la cultura mediterránea en el mundo. Cierta tradición aconseja medir la crudeza e intensidad del invierno por el número y grosor de capas de la cebolla. De ahí que se pueda decir que la cebolla es en cierto modo un reloj y un calendario.

El *Diccionario de autoridades* la con-signa de la siguiente manera:

Fruto que se cría dentro de la tierra, del tamaño o figura, en lo regular, de una tonja, o manzana grande, que también la



hay en forma campanil: su color blanco, encarnado o morado, en lo exterior; que en lo interior todas son blancas. Su cuerpo se compone de muchos cascos, uno sobre otro en forma circular, y entre cada uno su tela: el corazón es semejante a una bellota o ajo, de donde, por la parte inferior, se originan las raíces [...] su sabor es muy agudo y picante, y más el del corazón. Cuando se parte despiden un vapor o tufo tan vehemente, que pica las narices, y ofende los ojos hasta hacerlos llorar. Tiene tal vigor, que fuera de la tierra echa raíces, y se tallece hasta consumir su jugo.¹

Según Guido Gómez de Silva su etimología es: “planta hortense, *Allium cepa*, y su bulbo comestible: latín tardío *cepulla* ‘cebolla’, literalmente = ‘cebolleta’, diminutivo del latín *cepa*, *cepe* ‘cebolla’ (quizá de la misma familia que el griego regional *kápio* ‘cebollas’), palabra tomada en préstamo de una fuente desconocida”.²

¹ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, edición facsímil, tomo I, Gredos, Madrid, 1979, p. 250.

² *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, El Colegio de México / FCE, 2ª edición, tercera reimpresión, México, 2003, p. 157.

La cebolla es picante y es dulce, se lleva con lo salado y puede ser curativa. A la par, medicina y condimento, comparsa y orquesta, ofrenda y sacrificio. Limpia y purga, si bien se cristaliza con relativa facilidad. Da gusto a todas las razas, blanca y rubia, roja, rosa, amarilla, morada hasta las lágrimas. Las hermanitas cebollas de cambray tienen algo de palomas capaces de anidar en una parrilla. La cebolla es prosaica como el ajo y es tan democrática que su poesía succulenta y cruda hace llorar a todos lágrimas de verdad, tan distintas de las improbables del cocodrilo, si bien endulza los más agrios caldos. Su condición varía según las latitudes: en España puede ser enorme como una hogaza, en la India se ruboriza hacia el color rosa, entre los celtas, irlandeses y británicos se anaranja y dora sin perder su insinuante virulencia. Tiene alma anfitriona y convivial, se pasea bien con las carnes, mariscos y pescados, y es capaz de prestar su irradiación y sazón a las setas y a los hongos. De la sopa a la *ratatouille*, del *bhaji* de la India que la transfigura en puré, a las mínimas naos que la presentan cruda y comestible con camarón curado en limón, adornada por estandartes de chile jalapeño y queso ensartados en un palillo. El singular y sedoso bulbo puede ser, como la tortilla, instrumento, e indumento, alimento y cuchara, es imprescindible en las salsas y en la rigurosa aritmética de las vinagretas. Su diplomacia sabrosa la hace buen árbitro de otros condimentos, como el azafrán o el curri. El dios Asclepio la agitaba sobre los enfermos, los discípulos de Hipócrates sabían que ayudaba a cicatrizar heridas profundas y su tela fina como una gasa sutil es propicia para detener derrames. Al igual que la zanahoria, se ca-

rameliza con facilidad y no es difícil hacerla mermelada o darla como base para un ate o jalea. Nunca está sola la cebolla. Viene invariablemente en coro y cadena con otras hermanas. Prospera bajo la tierra como un archipiélago subterráneo que hace pensar que los gnomos no se pueden morir de hambre, aunque también hay que admitir que los roedores y las hormigas la respetan como a un veneno. Su sabor es proteico. De ahí que en los rituales se le emplee como una mediadora ideal capaz de llevar del polo de lo agrio, como en el ceviche, al extremo de lo dulce, como en ciertos asados, pasando por todas las estaciones de la miscelánea gustosa. Es tan noble y hospitalaria, tan acogedora, que desde fechas remotas se adivinó que sus películas podían servir de mansión a diversos rellenos. Los recetarios y diccionarios de gastronomía, por ejemplo el *Larousse gastronomique* de Prosper Montagné, prologado por el legendario A. Escoffier en París, en 1938 (p. 753), aconsejan e ilustran sobre la preparación de las cebollas rellenas, *farciés*, al estilo catalán, español, francés o italiano... Las cebollas se rellenan, por supuesto, de cebolla en puré al que se añaden arroz, pimientos y huevos duros en Cataluña, jamón fresco en París, jamón serrano y queso parmesano en Italia. En Argentina, en parte tierra su cursal italiana, se preparan también cebollas rellenas de carne en picadillo.

La cebolla, en todas sus variedades —del echalote al cebollín—, encierra la lección abismal del infinito. Aviva el seso y despierta al lector con su exhalación vasodilatadora. De la misma manera que casi nunca viene sola, de esa misma forma convive con otros sabores. Buena dama de compañía y eficaz celestina, pícara anfitrión, casta novia que sabe quitar la tos y a la vez se desliza como afrodisiaco —a pesar de que su consumo excesivo despierta un olor—, madre e hija, la cebolla puede ser elevada al altar de los símbolos como una representación del eterno femenino, abnegada y eficiente, sabrosa y dulce compañía. Es como un hada vegetal y honesta surgida de las entrañas de la tierra y se diría que incluso tiene algo de marsupial, que es capaz de recordar sus vidas anteriores y de proyectarlas en irra-

daciones succulentas al futuro. Pero es también irresistiblemente terrestre y memorablemente material en su ardor. Paradójica y vertiginosa, es superior a la alcachofa y superior a esa flor inexplicable y dura que tiene un corazón hirsuto, espinoso como un cinturón de castidad defensor de su más íntimo y sabroso meollo. La cebolla no. La cebolla no tiene centro aunque parece que a su geometría la ordena un compás invisible. Es cristalina y tiene algo de blanco fractal. La cebolla está desnuda y nunca puede desnudarse. Es casta y honesta. Se dice de una dama que anda muy arropada que va vestida como una cebolla. Es portadora de un secreto a voces, o más bien sollozante, puesto que hace llorar, desata las lágrimas de las plañideras y parece haber aconsejado al poeta aquello de “salid sin duelo, lágrimas corriendo”. De una persona que llora fácilmente, se dice todavía que no necesita cebollas para llorar. Ya se dijo, pero conviene subrayarlo como una lluvia que vuelve para que la tierra de la memoria quede bien mojada. Irritante y tóxica. Hay que tocarla y cortarla con cuidado, ya no digamos cocinarla, marinarla, asarla, hervirla, freírla, estofarla o guardarla en el horno. Una leyenda sostiene que las once mil vírgenes no tenían corazón sino una semilla de cebolla silvestre.

A todas estas cualidades, el humilde bulbo añade la de haber atraído las palabras aladas de Pablo Neruda en su “Oda a la cebolla”, cuya primera estrofa dice (léase en voz alta este caracol verbal impregnado de reminiscencias de Rubén Darío):

Cebolla,
luminosa redoma,
pétalo a pétalo
se formó tu hermosura,
escamas de cristal te acrecentaron
y en el secreto de la tierra oscura
se redondeó tu vientre de rocío.
Bajo la tierra
fue el milagro
y cuando apareció
tu torpe tallo verde,
y nacieron
tus hojas como espadas en el huerto,
la tierra acumuló su poderío

mostrando tu desnuda transparencia,
y como en Afrodita el mar remoto
duplicó la magnolia
levantando sus senos,
la tierra
así te hizo,
cebolla,
clara como un planeta,
y destinada
a relucir,
constelación constante,
redonda rosa de agua,
sobre
la mesa
de las pobres gentes.³

El bulbo de la amarilidácea fue acariciado antes por el poeta Miguel Hernández, cuyo poema “Nanas de la cebolla”,⁴ escrito originalmente desde la cárcel en 1939 en una carta a su esposa y dedicado a su hijo, vertebra la canción interpretada por el catalán Joan Manuel Serrat,⁵ según me recuerda Margarita de la Villa:

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba [...]

En la ruta de la cebolla se despliegan y entrelínean la paz y la guerra: la historia y los saberes: los sabores. **U**

³ Pablo Neruda, “Oda a la cebolla”, *Antología fundamental*, Pehuén Poesía, Santiago de Chile, 1988, selección de Jorge Barros, primera edición, pp. 182-184.

⁴ Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias (1938-1941)*, Editorial Losada S. A., (Biblioteca clásica y contemporánea), Buenos Aires, 1975.

⁵ Joan Manuel Serrat, “Nanas de la Cebolla”, *Miguel Hernández*, música de Alberto Cortez, Zafiro/Novola, Madrid, 1972.

De *Grano de sal y otros cristales*, cuya nueva edición será publicada por Bonilla Artigas Editores y el Claustro de Sor Juana.

La espuma de los días

Buñuel y nueve grandes de Hollywood

José de la Colina

En una foto histórica y hoy irrepetible porque entre la docena de “personajes” captados por la cámara (de un fotógrafo que resultó anónimo) está mirándonos una novena de grandes del cine, de los cuales no sé si en alguna otra ocasión otros semejantes (si los hay) se hayan reunido para comer, para retratarse juntos, para conversar, para decirse mutuos admiradores. Están de pie y son cuatro en la primera fila de arriba: Robert Mulligan, William Wyler, George Cukor y Robert Wise, y, sentados en la de abajo, los otros cinco: Billy Wilder, George Stevens, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock y Rouben Mamoulian. Los otros cuatro, que son mencionables por la derivativa gloria de estar allí como visibles adláteres, son (todos en la hilera de arriba): Jean-

Claude Carrière, escritor y guionista, Serge Silberman, productor de cine, Charles Champlin —ojo: no Charles Chaplin—, crítico de cine de *Los Angeles Times*, y Rafael Buñuel, hijo de Luis y realizador de televisión estadounidense. Sobre la pantalla de la segunda lámpara de mesa, la mano de don Luis ha inscrito la fecha: 20 de noviembre de 1972. También es de don Luis la caligrafía de los nombres que van al pie de la foto.

Todas las fotos, como las de cualquier álbum familiar, conllevan una historia y un posible relato. Así es con ésta, de la cual no habrá otra semejante. John Baxter cuenta en su libro *Luis Buñuel. Una biografía* que a finales de 1972 Buñuel, Silberman y Carrière habían llegado a Estados Unidos

para el lanzamiento de *El discreto encanto de la burguesía* y que el cineasta español disfrutó probando, examinando, calibrando, anotando distintos restaurantes y vinos californianos. Cuando George Cukor les pidió que, en Los Ángeles, asistieran los tres a un almuerzo dizque íntimo con algunos amigos, don Luis aún no sabía que la reunión sería en su honor. La lista de esos amigos, que nunca antes habían visto a Buñuel, incluía a esos mencionados cineastas de Hollywood, más Fritz Lang y John Ford, que estaban deseosos de conocer a don Luis, pero, puesto que el primero estaba demasiado enfermo, no pudo quedarse mucho rato —moriría dos años después—, y Lang telefoneó disculpas por su ausencia debido a un compromiso anterior, aunque al día siguiente recibió a Buñuel en su residencia.

Dada la timidez y la sordera de don Luis, el almuerzo fue tenso al principio, aunque el famoso encanto de Cukor, que actuaba como *metteur en scène*, alivió rigideces y silencios. Hitchcock, en particular, estuvo muy comunicativo, y más de una vez exclamó “¡Ah, esa pierna de Tristana!”. Don Luis fingía extrañarse de ello, pero como Tomás Pérez Turrent y yo le dijimos (en una de aquellas sesiones de entrevistas para el libro *Prohibido asomarse al interior. Conversaciones con Luis Buñuel*), a nuestro parecer, lo que al cineasta inglés tan afortunada y tranquilamente hollywoodizado le escandalizaba, aunque gozosamente, era la audacia de tener por heroína de un film a una coja con una pierna ortopédica, y que eso añadiera erotismo a la belleza fría de Catherine Deneuve.

(La foto me la regaló don Luis, ya anotada por él). **U**



Inventario de lecturas

Alejandro Robles

Hay que ser inventor para leer bien.
RALPH WALDO EMERSON

Siempre he procurado hacer de la lectura una actividad placentera. Toda lectura debe someterse a ese fin. En su nostálgico ensayo *Sobre la lectura*, Marcel Proust afirma: “Quizá no hubo días en nuestra infancia más plenamente vividos que aquellos que creíamos dejar de vivirlos, aquellos que pasábamos con uno de nuestros libros favoritos”.

Nunca he leído un libro impulsado por un sentimiento de deber. Cuando la lectura de un libro no me produce agrado, simplemente lo dejo. Bastante más drástica fue la escritora Dorothy Parker que en una ocasión afirmó de cierto volumen: “Éste no es un libro para ser dejado a un lado a la ligera, debería ser lanzado con mucha fuerza”.

Antiguamente, no sólo por la escasez de códices, sino también para discernir mejor el sentido de la escritura, era costumbre leer en voz alta. San Agustín, que fue discípulo de Ambrosio, fija el instante en que comenzó el largo proceso de tránsito entre la lectura en voz alta y la lectura silenciosa. En el libro VI de las *Confesiones*, san Agustín anota:

Cuando Ambrosio leía, pasaba la vista sobre las páginas penetrando su alma, en el sentido, sin proferir una palabra, ni mover la lengua. Muchas veces —pues a nadie se le prohibía entrar, ni había costumbre de avisarle quién venía—, lo vimos leer calladamente y nunca de otro modo.

La lectura se convirtió a partir de entonces en un habla silenciosa. Marcel Proust

la define como la voz “que labios adentro, repite sin ruido, de corrido, todas las palabras que los ojos acaban de leer”.

He llevado mi hedonismo por la lectura al extremo de equipararla al beso. El beso y la lectura participan de la misma condición. Leer, alimentarse lentamente de las palabras, rumiar las frases con absorta serenidad, nutrirse de lúcidas reflexiones, dejarse seducir por circunstancias y personajes, degustar inusitadas imágenes y metáforas.

He leído en todos los espacios que he ocupado en mi vida. He leído en ínsulas (cuando vivía en Cuba), en continentes (cuando emigré a México) y en penínsulas (desde mi llegada a la Florida). He leído en espacios cerrados: en bibliotecas y en librerías, en las habitaciones que he usado para escribir, en aulas, en las salas de espera de los dentistas y de las barberías, en sótanos, en ascensores y en escaleras. He leído en total soledad en el privado de un restaurante japonés rodeado de paredes de papel (papel *washî*). Dicho sea de paso, en aquella ocasión las paredes de papel me hicieron sentir que estaba sumido en un libro dentro de un libro mayor. He leído en bares y en cantinas, en cocinas y baños, incluso en bañeras, víctima del opresivo sopor habanero, pero sobre todo sentado al pulcro trono de porcelana del inodoro. Habitualmente tengo libros en el baño, de manera que cuando recibo el aviso de una urgencia de índole intestinal, sólo tengo que ocupar el blaquísimo asiento de cerámica, extender la mano y tomar un libro. Si una coyuntura semejante me sorprende inoportunamente en una casa a la que he ido de visita, me excuso y voy al excusado, mirando discretamente durante el trayecto si puedo

pescar algo para leer. Si no tengo éxito en mi empresa, y cuando entro al baño no hay nada que leer —sería demasiado atrevido de mi parte pedirle al dueño de la casa un libro además de usar su baño—, leo lo que encuentro a mano, ya sean etiquetas de frascos de champú, instrucciones de las cajas de tinte para cabello, prospectos y contraindicaciones de frascos de medicina. No me retracto de leer en el retrete. He comprobado que únicamente si las palabras entran en mí, algo sale de mí. Sólo si las palabras se suceden una tras otra, siento movimientos peristálticos. Tal vez entre *letrado* y *letrina* haya algo más que una simple asonancia. Según se sabe, fueron las cartas halladas por los arqueólogos en excavaciones practicadas en las letrinas de los campamentos romanos lo que permitió a los historiadores reconstruir con minuciosidad la historia de Roma, la historia de Occidente. Cartas enterradas bajo tempestades de azufre y agrias montañas de excremento. Semejante hallazgo parece sugerir el carácter indigente de nuestra historia y la condición infernal de la escritura.

He leído afuera estando adentro; es decir, de pie en una habitación con parte del cuerpo asomado por una ventana sosteniendo un libro en las manos. He leído en espacios abiertos, en parques, en cafés, en balcones, en terrazas, en azoteas, en torres, en puentes, en jardines, a la orilla del mar, al borde de una alberca y en la cima de una montaña. He leído contemplando la lluvia, la nieve, el sol abrazador y la furia de un huracán. He leído sobrio y ebrio, fumando y sin fumar, sano y enfermo, bajo un árbol y encima de un árbol. He leído en voz alta y me han leído. He leído en todas las posiciones: de pie,



Juan Gris, *Garrafa y libro*, 1920

sentado, acostado, decúbito supino y decúbito prono, en cuclillas, reclinado. He leído desnudo y vestido, solo y en pareja, he agotado el *Kama Sutra* del lector. He leído mientras viajo, en trenes, en coches, en autobuses, en barcos y en aviones. He intentado leer mientras camino por la calle, pero muchas aceras —tanto en La Habana como en la Ciudad de México— están pobladas de grietas, profundos hoyos y desniveles o atravesadas por profusas raíces de árboles que hacen de la lectura a pie una tarea altamente riesgosa, digna de un zapador. A mi llegada a Miami descubrí que si bien las aceras estaban en mejor estado, escaseaban. Casi todas las personas se desplazan en coche, de manera que las avenidas y autopistas priman sobre las aceras.

No exagero si afirmo que la historia de mi vida se confunde con la historia de mis lecturas, soy en suma *librodependiente*.

Nunca leo los libros de principio a fin, salvo las novelas. Leo a saltos y siguiendo un patrón no determinado, dejándome llevar por mi intuición. Para satisfacer mi variable apetito de lectura he adquirido además la perversa costumbre de pasar constantemente de un libro a otro. Siempre he creído que para hallar un orden en la escritura es imprescindible el desorden en la lectura. En México emprendía excursiones para salir a leer. Pero el hecho de que fuese tan asistemático en la lectura me obligaba a llevar, cada vez que

salía, un sinnúmero de libros. Me agradaba leer en los parques, pero desplegaba tantos volúmenes a mi alrededor que parecía un vendedor ambulante y muchas personas se acercaban a preguntarme por los precios de los libros. Decidí refugiarme entonces en el profundo silencio y la monotonía del Jardín Botánico. Medité, sin embargo, que sacar una veintena de libros en presencia de los árboles era una especie de sacrilegio. Después de todo, los libros no son más que árboles triturados, convertidos en pulpa, impresos y encuadernados. Los árboles, en consecuencia, debían sentirse muy afligidos frente a mis presuntuosas bacanales de libros. Era como si hubiese decidido ostentar ante ellos el resultado de la masacre de sus parientes más cercanos. Sólo me sentía acorde con la tristeza que embargaba a los árboles si me sentaba a leer bajo un sauce llorón.

Durante los felices años de mi exilio en México, cuando tenía que recorrer una distancia que no podía cubrir caminando, me desplazaba en taxi o en Metro, lo que me permitía consagrarme plácidamente a la lectura, emprendía entonces un doble viaje; las páginas se sucedían una tras otra, mientras yo avanzaba por la ciudad. A cada tanto apartaba la vista del libro para mirar distraídamente por la ventanilla del taxi y admirar el paisaje urbano. Dejaba de leer el libro para leer la ciudad.

Contemplar una ciudad desconocida es una forma inatendida del arte, acaso

porque somos capaces de ver en ella lo que está negado a los ojos de otros, cegados ya por el hábito y la costumbre.

A mi arribo a la ciudad de Miami mi suerte cambió. (Equiparada con la metrópolis mexicana, una de las más vastas y hermosas del mundo, adjudicarle el apelativo de ciudad a Miami puede parecer excesivo). En los primeros meses viajaba en Metrorail —un tren elevado que atraviesa el modesto *downtown* de la ciudad—. Fueron días de abundantes lecturas matutinas y vespertinas en vagones desiertos o semivacíos, excesivamente limpios y muy bien iluminados. Para colmo de comodidad, a través de los altavoces podía escuchar el nombre de la estación que se acercaba, de manera que ni siquiera tenía que apartar la vista del libro cada vez que el tren se detenía en una estación. Podía hacer el viaje totalmente absorto en la lectura hasta escuchar por los altavoces la voz del maquinista anunciando el fin de mi viaje y de mi lectura. Aun así, no en pocas ocasiones las palabras que escuchaba “labios adentro” superaron la voz del maquinista y perdí mi parada.

Logré sortear al destino casi un año, pero finalmente me vi obligado a aprender a conducir. En Miami, a diferencia de la mayoría de las metrópolis del mundo, resulta casi imposible vivir sin conducir. Los medios de transporte, tales como autobuses o líneas de Metro son escasos y se limitan a unas pocas zonas de la ciudad, y los taxis —aun para los que devengan un salario respetable— resultan impagables. De manera que es casi inevitable terminar unido a un volante, un par de pedales y cuatro ruedas. Hace cinco años cometí la osadía de comenzar a conducir. Con resignación tuve que decir adiós a mis apacibles lecturas para ponerme al mando de un coche e ingresar de golpe en el mundo de las gasolineras, las señalizaciones, el pavimento, la velocidad y el peligro.

A los pocos meses me dije que, como mínimo, debería intentar suplir mis lecturas con audiolibros. Los anuncios publicitarios promovían los audiolibros como una “gran novedad” y una “nueva manera de leer escuchando”. ¿No era acaso ésa la forma en la que se leía antes de que san Ambrosio comenzara a leer para sí? Los

audiolibros podían constituir entonces un suceso en términos tecnológicos, pero que no lo eran sin duda en materia de lectura. Al consultar algunos catálogos de audiolibros descubrí estupefacto que eran extensísimos, casi infinitos y plagados de patéticos libros de autoayuda. Para mi sorpresa —más bien para mi escándalo—, en aquel listado había incluso un libro cuyo basquetbolista o cuyo escritor era nada más y nada menos que Michael Jordan; el librito en cuestión se titulaba *Mi filosofía del triunfo*. Me quedé pasmado. Al leer en el título la palabra *filosofía* vinieron a mi mente —por citar unos pocos— los nombres de Platón, Aristóteles, Heráclito, Spinoza, Leibniz, Schopenhauer, Heidegger, Nietzsche, Kierkegaard y Wittgenstein. Creo que el libro habría conseguido un mayor número de ventas si se titulara, digamos: *Cómo meterla siempre*. Sólo me faltó hallar en la lista un libro de

autoayuda de O. J. Simpson titulado *Cómo terminar con tu esposa* y *Cómo conseguir un buen oído* de Mike Tyson. Había, como es lógico, muchas obras literarias y una copiosa lista de *best sellers*, pero nada hallé de las rarezas que acostumbro consumir. Estaba obligado a conducir, y sin otra alternativa viable, decidí probar suerte con una obra de la que guardaba muy gratos recuerdos de juventud. Elegí *Madame Bovary*. La decepción fue rotunda, una voz femenina, engolada y teatral escandía la exquisita prosa de Flaubert, capitulé en el primer capítulo. ¿Había renunciado al placer táctil del libro, al gusto por la tipografía impresa, al aroma del papel y de la tinta, a la posibilidad de subrayar una línea o un párrafo admirable o hacer anotaciones marginales en los bordes de la página, para escuchar una novela en ope-reta? (También estaremos privados de la delicia táctil y del aroma con las versio-

nes electrónicas de libros de iPad, Kindle, Nook y las otras que se avecinan). Sacrificio atendible si pensamos que tales dispositivos reducirán considerablemente el número de árboles destinados a satisfacer a la imprenta. Semejantes artefactos prometen contener virtualmente todos los libros del mundo en todas las lenguas del orbe. Ese libro infinito es *Dios*.

Invertir nuestro tiempo en obligaciones o en actividades que no hemos elegido implica una pérdida lamentable. Puedo distraerme en banalidades improductivas durante horas, incluso mirando durante largos minutos la blanca extensión del techo, pero nada de eso constituye, a mi modo de ver, una pérdida de tiempo semejante a conducir. Recorro diariamente 33 millas de ida al trabajo y otras 33 de regreso, lo que suma un total de 66 millas diarias. En ese trayecto debo lidiar con 27 semáforos. Aborrezco desperdiciar el



Juan Gris, *El libro abierto*, 1925

tiempo conduciendo, pero el que pierdo ante la luz roja de los semáforos me parece intolerable, nocivo y pernicioso. No podemos ni avanzar ni retroceder, como si repentinamente nuestra existencia se hubiese suspendido.

En dependencia del lugar que ocupen dentro del sistema vial la duración de la luz roja de un semáforo varía entre 30 y 90 segundos y algunas llegan a durar hasta 120 segundos. Según mis cálculos, los 27 semáforos que interfieren en mi viaje están programados para que la luz roja tenga un lapso de 90 segundos; es decir, un minuto y medio. 27 semáforos de ida y 27 de regreso equivalen a 4,860 segundos diarios, esto implica 81 minutos, que a su vez equivalen a 1 hora y 21 minutos al día. Amplificado a una semana —considerando sólo los días laborables—, daría como resultado 6 horas y 45 minutos, que implicarían un promedio de 1,560 segundos al mes; es decir, 26 horas mensuales. En resumen, consumo ante la luz roja del semáforo un promedio de 13 días al año que, en el transcurso de 5 años —el tiempo que llevo conduciendo—, corresponderían a 65 días. Es decir, que he perdido, íntegros, más de dos meses y medio de mi vida en las pausas inútiles, ociosas, improproductivas y exasperantes de la luz roja de los semáforos. Pasar más de dos meses y medio de mi vida, estático, empantanaado, y sin hacer otra cosa que mantener la mirada fija en la luz roja de un semáforo me resulta sencillamente inadmisibles.

Envejecemos, sobre todo en los semáforos.

En realidad conduzco muy poco, sólo lo imprescindible para ir y venir del trabajo. Pero desde que he tomado conciencia del tiempo que se dilapidada en los semáforos siento compasión, y miro con fraterna y lastimosa solidaridad a los repartidores de pizzas, a los carteros y a todos aquellos cuyo trabajo consiste en hacer *delivery*, pues están obligados a recorrer toda la ciudad y a desperdiciar parte de su vida en millones de pausas pertinaces, iluminadas de rojo.

Nadie ignora que los semáforos forman un sistema rigurosamente regulado para controlar el tráfico y evitar accidentes. Las “probabilidades” tienen mala repu-

tación. Por sí sola la propia palabra “probabilidad” suena matemáticamente inestable y sugiere irregularidad. Aun así, las probabilidades de tener un accidente detenido en un semáforo son bastante reducidas, sobre todo si consideramos que se trata de un sistema diseñado precisamente para evitar accidentes. Fue entonces cuando decidí fundar una biblioteca portátil en mi coche, un Pontiac Vibe del 2009, para abreviar la que he llamado mi *Bibliovibe*. Una caja de cartón hace la función de anaquel y ocupa el asiento delantero junto al del conductor; es decir, junto al mío. Como es lógico, se trata de una biblioteca de textos breves, nada de la profunda inmersión que exige el *Ulysses* de Joyce, la espesura verbal de Proust o la asfixia cianótica que puede provocar sumergirse de lleno en la prosa oscura de Lezama Lima; en realidad, nada de libros extensos, sólo misceláneas y textos breves.

Nunca —ya lo he dicho— leo un libro siguiendo un orden preciso, sino a saltos. Mi método es sencillo: cada vez que me detengo en un semáforo tomo al azar cualquiera de los libros de mi *Bibliovibe*, lo abro al azar en cualquier página y leo durante el minuto y medio que dura la luz roja. Leo hasta advertir el cambio de luz del semáforo o escuchar el sonido de un claxon —lo que ocurra primero, que casi siempre es lo segundo—. Para muchos puede resultar desagradable el impaciente sonido de un claxon o la estridente sinfonía que se desata cuando los coches se ven ligeramente retrasados por mi causa. Para mí es simplemente un aviso cívico y cordial que me indica que debo dejar la lectura y proseguir mi recorrido. Al continuar el viaje, dejo el libro en mi improvisado librero y degusto mi microlectura. Al arribar al próximo semáforo, vuelvo a tomar al azar cualquier volumen —que puede ser o no el mismo del semáforo anterior— y repito la operación, hasta escuchar el sonido del claxon. El resultado de una jornada de lectura puede ser más o menos este: comienzo, digamos, con un bucólico haikú de Bashō de Issa, continúo con un aforismo irónico de Lichtenberg o la acidez metafísica de Cioran, acto seguido paso a una graciosa anotación del *Dia-*

rio de Jules Renard o a una sentencia de Guido Ceronetti, que avanza hasta las inagotables *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro, a un incisivo poema de mi amigo Luigi Amara o un extravagante texto de Julio Torri. *De fusilamientos* de Julio Torri o el verso de Luigi Amara le abren las puertas a *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, a una criatura sobrenatural de Jorge Luis Borges o de Juan José Arreola que se transforma repentinamente en un verso de Pessoa o de uno de sus heterónimos, que desemboca en una entrada del diario de Kafka o de Katherine Mansfield, que propicia el camino hacia una página de Georges Perec, *El peso del mundo* de Peter Handke o *El libro de la almohada* de Sei Shōnagon, que le sirve de antesala a los *Epigramas* de Carlos Díaz Dufoo, a una fábula de Ambrose Bierce o de Max Aub, que se cierra sobre la prosa sucinta de Saki o los *Esbozos pirrónicos* de Sexto Empírico, etcétera.

Termino engendrando un libro múltiple que combina diferentes géneros, escrito por un autor plural de diversas geografías, edades y lenguas. El autor es una hidra y el libro una hiedra.

Suelo renovar el inventario de los libros de mi *Bibliovibe* cada cierto tiempo y recorro ansioso las librerías en búsqueda de misceláneas.

Afortunadamente, mis exasperantes esfuerzos por evitar la luz roja de los semáforos forman parte del pasado; ahora las procuro, las cazo, aminoro la marcha para llegar justamente con la luz roja y me disgusto si llego a coincidir con una luz verde.

Ha nacido un nuevo género de lectura y de lector: *el lector de semáforo*. Adoro esos sucintos y efímeros instantes de lectura, me adiestro en la lectura instantánea, la lectura relámpago, la lectura en miniatura, la lectura como larva y como insecto, la lectura como haikú. La luz roja no me permite mover el coche, pero desata una explosión de átomos de lectura, engendra una lectura semejante a la miniatura de los palillos de dientes. Lectura en cápsulas, en tragos, en suspiros, en opúsculos, en cuentagotas. *La lectura de semáforo*, una nueva e insospechada forma del arte vial. **U**

Keret y la pesadilla de la elección de Trump

José Gordon

El 27 de octubre de 2016, poco antes de las elecciones presidenciales en Estados Unidos, el escritor Etgar Keret publicó un cuento con un terrible escenario del futuro: no sólo Donald Trump había sido el triunfador en esos comicios sino que ya estaba en su tercer periodo de gobierno y sostenía una guerra con nuestro país. El texto apareció en el portal de internet *Buzzfeed* y se titulaba “El lagarto del artículo”. Me queda claro que los escritores se conectan con los sueños de la tribu pero también con sus peores pesadillas. En su reciente visita a México nos reencontramos y charlamos en la intimidad de la amistad sobre diversos temas. Me contó que cuando escribió esa historia lo hizo porque quería compartir con sus lectores el temor de que Trump fuera presidente. Dice Keret: “El relato es realmente sobre Trump que va a la guerra no tan sólo contra México sino también contra otros países que no quieren hacer lo que a él se le antoja”.

La imaginación de Keret alcanza los bordes de lo alucinante. De ocurrir esto, dice, los estadounidenses no tendrían suficientes soldados para darse abasto. Requerirían nuevas formas para alistar soldados en su ejército. Entonces se les ocurre reclutar adolescentes mediante el *Pokémon Go*, un juego de realidad aumentada en el que mediante teléfonos celulares se atrapan imágenes extrañas de criaturas que se esconden de manera virtual en museos, jardines y distintos espacios públicos.

Como en los antiguos juegos de las estampitas para llenar un álbum, los muchachos buscan afanosamente las imágenes más raras. Con esa mentalidad de Nintendo, los militares trumpianos tienen una idea para atraer a los jóvenes: las más insólitas figuras del *Pokémon Go* se



Intervención anónima sobre una foto de AFP

encontrarán en las zonas de guerra. Me dice Keret:

“Esto hace que muchos niños se enlisten en el ejército, porque los adolescentes son los que más están obsesionados con los videojuegos. En sus mentes, la diferencia entre la guerra que aparece en sus juegos y la que se produce en la vida real se integra en un solo tipo de realidad digital sicodélica.

“Cuando escribí este relato lo que quería realmente era tratar de tocar los sentimientos de belicismo que Trump me produce. No tiene ni siquiera que empezar una guerra para que sientas que en cada una de sus frases está buscando enfrentamientos”.

Keret se indigna al recordar una entrevista de Trump en la que comentó que disparó los misiles Tomahawk en Siria como respuesta al ataque químico a los niños de ese país. Le presume al entrevistador la tecnología militar maravillosa. El escritor israelí se mete en la mente de Trump y parafrasea lo que dijo: “Estaba en la cena y cuando mandé a disparar los misiles ya estaba en el postre. En el momento en que estaba comiendo mi pastel, 600 misiles impactaron Irak”. Entonces le dicen: “Fue en Siria”.

Keret deja de interpretar a Trump y remata: “Sabía correctamente qué postre había comido, pero disparó misiles a gente que ni siquiera podía recordar. No recordaba a quién le había disparado”. La indignación del escritor crece ante un personaje que no tiene empatía con los que

no son como él: “Si siente que tiene un problema en la relación entre Estados Unidos y México, la cosa más normal sería tratar de entender las necesidades del pueblo mexicano”.

En ese momento de la charla se abre a la calidez que encuentra en nuestro país. Me dice: “De todos los lugares del mundo, en donde siento que el lector experimenta mejor mi trabajo es en México. Cuando vengo aquí, la gente no guarda las distancias que usualmente se tienen en ferias de libros o festivales en donde se toman una foto contigo o te dan un apretón de manos. Aquí te hablan, lloran, me abrazan o se refieren con pasión al relato que escribí y la manera en que los afecta. Y tengo que decir que hay algo muy poderoso en esto. Siempre que vengo a México, quiero regresar a casa para escribir un nuevo cuento”.

El flujo del relato salta de ida y vuelta, del papel a la realidad. Le digo que eso es exactamente lo que deseaba Octavio Paz (siguiendo su impronta surrealista), que la poesía encarnara en la vida cotidiana. Sonríe. Keret concibe la literatura como una especie de vasos comunicantes, unas tuberías con diferentes entradas: “Colocas tu oído en una parte del tubo y el flujo va hacia tu oído: de mi cerebro a tu cerebro, de mi corazón a tu corazón, de mi alma a tu alma”. Así es como el escritor se adentra en nuestras pesadillas, pero también en los sueños de la tribu que nos hablan de encuentro y compasión. **U**

Tintero

Pionera del exilio español

Álvaro Matute

Hace poco los diarios dieron la noticia del deceso del actor Gustavo Rojo, quien contaba con 96 años de edad. No me referiré a él, ni a su hermano Rubén, sino a su madre, doña Mercedes Pinto. Durante mi infancia y adolescencia fue una figura a quien frecuentaba en compañía de mi madre, o, más bien, mi madre la frecuentaba y yo iba de compañía. La amistad de ellas era estrecha, pese a la diferencia de edades. Por lo que he averiguado, doña Mercedes era de la edad de mi abuela. En su momento supe que era escritora. En los anaqueles había un ejemplar de *Él*, que conservo. La dedicatoria a mi madre ocupa una página, escrita con rasgos grandes. Aún más adelante supe que esa novela fue la base de la película homónima de Luis Buñuel, lo que acrecentó mi interés por leerla, pero lo hice años después. Primero vi la película. También sabía que era colaboradora de *Excelsior*. Sus artículos eran de temas varios.

¿Pionera del exilio español? En algún sentido, desde luego, pero no se malinterprete. Ella llegó a México en 1946, ya viuda. Pronto sus hijos, Rubén y Gustavo, más Pituka de Foronda, se integraron al cine de la época dorada. Doña Mercedes publicó una primera edición mexicana de *Él* en Costa-Amic, con prólogo de José Rubén Romero. Antes había vivido el exilio en Uruguay, Chile y Cuba, desde 1924. Esto último es lo que la hace pionera.

Gracias a la investigadora canaria Alicia Llarena es posible saber muchas cosas de esa intensa, interesante escritora que fue Mercedes Pinto. La doctora Llarena participa de cómo descubrió *Él* y decidió consagrar su trabajo académico a indagar sobre la vida y obra de doña Mercedes. Gracias a ella, ahora sé lo que sé acerca de

una persona con la que compartí algunas paellas. Es obvio decir que Mercedes Pinto era también canaria, por lo que hoy su obra escrita está publicada en Tenerife, gracias a su coterránea. El exilio temprano se debe a su militancia feminista. Tras su tortuoso matrimonio con el Marqués de Foronda, y ya casada con Rubén Rojo, homónimo de su hijo, por casualidad fue oradora en la Universidad Central de Madrid y publicó un folleto titulado *El divorcio como medida higiénica*, muy mal visto por el dictador Miguel Primo de Rivera. Tras conversar con ella, la envió fuera de España en el mencionado año de 1924.

El folleto no tiene desperdicio. Su desastroso matrimonio con el Marqués de Foronda, recreado en la novela, es lo que propicia la medida higiénica que la conduce al divorcio, lo que la hace tener la convicción de proceder. Curiosamente, en ese mismo 1924, desde las páginas del semanario *La Antorcha*, que dirigía José Vasconcelos, Manuel Gómez Morín publica un texto sobre el mismo tema, a pro-



Mercedes Pinto

pósito de la Ley de relaciones familiares, en el que, entre otros argumentos, expresa: “en realidad, el divorcio que ahora existe en México es una iniquidad. Y lo es, no porque venga a destruir el hogar mexicano ni a matar la felicidad de la mujer en México. Esto es absurdo [...] porque si no hubiera hogares donde privan el odio o la maldad, no existirían los divorcios y si no fuera la esposa víctima en la mayoría de los casos, no serían las mujeres quienes lo pidieran”. Y agrega “El divorcio es el camino universalmente reconocido para remediar estos males, cuando ellos existen a pesar de la moral y a pesar de la religión”. La cultura liberal de Gómez Morín se hermana con la de Mercedes Pinto, sin que presumiblemente el mexicano haya leído a la española. La difusión de su obra vendría después. La película de Buñuel fue, sin duda, el mejor vehículo para lograrlo. Gracias a ella, llegó a conocimiento de Jacques Lacan, quien se interesó por la personalidad paranoide del protagonista.

La edición mexicana es acompañada, además del prólogo de Romero, de estudios psicológicos provenientes de Uruguay y notas de prensa de varios países del continente. No recuerdo cuándo coincidieron mi madre y doña Mercedes en Madrid, pero sí el hecho de que con ella mi madre conoció el entrañable Café Gijón, donde la exiliada se reencontraba con el medio que había abandonado medio siglo antes.

La relación entre novela y película es estrecha. La adaptación del propio Buñuel, que apreciaba mucho la novela, y de Luis Alcoriza, es impecable, modélica. Ojalá, para atender los esfuerzos de Alicia Llarena, se vuelva hacia la novela y no quede el conocimiento de esta obra sólo en la versión cinematográfica. **U**

Aguas aéreas

El Palacio de Aguas Corrientes

David Huerta

Para el querido y admirado maestro
arquitecto Enrique Lastra de Wit

LOS LUGARES LEÍDOS

Ahora mismo, hay lectores de Julio Cortázar en busca de la *rue de la Huchette*; hay lectores de Juan José Arreola en trance de averiguar dónde se encuentra la barranca de Toistona; hay lectores de Juan Carlos Onetti, enfebrecidos, tratando de localizar Santa María en el mapa, intentando dar con las coordenadas de Lavanda. Unos paseantes en Mixcoac se han propuesto hallar la plaza de San Juan Bautista y, en ella, en uno de sus flancos, cierto caserón de un amarillo desvaído. Otros buscan en La Habana una mansión casi en ruinas en la calle Trocadero. Otros exploradores peinan el territorio mexicano animados por la ilusión de hallar un sitio llamado Comala, los vestigios de la hacienda de la Media Luna o quizá solamente una población de nombre áspero: Tuxcacuesco.

Todos esos módicos personajes son lectores asiduos y más aún, debo decirlo: lectores apasionados, lectores a quienes no les produce el menor rubor identificar la lectura con la vida, o por lo menos con una de sus estribaciones más llenas de pasión y de inteligencia. Buscan en la realidad tridimensional, hirsuta, salvaje o civilizada, la magia sensible de los *lugares leídos*. Son una tribu nómada, peregrina, inmensamente curiosa, en busca continua de aventuras en las cuales las letras se transforman en sitios palpables, visibles, extrañamente reconocibles.

Pertenezco, me temo, al número de los de esa tribu, quizás un poco ingenua—nada nos importa, por cierto—. Y esto es la crónica de una aventura modestísima de uno entre tantos de los buscadores de esos lugares leídos; aventuras inútiles



pero la mar de divertidas y gratificantes para quienes las vivimos.

En once paginitas (68-78, en mi edición) de una novela argentina, *El cantor de tango*, encontré la descripción de un extraño lugar y en cuanto pude fui a buscarlo en la ciudad de Buenos Aires. Esa descripción sirve de marco espléndido a una escena conmovedora, sublime. Estos renglones se ocupan de esa visita a un paisaje literario transformado, durante un viaje al Sur, en una realidad de la experiencia y luego, naturalmente, de la memoria.

EL ESCRITOR Y EL LUGAR

He leído durante largos años a Tomás Eloy Martínez y en mi biblioteca hay (los acabo de contar) catorce libros suyos, desde los *best sellers* *Santa Evita* y *La novela de Perón* hasta libros levemente anómalos como *La pasión según Trelew*, *Lugar común*, *la muerte* y *Ficciones verdaderas*. Digo “anómalos” pues son de difícil clasificación genérica; otra cosa son sus novelas, entre ellas *El cantor de tango*.

Allí, en esa novela de 2004, en la historia triste de ese cantor llamado Julio

Martel, encontré la descripción de un lugar extraordinario (o la descripción extraordinaria de un sitio quizás inventado, conjetural, ficticio): el Palacio de Aguas Corrientes. Pero no, Tomás Eloy Martínez no había sacado ese lugar de su imaginación extraordinaria: aquí estaba ahora, en el abril bonaerense de 2017, ante mis ojos. Estaba yo ante la fachada formidable del edificio y a punto de entrar en él. Antes de cruzar el umbral, tomé nota, estremecido, de un discretísimo *memento* de piedra sobre una banqueta de Riobamba, la calle hacia la cual da el frente del Palacio; ese recordatorio de la historia reciente de Argentina no puede ser más contundente y doloroso; leí: “Aquí vivió, trabajó y fue secuestrada Elva Duarte, militante popular detenida. Desaparecida el 01-04-1977 por el terrorismo de Estado”. Firmaba el discreto monumento una organización llamada “Barrios por memoria y justicia”.

La ciudad recuerda por todas las vías imaginables: novelas, escrituras de toda índole. Una letra era la diferencia entre “Elva” y “Eva”, la Santa Evita de la novela más célebre de Tomás Eloy Martínez; me di cuenta de este minúsculo hecho de los nombres y las grafías, y entré en el Palacio.

EL DÉDALO DE LAS AGUAS

Uno de los flancos del Palacio de Aguas Corrientes está en la avenida Córdoba—el frente está en la más estrecha calle Riobamba— y no desmerece en absoluto de la magistral descripción que de él hace Tomás Eloy Martínez en *El cantor de tango*. La fachada está recamada de piezas de cerámica vidriada, empotradas con motivos de la geografía y la naturaleza de Argen-

tina; se levanta con su aire de mansión señorial y luce notoriamente tonalidades rojizas, como si en gran parte estuviera hecho con ladrillos de alta calidad; hay otros colores allí, menos llamativos. Si fuera chiapaneco, y medio lo soy, diría: una fachada de una predominante tonalidad tascalate.

La protagonista secreta y al mismo tiempo evidente de esas once páginas inolvidables de *El cantor de tango* es, claro, el agua. El Palacio fue construido para abastecer de agua a Buenos Aires. He aquí cómo Tomás Eloy Martínez escribe acerca del agua tal y como entra en el edificio de ese servicio público, ciudadano:

El agua rosada del río iba transfigurándose en su paso de un canal a otro, desprendiéndose en las esclusas de las orinas, los sémenes, los chismes de la ciudad y el frenesí de los pájaros, purificándose de su pasado de agua salvaje, de sus venenos de vida, y regresando a la transparencia de su origen hasta enclaustrarse en aquellos tanques atravesados por serpentinas y vigas, pero despierta, aun en el recuerdo, siempre despierta, porque era la única, el agua, que sabía orientarse en los entresijos de aquel laberinto.

El Palacio de Aguas Corrientes aparece aquí como un laberinto y cualquier visitante al edificio experimenta esa misma sensación de un dédalo intrincado y, además, mixto: junto a las filigranas del estilo finisecular (el paso del siglo XIX al siglo XX), la rudeza de las pesadas máquinas y las tuberías, la utilización industrial de los inventos más eficientes (tanques, vigas, serpentinas) para domeñar la naturaleza y ponerla al servicio de la comunidad humana y de su máxima expresión colectiva: la ciudad, la ciudad moderna, cuyo espejo son las dos urbes europeas del comercio y la industria: Londres, París.

Sería una insensatez tratar de suplantarlo aquí la prosa, llena de brío y de aciertos continuos, lancinantes, de Tomás Eloy Martínez; tampoco vale la pena llenar de citas todo esto. Lo mejor es recomendar al lector ir directamente a la novela *El cantor de tango*, conocerla en su integridad y aislar para la relectura —como

hice yo con la descripción del Palacio de Aguas Corrientes— las partes más hermosas, interesantes, evocadoras; los párrafos en donde puede uno encontrar todo eso tan buscado y encontrado quizá sin querer.

A pesar de contenerme para no citar a Tomás Eloy Martínez, lo volveré a hacer un poco más adelante, para presentar la arquitectura entreverada con el canto. Me parece esencial redondear la noticia acerca del Palacio de Aguas Corrientes con la escena más hermosa imaginable.

LA MATERIA FECUNDANTE Y LOS POEMAS

Algo hay aquí, en ese pasaje de Tomás Eloy Martínez acerca del agua en *El cantor de tango*, del poema “Nocturno de la noche”, de José Revueltas, relacionado por mí, en el curso de mis lecturas, con ciertos versos de *Muerte sin fin*: el semen subterráneo, la materia fecundante en plena circulación bajo el “vientre de la ciudad”, bullente, irradiante, multiforme. Y en cuanto pongo esta palabra me viene a la memoria el poema “Hermana agua” de Amado Nervo y debo detenerme para no saturar estos renglones de referencias literarias, específicamente poéticas.

LA VOZ DE JULIO MARTEL

En la novela de Tomás Eloy Martínez, lo dije líneas arriba, hay una “escena conmovedora, sublime”. El cantor de tango, Julio Martel, inválido, deshecho, llega al Palacio de las Aguas Corrientes y lo recorre ávidamente en compañía de su amiga Alcira Villar; ambos, fascinados por esos extraños ámbitos, esas presencias, las máquinas, los inmensos espacios interiores, el misterio del agua.

Alcira y Julio recorren el Palacio. Recargado en uno de los barandales, sobre el patio donde están instalados los inmensos tanques de agua, Julio se transfigura y en su rostro aparece “una expresión atónita que reflejaba a la vez beatitud y salvajismo, como si el palacio lo hubiera hechizado”. En ese momento comienza la escena imborrable:

Le oí cantar entonces una canción de otro mundo —me contó Alcira—, con una voz

que parecía contener miles de otras voces dolientes. Debía de ser un tango anterior al diluvio de Noé, porque lo expresaba con un lenguaje aún menos comprensible que el de sus obras de repertorio; eran más bien chispas fonéticas, sonidos al voleo en los que se podían discernir sentimientos como la pena, el abandono, el lamento por la felicidad perdida, la añoranza del hogar, a los que sólo la voz de Martel les daba algún sentido. ¿Qué quieren decir *brenai, ayaiú, panísola*, porque era más o menos eso lo que cantaba? Sentí que sobre aquella música caía no un solo pasado sino todos los que la ciudad había conocido desde los tiempos más remotos, cuando era sólo un pajonal inútil.

LAS CONFIDENCIAS ONÍRICAS

Ahora, las confidencias, y peor todavía: las confidencias oníricas. Mi interés por la arquitectura tiene varios veneros pero uno destaca entre todos: en algunos sueños recorro las calles de una ciudad fantástica; solamente por la fuerza de la costumbre y de los nombres se trata de la Ciudad de México, o así lo entiendo mientras camino en medio de construcciones delirantes pero estrictas —quiero creer, de buen diseño arquitectónico—. En realidad (es decir: en esos sueños), esa ciudad no es en absoluto la de México: es otra ciudad, a la cual debo llamar “Ciudad de México Soñada o Alternativa”. Debería poder ponerle un nombre, pero no puedo; únicamente podría bautizarla mientras sueño con ella: en la vigilia darle un nombre sería un acto de alta traición. Luego está la admiración por varios arquitectos. Y debo añadir las conversaciones en las cuales oigo, arrobado, cómo mi amigo arquitecto me explica el sentido de algunos de sus trabajos, las ideas vivas en la raíz de su imaginación, los problemas y las vías para su solución, las visiones de la materia en trance de transformarse en calles, casas, museos, represas, palacios del agua.

Tomás Eloy Martínez nació en 1934 en Tucumán, en la Argentina profunda; murió en 2010 en Buenos Aires. **U**

Cine: de todo como en botica

José Woldenberg

El “juguete” que nació en los estertores del siglo XIX se convirtió en una expresión cultural que no sólo acompañó y coadyuvó a modelar el siglo XX. El cine fue, es y al parecer seguirá siendo un pasatiempo masivo, una fórmula de evasión, un instrumento de propaganda, un expediente para conocernos a nosotros mismos, una fábrica de estereotipos, un manantial de modas y modismos, una industria poderosa, un oficio, una profesión, una fábrica de famas, un mundo en sí mismo, una actividad artística (en ocasiones); en suma, un fenómeno inabarcable, múltiple, complejo y sin el cual el último siglo hubiese sido distinto.

Su producto fundamental —habla Perogrullo— son las películas. En la inmensa mayoría de las veces, narraciones, historias, leyendas, que intentan (y en ocasiones logran) conectar con las emociones y la razón de los espectadores. Las cintas son así proyecciones de nuestros anhelos, intentos por retratar e incluso modificar la realidad, construcción de mundos paralelos o idílicos o monstruosos, fábulas modernas, pedagogía del siglo XX, cuentos de hadas o denuncias de aberraciones. Películas hay de todo y para todos. En la larga o corta historia del cine (según se le vea) se han generado innovaciones, fórmulas de contar, géneros claramente distinguibles, calidades varias. Y sus realizadores han sido genios, artistas, artesanos y también personas subcapacitadas. Las películas han acompañado diversas ideologías, proyectos políticos, empresas de todo tipo. Las hay experimentales y también rutinarias, deslumbrantes y soporíferas, transformadoras y repetitivas. Pero no hay duda de que la cultura moderna no puede explicarse sin el cine.



Por ello, el cine no se agota en sus películas. Éstas son acompañadas por los dimes y diretes propios de la industria del espectáculo, por los ejercicios nostálgicos de quienes recuerdan títulos, nombres de actores y actrices, premios, incidentes, anécdotas; pero también, y con razón, han dado pie a un cúmulo de estudios que intentan desentrañar su historia, influencia, significado. Porque el fenómeno cinematográfico trasciende las pantallas, las televisiones, los DVD, las plataformas de reproducción y se instala lo mismo en la mesa del comedor de la familia que en la cantina o la fiesta, pero también en el aula universitaria, los foros y congresos; en una palabra, en los espacios en los que transcurre la deliberación pública.

Pues bien, *Miradas al cine mexicano* es una baraja de acercamientos a ese fenómeno con la intención de comprenderlo mejor. Se trata de abordarlo desde diferentes miradores que en conjunto refrendan la idea de que se trata de un asunto amplio y poliédrico que merece y reclama estudios fundados, analíticos, comprensivos. Aurelio de los Reyes nos informa que de junio a noviembre de 2013 se llevó a cabo un ciclo de conferencias, apoyado por la Academia Mexicana de Historia, cuyos materiales fueron recopilados en los dos volúmenes que presenta. Asume que hay temas faltantes —no podía ser de otra manera—, pero el conjunto es como una especie de chistera de mago de la que aparecen materiales diversos.

En esa diversidad se encuentra la riqueza, pero también las debilidades de los dos tomos. Si usted quiere saber sobre las fórmulas de distribución y exhibición del cine mudo en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, de los hombres que filmaron las estampas de la Revolución, de la recreación que a lo largo del tiempo se ha hecho de ese fenómeno, del impacto que el cine mudo realizado en México tuvo entre nuestros connacionales en los Estados Unidos, de la forma en que el cine estadounidense ha retratado a los mexicanos, de la existencia y proyección de algunas películas pornográficas en las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado, de la forma en que el cine abordó la Guerra Cristera, de cómo se transitó del cine silente al cine sincrónico y cuáles fueron los primeros directores y cintas que se arriesgaron a dar ese salto; si quiere acercarse a un primer esbozo histórico de la música que ha acompañado los filmes, de la evolución de la comedia ranchera y de la influencia que sobre ella tuvo una película española (*Nobleza baturra*); si le interesa una inmersión en las cualidades y significados del melodrama, en la forma en que el cine ha tratado a las “mujeres de la noche” o la huella que dejaron y el contexto en el que se dieron los primeros desnudos, o los espacios diferenciados en los que se mueven hombres y mujeres en nuestra cinematografía (sólo he enumerado la mitad de la oferta), entonces *Miradas al cine mexicano* es una especie de pasadizo a múltiples temas, una serie de estaciones que usted puede visitar al gusto, un rompecabezas inacabado pero lleno de sugerencias y vetas, un banquete al que cada uno puede acercarse según sus apetitos.

Pero hay que decirlo, esa misma diversidad incluye tratamientos muy desiguales. Desde textos fundados, esclarecedores, sugerentes, hasta algunos que parecen trabajos escolares, balbuceos o especulaciones más bien caprichosos. Creo que en aras de la extensión se sacrificó la calidad. Lo cierto es que soy incapaz de hacer siquiera una glosa general del material, por lo que paso solamente a comentar algunos pasajes que me llamaron poderosamente la atención y que pueden servir como invitaciones a acercarse a la obra.

Resulta un acierto que los artículos estén organizados con un criterio histórico. Que el libro arranque con aproximaciones al cine silente y termine con un recuento y una evaluación de las políticas recientes. Esa fórmula le otorga cierta coherencia y continuidad a los materiales, aunque —repito— los mismos tengan calidades muy distintas. Quien lo lea de principio a fin tendrá una especie de panorámica —a grandes trazos— de más de cien años de cine entre nosotros.

Escribe Julia Tuñón (“Lloro, luego existo. El melodrama mexicano del cine clásico y de fin de siglo”):

Los seres humanos necesitamos de la historia nuestra de cada día, la que nos permite imaginarnos en otra vida posible, calcular cuáles serían en ella nuestras reacciones. Los niños necesitan su cuento antes de dormir, y los adultos, la novela, la telenovela o la película. El soporte puede variar, pero literatura y cine surgen y se desarrollan para colmar esta necesidad.

Creo que ésa podría ser una de las premisas básicas para acercarse al cine. Su capacidad de atracción —incluso de succión— proviene precisamente de esa cualidad de expandir nuestro campo de visión, de vislumbrar otras vidas, situaciones, conflictos, desenlaces. De contar historias que enriquecen la existencia, de inyectar al día a día una tensión y una emoción que no suelen acompañar a la rutina. Por ello, todo acercamiento reduccionista al cine (quien ve, por ejemplo, sólo la ideología que difunde, la propuesta política subyacente, la moralidad dominante; sin duda, asuntos relevantes)

pierde de vista lo fundamental: el cine, como la novela, el teatro o las series, nos cuentan la vida de los otros y cuando ese relato empata con nuestra sensibilidad y capacidad de comprensión, nos sacuden, modelan, amplían nuestro horizonte y nos asomamos a lo que de otro modo quedaría enterrado, invisible, inexistente. Así, el cine siempre es un nutriente —de muy diferentes calidades— que ofrece algo más al inerte trajinar. De ahí su capacidad para atraer a los más disímiles públicos.

Sigue Julia Tuñón:

En gran medida el encanto reside en el mecanismo clásico de la narración, que elige tan sólo los elementos necesarios para la historia que se cuenta, ligándolos en una relación causa-efecto, obviando cabos sueltos y construyendo una intriga lógica que suprime el ruido alledaño que embrolla los hechos en la vida real y establece así un orden, un punto de vista frente a las interpretaciones diversas que restarían coherencia a ese relato decantado.

Porque, en efecto, eso que llamamos realidad se nos aparece sin orden ni concierto, de manera tumultuaria y sin jerarquía, como una especie de batidora que todo lo iguala y confunde. Por eso el orden que impone el narrador nos permite distinguir lo fundamental de lo accesorio, lo relevante de lo insustancial. Y cuando el relato resulta rico en significados, en complejidad, en dilemas morales, lo que tenemos es un producto entrañable.

Miradas al cine es también una invitación a ver el cine que no hemos visto. Pongo dos ejemplos. Juan Solís (“Los privilegios de la clandestinidad. Panorámica del cine pornográfico en México en las décadas de los veinte y treinta”) nos ofrece pistas para reconstruir un cine que por su propia naturaleza transcurrió de manera oculta, si no es que en la ilegalidad. No se puede acudir a las secciones de cine de los diarios para ver sus carteleras. Se trata de un cine del que quedan retazos, algunos cortos y otros largometrajes, pero que en su momento no fue anunciado con bombo y platillo, sino de boca en boca, con sigilo, como quien invita a consumir un fruto prohibido. Los nombres de las pe-

lículas pueden parecer anodinos (*Chema y Juana*, también conocido como *Viaje de bodas*) hasta eufónicos y provocadores (*El sueño de Fray Vergazo*), pero en todos los casos son los films de la clandestinidad, que por ser tal invita a echar un ojo.

Por su parte, Itala Schmelz (“Investigación fílmica y arqueología del futuro”), luego de una introducción al cine de ciencia ficción y de presentar las once películas del género que considera más relevantes, se ocupa de “la ciencia ficción en el cine mexicano”. Un género que entre nosotros combinó tres elementos: “los luchadores, los cómicos y las bellezas”, y que produjo un estallido de humor involuntario que trasciende “el acabado en cartón, el set reciclado, los hilos nailon que elevan las naves espaciales o el cierre en el disfraz del monstruo”. Sus nombres son en sí mismos un imán: *La momia azteca vs. el robot humano*, *La nave de los monstruos*, *El planeta de las mujeres invasoras*, *Santo vs. la invasión de los marcianos*, *Blue Demon y las seductoras*. Tramas futuristas, imaginativas, con el recelo al progreso, la ciencia y la tecnología que acompañan al género, y que presumen que la edad mental del público no rebasa los siete años. Pero como escribió Eliseo Alberto sobre su padre (Eliseo Diego): le gustaba “disfrutar alguna película mala —que para él, cómo negarlo, eran las buenas—” (*La novela de mi padre*, Alfaguara, México, 2017). Algo similar se activa cuando nos hablan del cine de ciencia ficción mexicano.

En aquella película de Orson Welles, *Touch of Evil (Sombras del mal)*, que por cierto transcurría en Tijuana, Susan Vargas (Janet Leigh) le decía a su esposo y comandante de la policía, Mike Vargas (Charlton Heston): “—¿Sabes qué está mal contigo? Has estado viendo demasiadas películas de gánsteres”.

Guardando las distancias, espero que al lector, al terminar de leer los dos volúmenes de *Miradas al cine mexicano*, no se le pueda decir algo similar. **U**

Aurelio de los Reyes García Rojas (coordinador), *Miradas al cine mexicano*, 2 volúmenes, IMCINE/Secretaría de Cultura, México, 2017, 432 y 432 pp.

Texto leído en la presentación de la obra el 30 de abril de 2017 en la Cineteca Nacional.

Los misterios de la neurociencia de la música

Pablo Espinosa



Tenemos una pequeña arpa en el oído. Unos receptores sensoriales llamados células ciliares que recogen los sonidos del mundo y los entregan a las neuronas. Así llegan al cerebro. El arpa en nuestro oído es un espejo y ese espejo reproduce todos los sonidos del mundo.

Tenemos un arpa en el oído y se espejea, vibra con el cosmos. Leonard Bernstein denominó a ese proceso “la prefiguración del universo”. Vibramos. El ritmo, el elemento que nació con el *homo sapiens*, es la fuente más notoria de nuestra manera de vibrar.

El *Oxford Companion to Music* define el ritmo como el rostro de la música que afronta el tiempo. El ritmo está asociado al tic tac del corazón. La oleada de sangre llega a miles de millones de nuestras células y como una ola que lame la arena, las roza apenas y se aleja. Esa imagen, la de las olas lamiendo la arena, se remonta al nacimiento del *chorea*, ese misterio que en la antigua Grecia mezclaba danza, música, canto y poesía, para purificar las almas.

En su libro *Catarsis*, Andrzej Szczeklik retoma esa imagen de las olas besando las arenas griegas para hacernos sentir que nuestros órganos y las células que las forman se mecen sin cesar al compás de la marea, ora creciente, ora vaciante. Esa marea de sangre, dice el doctor Szczeklik, enlaza costas lejanas con el hilo del entendimiento.

Catarsis.

La neurociencia de la música ha expandido el territorio de la cura, sin perder el encanto de la magia, nacida de la *chorea*, Grecia antigua.

Robert Sapolsky, autor del espléndido libro *Why Zebras Don't Get Ulcers*, pone

así el acento: la ciencia no está para curarnos del misterio, sino para reinventarlo y revigorizarlo.

Los mejores hallazgos recientes en la neurociencia de la música han ocurrido en la intersección entre la psicología y la neurología, y la perspectiva adecuada es la neurociencia de la cognición.

Es así como los estudios más avanzados se entrelazan con otras disciplinas del saber para encontrar el sentido de la música y el funcionamiento del cerebro para proporcionarnos placer. Y acrecentarlo. De esa manera, la neurociencia recupera la magia original. Por ejemplo, al confirmar que los conjuros que se utilizaban para deshacer los hechizos y remediar las enfermedades tienen una forma poética llena de aliteraciones y asonancias.

Y eso nos conduce a Novalis, quien decía: toda enfermedad es un problema musical, toda curación es una solución musical. Valida de las herramientas otrora disímbolas, la musicoterapia cobra dimensiones colosales y de maneras tan sencillas como poner en los oídos del enfermo de Alzheimer unos audífonos con un iPod. El enfermo, previa consulta del suministrador de la medicina a sus familiares, escucha las canciones que lo hicieron muy feliz en su infancia, su adolescencia, su juventud.

En el filme de Michael Rossato-Bennett, *Alive Inside: A Story of Music and Memory*,

vemos a personas sumidas en el mutismo, aislamiento y postración en hospitales. Como por arte de magia, esos ancianos empiezan a enderezar su cuerpo, dejan de babear, su mirada ya no está perdida en los confines de sus laberintos, dejan de lado la silla de ruedas y ¡se ponen a bailar! Sonríen, siguen bailando. Recuperan el habla. Y la memoria. El responsable de tales prodigios es uno de esos locos sublimes, Dan Cohen, fundador de la Asociación Música y Memoria, a quien vemos manejar su auto de hospital en hospital, ser rechazado; insiste, vuelve a fallar, insiste, logra reunir pequeños fondos para comprar iPods mini, habla con los familiares de los enfermos, encuentra la música que los hizo felices algún día y literalmente los revive.

Se supone —mejor: se suponía— que las neuronas muertas, así como las células necrosadas, no reviven. Y, sin embargo, se levantan y bailan.

En su libro *El cerebro y la música*, el doctor Pedro Montilla López demuestra el isomorfismo entre la estructura emocional y la musical. Esa comprensión musical implica un trabajo mental además de la existencia de un sistema autorganizado de percepción. Afloran entonces los afectos, sentimientos y emociones. Ése es el camino de regreso que transita Dan Cohen y sus iPods mini para recuperar la salud de los enfermos de Alzheimer. La reacción subjetiva e individual que denominamos afecto, dice el doctor Montilla López, es el producto de un enfrentamiento de nuestro yo con el entorno.

Desde Descartes se encartan tres categorías en los afectos: emociones, sentimientos y pasiones, siendo las primeras de brusca aparición, pero efímeras.

Los sentimientos resultan de mayor complejidad. No son tan intensos como las emociones, pero duran más. Las pasiones, como las emociones, son bruscas e intensas, igual de estables y casi tan duraderas como los sentimientos. Las emociones afectan el sistema nervioso autónomo (simpático-parasimpático) y ciertos sistemas neuroendocrinos.

La clasificación que establece el doctor Montilla resulta relevante: además de universalidad y subjetividad, existe una naturaleza bipolar en toda emoción, que se despliega en un triple sentido, el de placer-dolor, calma-excitación y tensión-relajación. En la profundidad de sus significados, las emociones que experimentamos en respuesta a la música involucran estructuras hondas y primitivas en las regiones reptilianas del vermis, la membrana central del cerebelo.

La amígdala cerebral es el corazón del procesamiento de las emociones en el córtex. Eso nos conduce hacia el contenido cognitivo-semántico de la música.

En su libro *Un científico en el museo de arte moderno*, Luis Javier Plata Rosas nos

recuerda que una de cada cien mil personas es capaz de percibir la realidad de una manera algo distinta a los demás, sin necesidad de drogas. Lo que perciben entonces sucede en una combinación fascinante de sus sentidos donde los sonidos se ven, los colores se escuchan y las texturas se paladean.

La posible causa de la sinestesia, esa mezcla de los sentidos en acción, es de tipo neurológico. Sucede mediante la activación simultánea de las áreas en el cerebro, próximas entre sí, responsables de interpretar la información procedente de nuestros sentidos.

Así, explica Luis Javier Plata Rosas, cuando en el cerebro debería activarse el área que nos permite decir que un color es rojo, en el mismo instante se activa también por error el área con la cual se identifica la nota musical sol.

Vasili Kandinsky fue sinestésico, o sinesteta, término que aporta Plata Rosas (véase el guiño sinestésico de esta sintaxis). El sonido de los colores resulta tan definido, decía Kandinsky, que sería difícil encontrar a alguien que tratase de ex-

presar el amarillo intenso con notas bajas o un oscuro lago (rojo púrpura) con un sobreagudo. Cuando observamos las obras de Kandinsky, en particular *Tres Sonidos*, anota Plata Rosas, la actividad de la corteza cerebral disminuye notoriamente, lo que podría indicar que nuestra percepción del arte abstracto —al igual que en el caso de las notas musicales— es parte de nuestra percepción cerebral más primitiva. Es innata y es universal.

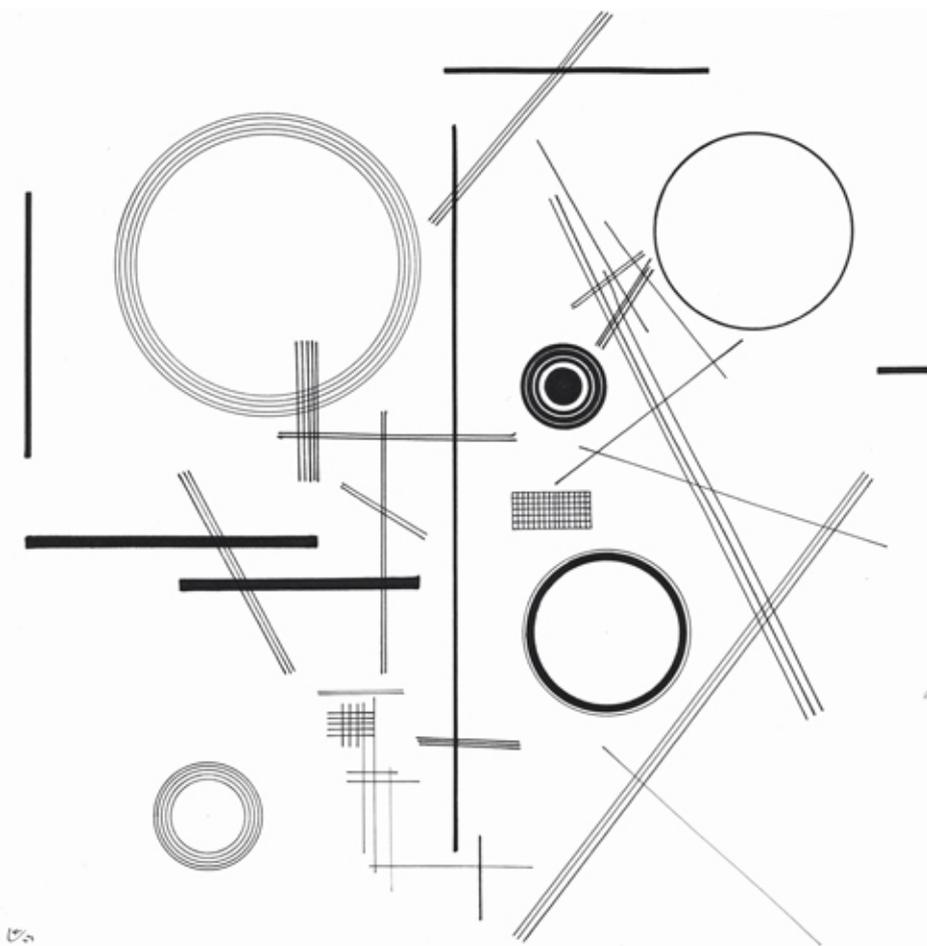
Es decir, todo apunta nuevamente hacia las regiones reptilianas del vermis. La parte más primitiva. El misterio.

En su Soneto 59, William Shakespeare lo dice claramente: “Si nada es nuevo y todo antes ha sido / es nuestro cerebro quien se encarga / de sostener invenciones vagas”. Johann Sebastian Bach incurrió muchas veces en ese territorio, el del misterio, el de las regiones más primitivas del cerebro. Una de esas ocasiones obedeció a una orden de un potentado, el conde de Keyserling, quien, víctima de los horrores del insomnio, encargó a Bach una música que fuera “somniafera, ligera y amena”. Ligera y amena, sí, somnífera, quién sabe. Si nos disponemos al reposo, es decir si enviamos señales desde nuestro cuerpo hacia el cerebro, quizá nos podamos quedar plácidamente dormidos con las *Variaciones Goldberg*, que así se llama la obra que escribió Bach para el pobrecito conde de Keyserling y son conocidas con ese título porque responden al apellido del alumno de Bach, encargado de sentarse al clavecín a interpretar esa bellísima aria y sus 30 variaciones, para que en la habitación contigua el conde nadara en la nada.

Seguiremos nadando en el misterio de la neurociencia de la música, porque es un océano, un universo en expansión, un territorio aún por descubrir y disfrutar. Porque todos tenemos una pequeña arpa en el oído.

La membrana basilar de la cóclea, formada por fibras transversales más cortas en la base y varias veces más largas en la cúspide y ese conjunto de fibras, asemeja un arpa.

Cada vez que la música nos conduce al paraíso, nuestra epidermis entera, nuestro cuerpo se estremece como las cuerdas destensadas de un arpa. **U**



Vasili Kandinsky, s/t, 1923

La epopeya de la clausura

Azuela y Rulfo vistos desde 1985

Christopher Domínguez Michael

Cuando concluye *Pedro Páramo* (1955), la célebre novela de Juan Rulfo, mueren con ella varios siglos de la tragedia mexicana. Al desmoronarse como un montón de piedras el cacique de Comala, la cultura de México lo ha perdido todo. Ha perdido el episodio central de su épica, la aventura de los hombres del campo; ha pagado su pecado, común a todas las culturas, del asesinato primigenio de un campesino y la destrucción de un paraíso agrario. La víctima y su páramo nos han sido arrancados por la fuerza. Tenemos, en cambio, la primera novela perfecta, un libro narrativo plenamente contemporáneo y al último héroe trágico de la cultura nacional, que ha sido el primero para nuestra novela.

Si la construcción de una cultura es una cadena de mitos que nacen y agonizan, no hemos sido cuidadosos en desenrañar ese conflicto en uno de sus espacios más tensos: la novela. Una *novela pobre* como lo fue la mexicana hasta la mitad del siglo XX vivió con los mitos nacionales una relación difícil. La misma hazaña decimonónica de elaboración de una *cultura nacional* llevaba en sí la lucha por ejercer un mito en el mar de la zozobra. La novela nació para enfrentar y desplazar al mito: Rulfo lo ha hecho para nosotros.

La representación de la vida campesina fue durante siglos el mito nacional mexicano. Sus vertientes fueron vastas. Una alegoría del origen que veía en la comunidad rural el edén de la inocencia, exaltado por sus atributos de felicidad bucólica y simultáneamente destruido por ser un obstáculo del progreso. Una epopeya nacional que hallaba su objeto (que no su sujeto) en el campesino como tema central, estigma del pasado y obligado destino.

Si la historia mexicana había sido otra tragedia, la novela nunca encontró un héroe a la altura del arte, como Ramón López Velarde pidió a Cuauhtémoc para la poesía.

Realismo, costumbrismo o naturalismo, la suya era una literatura sin universo trágico. Si acaso llegaron a tocar las riberas de la condición del semidiós. No tuvieron un Prometeo, un Edipo, un Áyax y eso que lo buscaron más que nadie, queriendo seguir a su maestro Victor Hugo. La novela mexicana no resistía una elaboración simultánea de la realidad y la ficción. No podía tener un Pedro Páramo.

La llamada Revolución mexicana es el episodio más trágico de la historia del país. Las violencias del siglo pasado suscitaron hombres ejemplares y confusiones sangrientas y con dolor lograron elevar a la cultura nacional a la condición de mito constituido. Los episodios revolucionarios que comenzaron en 1910, en cambio, tuvieron ya una exageración histórica de sí, la plena conciencia de encarar lo mítico. Héroes y villanos, masas e individuos, ejércitos y caudillos, mártires y traidores finalmente daban a la novela el derecho a nutrirse de un universo trágico que le daba razón de ser y oportunidad de diferencia.

Los de abajo, la novela de Mariano Azuela de 1915, fue la primera expresión de ese nuevo tiempo mitológico. Ha sido certero Carlos Fuentes al llamar al libro de Azuela “una *Ilíada* descalza”, pues *Los de abajo* refleja la lucha de los hombres en los primeros días de la creación de un tiempo, cuando combaten entre sí para decidir cuáles son los dioses que subirán al Olimpo. *Los de abajo*, crónica de acontecimientos que todavía no cristalizan en la memoria histórica, es proclive a una lectura en busca de arquetipos. Es un libro bárbaro. Por

ello no quiere ni puede tener un héroe trágico, Demetrio Macías; es un semidiós, arquetipo del rebelde ciego, del jefe emanado del pueblo del que es torturador: emanación, repito, y víctima. El suyo no es un destino regido por los cielos ni definido por razón alguna; su existencia es una experiencia vital y, por ello, su legado no tiene trascendencia colectiva. El mito en *Los de abajo* son las masas como cuerpo anónimo. Si la literatura decimonónica consagró al campesino como representante de la traición primordial y del estancamiento bucólico, las masas insurrectas que Azuela retrata destruyen una concepción prehistórica del tiempo en la novela. Sin las imágenes de Mariano Azuela hubiera sido imposible el muralismo, la más exacta —por su naturaleza gráfica y monumental— de nuestras elaboraciones mitológicas.

Demetrio Macías fue transfigurado por los muralistas en el campesino revolucionario que persigue al clero y funda ejidos. La diferencia, o más bien el trayecto, entre el personaje de Azuela y el arquetipo de Diego Rivera es un asunto de inoculación ideológica progresiva. Pero ambas imágenes son depositarias de un secreto. El mito nacional del campesino es un mito de poder. Es desde el campesino donde se ha delegado el poder constitutivo de las diversas naciones que México ha sido, y es el campesino prestigio y zozobra de su cultura política. El campesino como sueño de progreso, como pesadilla de atraso secular; el campesino como ardiente masa anónima y el campesino como cacique, dueño o propietario exclusivo de un poder que puede parecer invisible para la modernidad pero cuya efectividad es indestructible. Los historiadores lo saben: al terminar la Revolución, México es más que

nunca una nación dividida en reinos gobernados por miles de Pedros Páramos. El poder secreto del Señor mexicano morirá primero en la novela que en la realidad.

Ésa es la lección política de *Pedro Páramo*: desnudar el mito del poder sobre el que se levanta una sociedad, llegar hasta las entrañas de un mito nacional, cultural y político.

Sólo en la agonía alcanzan los héroes su justa dimensión trágica (recordar a Filoctetes). La novela mexicana había reflejado hasta lo absurdo la elocuencia del mito campesino sin poderlo cristalizar en su condición extrema, es decir, agónica. Quizá no era el tiempo. Sólo en el instante del derrumbe del Señor del Poder podía encontrar la novela su puente de contacto y de despedida con la tragedia.

En Comala, el poblado de fantasmas donde transcurre la novela rulfiana, la utopía campesina ha encontrado finalmente su estatuto de antiutopía. Los campesinos redimieron a la Nación de su culpa pres-tándose para emblemizarla como mito, pero fueron víctimas del crimen y del despojo. La idílica comunidad campesina ya es una ruina sin tiempo y con transhumante espacio. La rebelión agraria ha sido otra de las rebeliones de colgados. La ciudad fantasma de Rulfo prepara el coro para la muerte del héroe. Las escasas cien páginas de *Pedro Páramo* son un conglomerado cosmogónico. La novela ha esperado muchos días para dar muerte al mito campesino, al símbolo eterno del Señor del poder mexicano, quien en *Pedro Páramo* es víctima de sus agraviados, víctima de sus

hijos, agonista en manos de fantasmas que le torturan los oídos con leyendas, recuerdos de amor, maldiciones. Juan Rulfo lleva la tragedia a su máximo esplendor, el de la caída. Propone al primer héroe trágico de la novela mexicana para darle muerte, hacerlo desmoronarse como un montón de piedras, para concederle el último reino y muerte en una sola novela. *Pedro Páramo*: concentración del mito, despliegue trágico, muerte del héroe y nacimiento de la novela. La cuenta está saldada y lo que queda es el vacío. ¿Muerto el héroe, la tragedia continúa? **U** (1985)

Adelanto de *Ensayos reunidos, I. (1984-1998). Narrativa mexicana. Servidumbre y grandeza de la vida literaria y otros ensayos. Elogio y vituperio del arte de la crítica*, de Christopher Domínguez Michael, que Sexto Piso publicará este año.



Taller de la Gráfica Popular, *Benito pastor*

Callejón del Gato

Trump en la deformación de sus espejos

José Ramón Enríquez

Si la vemos reflejada en un espejo cóncavo, la historia del *King Kong* de 1933 invierte su tono: ya no es la chica rubia entregada al gorila oscuro por tribus de negros, ahora son los cachorros del Ku Klux Klan que entregan a quienes no son blancos al gran gorila albino de tupé anaranjado. Puesto de otra forma: James Baldwin, en cadenas, ve llegar a Donald Trump a devorarlo pero Baldwin no se retuerce histérico como la chica rubia ante el original King Kong, sino que escupe hacia los espectadores: “Yo no soy un negro, soy un hombre”.

Y lo dice en el espléndido documental *Yo no soy tu negro*, dirigido por Raoul Peck, en 2016, sobre textos de “un complejo proyecto” con que “en junio de 1979, el aclamado autor James Baldwin se comprometió a contar la historia de los Estados Unidos a través de la vida de tres de sus amigos asesinados, Medgar Evers, Martin Luther King y Malcolm X”. Su inconclusa historia iba a llamarse *Recuerden esta casa*. Vemos y oímos a Baldwin decir cosas como “Todos los cuerpos enterrados, ahora empiezan a hablar”. “La historia del negro en América es la historia de América. No es una bella historia”. O, finalmente: “Doy fe de que el mundo no es blanco... el blanco es una metáfora para el poder y es sólo una manera de describir al Chase Manhattan Bank”.

La extraña reflexión en la convexidad de espejos, no como un juego de feria sino como forma de aprehensión de la realidad que nos enseñará Max Estrella en el Callejón del Gato, es mucho más exacta que otras teorías científicas para entender errores clamorosos, como el cometido en la entrega del Óscar para una película de negros, latinos y gays como *Moonlight*. Al menos coincide con uno de esos lap-



sus que analizara Freud, o con un inconsciente colectivo en el espejo que diría Jung. Como especulación, es posible afirmar que Trump fue elegido por los blancos furiosos con mucho de venganza, porque tuvieron que aguantar un presidente negro. Ahí confluyen la intuición con la historia, la limpidez con todas las mentiras heredadas, la magia con verdad y epifanía. Si se especula a partir de una deformación, se da en el clavo.

Durante la Segunda Guerra Mundial hubo un cine de propaganda que atacó al nazismo sin tocar los estereotipos de negros e indígenas. Spielberg llegó a llamarlo “esterilizado” en la serie *Five Came Back* sobre directores en el frente. Incluso el racismo del ejército hizo renunciar a William Wyler a filmar *The Negro Soldier*, aunque el guion era del escritor negro Carlton Moss, quien actuó en ella, cuando la dirigió Stuart Heisler, y ganó un aplauso del propio Langston Hughes. Wyler, como judío, sabía que, en el mejor de los casos, iba a ser, literalmente, un negrito en el arroz.

Hoy las cosas han cambiado y los creadores étnicamente impresentables tienen voz, furia, inimitable calidad y van a la

conquista de las grandes audiencias. Deben arrebatarlas a un maestro de la manipulación de masas. Por eso se alió Spike Lee con Netflix: para distribuir por todos los rincones su extraordinaria *Rodney King*, con actuación de Roger Guenveur Smith, quien improvisa lo aprendido durante 500 años por la nación negra, por las etnias originarias y por los latinos. Por eso Neil Diamond (de la etnia cree de Canadá), Catherine Bainbridge y Jeremiah Hayes filmaron, también para Netflix, *Reel Injun*, donde muestran cómo los indios fueron inventados por Hollywood. Todas esas etnias, más las que lleguen a suelo americano desde los países musulmanes, enfurecen a Trump y a sus votantes incapaces de aceptar que un *nigger* o un *brown* los mire directamente a los ojos y con orgullo.

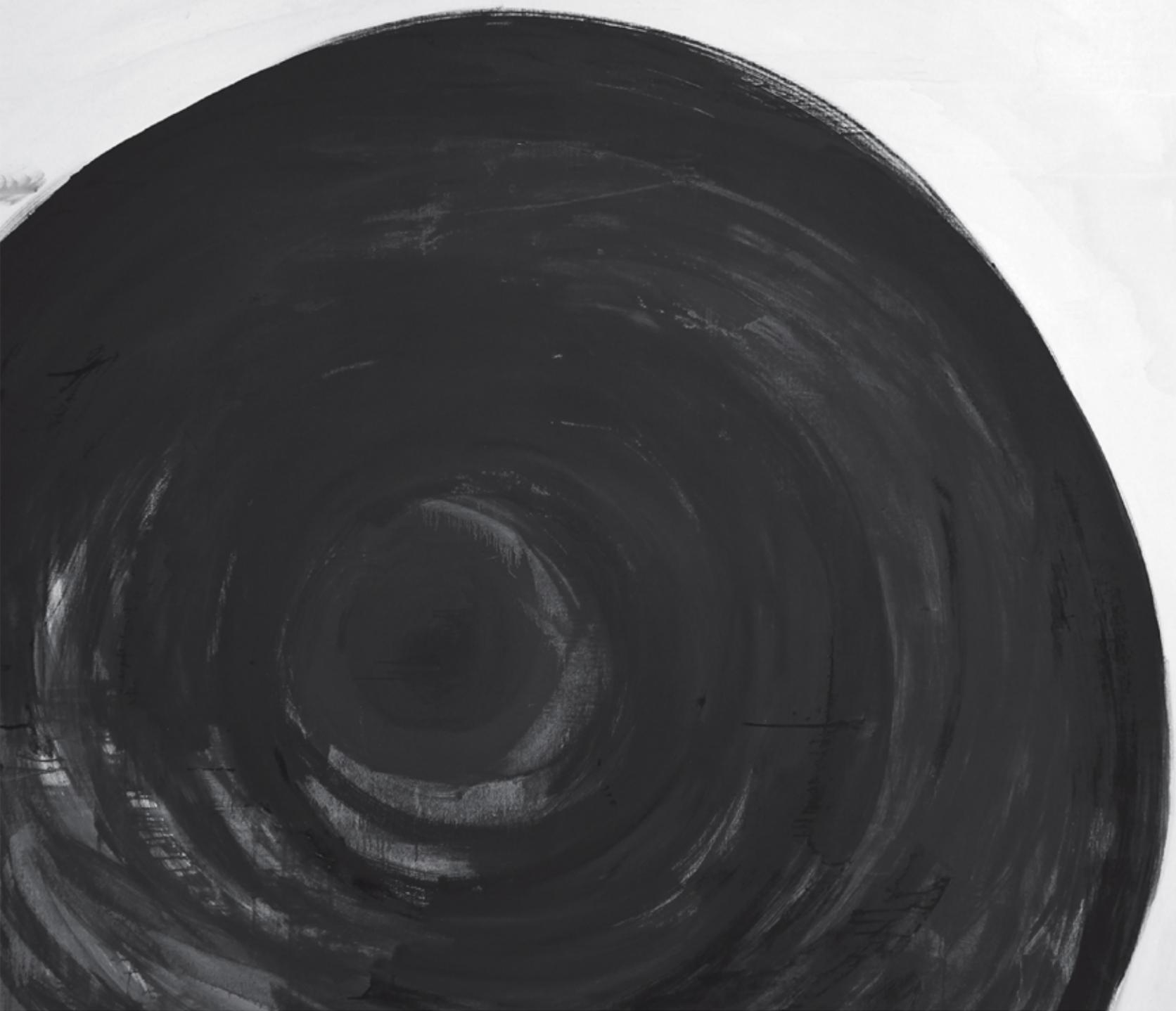
Ahora el blanco tiene miedo porque *Moonlight* ganó el Óscar y tenía razón el FBI al crear en 1993 un comité del Senado para investigar el *hip hop* por “miedo a sus cualidades inflamables”. Hay una relación de continuidad entre los Panteras Negras y el arranque del *hip hop* y la población zulú que quiso revitalizar el Bronx.

Y, a diferencia de entonces, la vergüenza de Selma se volvió película para avergonzar más. Ice Cube filmó *Straight Outta Compton* sobre su grupo *Niggaz With Attitude* (NWA), pioneros del *gangsta rap*. Puede verse la brutal *Enmienda XIII* de Ava DuVernay, *The Get Down* y *Dear White People*, series de Netflix, entre otras.

La distancia que hay entre la torre Trump y el Bronx la entiendo reflejada en un espejo cóncavo como éstos del Callejón del Gato. Lo que veo es una guerra en la cual los débiles buscan alcanzar la cultura de masas. Trump tiene la policía y las armas, pero ya no son suficientes. **U**

Del verbo estar

Magali Lara



Magali Lara, *El futuro 7*, 2014 Serie: *El futuro*, Óleo sobre lino. Cortesía de la artista (Detalle).

HASTA 3 SEPTIEMBRE 2017

Consulte programa de activaciones de la exposición en: www.chopo.unam.mx



Universidad
del Norte



f Amigos del Museo del Chopo

@museodelchopo

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO

DR. ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ 10 . SANTA MARÍA LA RIBERA
T. +52 [55] 5546-8490 . 5546-3471 . 5535-2186
www.chopo.unam.mx

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Proyecto apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes