



Cincuenta años de Rayuela

Rosa Beltrán
Eduardo Casar
Gonzalo Celorio
Joaquín-Armando Chacón
Teresa del Conde
Daniel González Dueñas
Ariel González Jiménez
Hernán Lara Zavala
Sandra Lorenzano
Rafael Luna
Ignacio Solares
Juan Villoro

Ignacio Padilla

La voluntad de Fuentes

Beatriz Espejo

Adelanto de novela

Cristina Rivera-Garza

Sobre Knausgård

María Baranda

Poema

Carlos Martínez Assad

Gibran Kahlil Gibran

Margarita Peña

José Iturriaga

Ambrosio Velasco

Miguel León-Portilla

Guadalupe Loeza

Sobre Ciudad Universitaria

Reportaje gráfico

Rayuelas

	EDITORIAL	3
	VÍBORA María Baranda	5
	CARLOS FUENTES. SU VOLUNTAD, NUESTRA FORTUNA Ignacio Padilla	8
	¿DÓNDE ESTÁS CORAZÓN? Beatriz Espejo	11
	CIUDAD UNIVERSITARIA. LOS ESPACIOS DEL SABER Guadalupe Loeza	17
	EL PROYECTO AUTOBIOGRÁFICO DE KNAUSGÅRD, CONTRA LA FICCIÓN Cristina Rivera-Garza	19
	GIBRAN KHLIL GIBRAN. UN LIBANÉS PARA EL MUNDO Carlos Martínez Assad	28
	ONCE RAZONES PARA SEGUIR LEYENDO RAYUELA Y DOS PARA PENSÁRSELO Rosa Beltrán	32
	LA VIDA DESPUÉS DE J. C. Eduardo Casar	33
	EL LIBRO DEL HUMOR Y LA TERNURA Gonzalo Celorio	34
	UNA ENORME RAYUELA, UNA PIEDRITA Y UN PEQUEÑO CLAVO Joaquín-Armando Chacón	35
	RAYUELA Y MANDALA Teresa del Conde	38
	DOS JUEGOS CENTRALES Daniel González Duenas	40
	UN AMULETO LITERARIO Ariel González Jiménez	49
	JUGUEMOS RAYUELA Hernán Lara Zavala	51
	MI RAYUELA Sandra Lorenzano	52
	JAZZEANDO A RAYUELA Rafael Luna Rosales	53
	RAYUELA O EL SALTO AL VACÍO Ignacio Solares	55
	EL TALISMÁN NEGRO Juan Villoro	56
	REPORTAJE GRÁFICO Cincuenta años de Rayuela	57
	LINAJE DE BRUJOS DE JOSÉ ITURRIAGA. LA LUCHA CONTRA EL DEMONIO Margarita Peña	65
	MIGUEL LEÓN-PORTILLA. DOS SIGLOS DE INJUSTICIA Ambrosio Velasco Gómez	69
	PAUL AUSTER. LA MÚSICA DEL AZAR Mario Saavedra	73
	RESEÑAS Y NOTAS	81
	LA JUSTICIA DESPUÉS DEL HORROR José Woldenberg	82
	EL PARAÍSO RECUPERADO Mónica Lavín	84
	UNA REVELACIÓN Pablo Soler Frost	86
	LA "AUTOBIOGRAFÍA" COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES Ana Laura Zavala Díaz	87
	ROBERTO RANSOM. DE GRIETAS Y COLAPSOS Ana García Bergua	89
	CODO A CODO CON MARIO BENEDETTI Vicente Leñero	90
	POÉTICA DEL AGUA, III Hugo Hiriart	91
	UNA PRESENCIA COTIDIANA (CON AÑADIDOS PARA XALAPA), II Adolfo Castañón	92
	DE ANTIGUOS EDIFICIOS ADORNADA David Huerta	96
	SACO Y CORBATA Christopher Domínguez Michael	98
	UNA NOCHE DE SOLFAS, UNA NOCHE LOCA Pablo Espinosa	100
	VISTA DE CUBA DESDE GUILLERMO CABRERA INFANTE José de la Colina	104
	LA IRONÍA DEL ZODIACO Claudia Guillén	105
	EN EL LABERINTO DE LOS SABERES NOVOHISPANOS Mauricio Molina	106
	JUAN VILLORO. NUEVO CORTE DE CAJA Guillermo Vega Zaragoza	107
	PARK CHAN WOOK Y BAZ LUHRMANN. HISTORIAS DEL MAL Y EL DESENCANTO Leda Rendón	108
	SŁAWOMIR MROŹEK, REVOLUCIÓN S. A. Edgar Esquivel	109
	LA PARANOIA GALOPANTE José Gordon	110

Es posible que la literatura del siglo XXI haya nacido con la

aparición de *Rayuela*. Las rupturas narrativas, la fusión de narración, poesía y ensayo, y su carácter de rompecabezas, hacen de ella una novela única y visionaria. Si entre sus precursores podemos encontrar al Surrealismo, el Dadaísmo o autores como Borges, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, también podemos encontrar su impronta en Italo Calvino o en la obra del gran escritor Serbio Milorad Pavic. *Rayuela* retoma los recursos polifónicos y dialógicos y los lleva hasta sus límites. Pero también y ante todo es un artefacto literario que busca lectores que interactúen con ella.

En cierta forma es una novela que inventa a un nuevo lector que deviene en cómplice y en personaje. Ahí está su desafío y su vigencia. Gracias a *Rayuela*, como sucede con los grandes libros, aprendemos que la literatura no era ir a la morgue con profesores de literatura, abrir cadáveres y disecarlos, sino una forma de compromiso con la vida, de explorar el mundo, de mirarlo con los ojos del sueño y la imaginación.

Pero dejemos hablar a Cortázar:

En una entrevista concedida en París al gran crítico Luis Mario Schneider para la *Revista de la Universidad de México* en mayo de 1963, unos meses antes de su publicación en Argentina, Cortázar confesó lo siguiente: “Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de represión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia: ¿es tan fácil escribir bien!”.

Y un poco más abajo añade: “En *Rayuela*, que está por publicarse en Buenos Aires, he intentado esa inmersión en lo negativo como posible terreno de reconciliación y de encuentro con nosotros mismos. Y aunque nada podría imaginarse más alejado del mundo de Borges, mi libro será, sin embargo, una de las consecuencias de su lección más profunda y de su alto ejemplo”.

A la pregunta de si le preocupaba la renovación formal de la novela, Cortázar respondió: “Si me hubiera hecho estas preguntas dentro de cuatro o cinco meses, le hubiera contestado ofreciéndole un ejemplar de *Rayuela*, que va bastante lejos en materia de nuevas técnicas. La renovación técnica no obedece allí a una búsqueda de originalidad, sino que tiene un propósito agresivo con respecto al lector de novelas. Yo creo que un escritor que merezca este nombre debe hacer todo lo que esté a su alcance para favorecer una ‘mutación’ del lector, luchar contra la pasividad del asimilador de novelas y cuentos, contra esa tendencia a preferir productos premasticados. La renovación formal de la novela —para emplear sus términos— debe apuntar a la creación de un lector tan activo y batallador como el novelista mismo, de un lector que le haga frente cuando sea necesario, que colabore en la tarea de estar cada vez más tremendamente vivo y descontento y maravillado y de cara al sol”.

Víbora

María Baranda

I

Y dije *víbora* y me vi desenroscada, cardial y única,
carnavalesca y dicha, más viva por el árbol simple
de la lengua, más pronta entre los gestos de cuanta sangre

salida de mis ojos en un punto de-qué-cosa, en la raíz
certera de cuánto-se-hace-uno en ese tiempo solo
en que se inscribe el miedo entre los pliegues de la dermis.

Y luego, la carne fija en tinta, me aglutiné imaginada a ser
lo que yo soy en esa realidad entre la hierba concebida
en demasiada sombra, en demasiada hambre

buscando el grito sin remedio, los labios ya muy juntos
donde hay lo que se exalta y se repite, se enrolla en sí
cambiando siempre en la natura para decir: soy lengua.

Fui lengua en otra escala resquebrajada y dulce
para ser goce de boca, placer del habla que fulgura:
dije *víbora* y fui amplia, opulenta, pájara cierta

desnuda al cielo, niebla labializada y dicha: vuelta
a decir niña en el animal de sombra, en el espacio oscuro
en ese grito escrito donde se lee de lleno: *poema*.

II

Sangre en la vena cava. No soporta los hurtos.
Sangre venosa en la parte anterior, rápida en el tropel
en esa deglución de una palabra incierta en otra y otra...

o en esa parte blanda donde se bebe el desamparo
de una idea que nos contiene a todos, nos dilata
y subyuga ante el silencio de una figura indivisible:

el verbo, el verbo puro. El corazón se sacia, vence
los sueños máteres bajo el cristal de los colmillos
como un sol oscuro y húmedo lleno de nada y tiempo. Tiempo

que descoagula, se extiende más allá de aquellos páramos,
se deshabita y se enturbia en la cabeza. Beben sus labios
ávidos de otros números, decantaciones, profecías en el agua:

como una nube densa te formaste barroca y resurgida,
tu nombre caído en el galope de lo más fácil como insistencia,
el arrepentimiento corrompido en tu sintaxis. Las nervaduras

generan género y distancia, son parte de otro idioma, umbral
de acentos y de sílabas donde respinga esta otra ira innata
que espande una nueva fornicación entre tus páginas.

III

Poema el mundo hasta volverse único, pervivo
bajo el idioma en tiempo, protuberante y acertado
junto a los logros dónde, cuando se mezcla ahora

y si se avanza en madres, madres que se deslíen
y hablan susurrantes y salivosas, más vivas todas
entre los troncos de una idea violentada.

Trechos enmascarados por oros musgos, maderas
rotas, cerraduras de tantos los cielos secos
aferrados en esa piel turbia y escrita.

¿Hasta dónde lo que se ve se escucha
como un aullido (sácalo) casi en lo lejos (pronto),
casi deseado (dilo) como una felicidad que irradia?

Lo que no está es sólo un vaho en síntesis
profano y dicho, pensado en éter para la rana muerta
como si fuera una argamasa próxima a qué sitios

y dónde se purifica el todo en el consuelo hueco
de siempre entre tus partes sombras de ser animal
sitiado por otro animal aquí en el miedo de mi boca.

IV

Chúpame lenta, enclava tus sílabas y canta.
Cántame. Sé de mí círculo y abandono. Idea.
Destello del sol en mi cabeza. Áurea de mí,

centrada y siempre verdadera. Mítica gorgona,
esculpe tu lengua bífida por mis curvas
y entroniza todo lo conocido que enamora.

Unta el amor en tu hálito. Solloza.
Deja que escriba yo sin miedo ni pánico,
que me descuelgue más allá de la rama más larga

y que escuche tu sintaxis primera, tu sueño
tan amoroso de bala en el monte enterrada,
ínflame al viento jugueteando en mi nombre

hasta preñarme tanta, como una idea vasta
y redonda, una sola que me cubra
y denuncie la luz ya separada de la esfera.

Entonces digo: cuánta la sangre misma
por mi cuerpo, cuánto el misterio que respira
en capas y capas de palabras: escribo.

V

Hay hijos viejos alcanzados ya por otros vértigos.
Ángeles sin espejos, nadies que buscan la miseria
de un canto, el hambre de una hipótesis innecesaria.

Nada sirve, todo es saber morir entre las líneas ávidas
de una primicia bífida :::::::::::::::::::::::::::::::::::::::
Guardo a una niña ancestral en mi cama. Me pica.

Filamentos entre sus ojos donde respira un río invisible
en un gesto. Uno solo. Uno como un lento murmullo
que envenena. Ahora, su lengua clama por nuevos paraísos.

Extremos de un mundo donde los perros pierden
su hueso de noche. Fue noche cuando se escucharon
cuchicheos de hombres sordos en los pasillos.

Ya no hay poema. Todo se va poniendo sobre ladrillos,
entre las uñas de los muertos. Cantos junto a la piedra
el botón de fuego de un mex-mex auténtico. Y basta.

Todo es suficiente en el paladar anónimo. Y no hay extremos.
Sólo una brisa como un heraldo de madre abierta, madre cd,
madre poema, novicia fornicadora, víbora desterrada, mía:

VI

Mátala, exprímela, sácale todo el jugo.
Deja que no se arrastre en la conciencia.
Chupa su luz de viento, escúrrela. Dile adverbio,

verbo, sintaxis trunca, vieja acabada: majadera.
Piérdela al filo de su figura. Detenla.
Dile que ya no hay savia, ni jugo, ni letra.

Una gruta es su lengua, un recipiente abierto.
Su sed es tierra. Su ausencia. Sombra su corazón,
cáscara, sutura de la tierra seca. No tiene orejas,

pero escucha, escucha bajo las piedras lisas
escondida junto a un pubis sin sexo. Ranura sin espera
ni hijas, gajo de gesto húmedo, la víbora

es pensamiento, razón endurecida, hueco de un dios
áspero y pardo, falible y poroso, chacharero,
muela en el llano, padre, padre, dije *padre*

vine a decirte lo que me dijo madre que te dijera
entonces, todo se dice cuando claudica el tiempo
silba en su redoble y se enclava en la garganta.

Carlos Fuentes

Su voluntad, nuestra fortuna

Ignacio Padilla

El novelista Ignacio Padilla se ha dedicado los últimos meses a la edición de la correspondencia entre Carlos Fuentes y el editor Arnaldo Orfila. A partir de esta experiencia, el reencuentro con el inagotable polígrafo que abarcó varios géneros y varias décadas de la literatura mexicana lleva al autor de La Gruta del Toscano a recapitular el significado que habría tenido para el joven Fuentes su encuentro en 1950 con el escritor Thomas Mann.

Debo a la generosidad de Silvia Lemus el privilegio de haber podido dialogar mi duelo con Carlos Fuentes. El año transcurrido desde su partida lo he pasado en combate contra el endriago de su intercambio epistolar con Arnaldo Orfila, uno de sus más lúcidos y leales editores. La consigna y el pretexto de anotar estas cartas infinitas me ha permitido recordar a mi maestro en la aventura de leerlo para conversarlo. El milagro reencontrado de sus letras, escritas en una época apasionada y turbulenta en la que yo aún no había nacido, me ha dejado acompañarlo entonces y acompañarme de él ahora, cuando lo hecho y lo dicho en esos tiempos dan a los nuestros un significado que de otro modo no tendrían. Comentar hoy a Carlos Fuentes, indagar en sus fantasmas, iluminar para el ahora y para los míos lo que él iluminó entonces para los suyos ha sido mi gozosa manera de recordarlo con la dicha de quien descubre por primera vez nuevos rostros de un viejo amigo y de un indiscutible maestro.

Como estas cartas, como todas sus letras, la vida de Carlos Fuentes fue y sigue revelándose total, prolija, abar-

cadora, fundada tanto en la inteligencia cuanto en el querer hacer, así en su pasión por la lucidez como en su desprecio por la estupidez, menos en la soledad que en la generosidad para con sus cofrades, sus maestros y sus discípulos. No sé si pueda ni creo que deba buscar ahora nuevos modos para articular lo que me importa y me conmueve su partida. Fuentes mismo defendió siempre, para casos como éste, la vigencia de los lugares comunes de la pena impronunciable. Con tal licencia acudo ahora a algunos de esos lugares comunes, pues sé que no conseguiré estremecer la desmesura de su silencio ni decir nada que no hayan dicho mejor otros mejores que yo.

Diré, por ejemplo, que la desaparición física del artista acentúa por fuerza su presencia. La muerte del escritor nos obliga a volver a la raíz misma de su obra. Una obra que resucita y nos sacude como quiso que ocurriera para siempre quien dedicó su vida a matar la muerte sin morir. Esto es especialmente claro y necesariamente cierto en el caso de Carlos Fuentes, en cuya vida la abundancia jamás fue óbice para la trascendencia. Hay mucho mundo suyo al cual volver ahora, mucha literatura grande

para reintegrarlo a este presente y para dejarnos abducir por él al planeta de sus pasmosas intuiciones y sus visionarias reflexiones. Hay bajo el yermo de su partida mucho espejo cóncavo que desenterrar para observarnos.

Como si no bastase ya su obra publicada para poseernos, su obra inédita y hasta sus libros soñados nos siguen sorprendiendo. Muchos de ellos nos esperan ansiosos y agazapados en el testamento de un hombre que fue pura voluntad literaria, puro ímpetu para articular todo lo existente y todo lo posible antes de que se lo estorbase la muerte. Cierta, la de Carlos Fuentes nos tomó por sorpresa: nos habíamos acostumbrado a su ímpetu y a su apostura infatigable, dimos por hecho su énfasis vital, su nunca titubear ni nunca tolerar que lo sospechásemos vulnerable o cansado, resignado o ausente. En suma, Carlos Fuentes nos engañó a todos: su pensamiento expansivo y jovial hasta lo fáustico nos convenció de que duraría para siempre y de que nos sobreviviría a todos.

Nos engañó a todos menos a sí mismo: él sabía. La muerte fue para él, desde un principio, una fatalidad esencial, acaso el más valioso combustible de su enorme actividad creadora. “La muerte —escribió Fuentes— es el gran mecenas, la muerte es el gran ángel de la escritura. Uno debe escribir porque no va a vivir más”. Quienes mejor lo conocieron podrán dar fe de cuánto lo ocupaba, sin amedrentarlo, la muerte. El silencio que conlleva la extinción lo retaba, literalmente lo enchinchaba y lo espoleaba con su abreviar tanto la vida humana cuando hay tanto por contar y tanto por entender. En su combate contra el silencio Carlos Fuentes esculpía con el martillo de la muerte lo que había de ser uno de sus rasgos más notables: la voluntad. Hacer, escribir, querer entenderlo todo para postergar en lo posible el silencio de la muerte está tatuado en cada línea de la obra y en cada pasaje de la abundante vida de Carlos Fuentes.

Esta consciencia de muerte, y su relación íntima con la voluntad de escribir de Carlos Fuentes, se cuenta entre las muchas confirmaciones que he podido hacer durante la anotación de su correspondencia con Orfila. Entre otras cosas, esta odisea me ha llevado a recalar en numerosos epitafios que el propio Fuentes escribió o declaró para los compañeros de ruta que se le adelantaron en el camino. De cada uno de ellos puede espigarse la idea que el propio autor nutría de su propia ausencia y de su tremebunda presencia. Así, por ejemplo, del propio Orfila, muerto centenario, escribió: “Orfila no sólo vivió un siglo. Lo llenó. Lo llenó de valentía editorial, de coraje político, de calor humano”. Así también de su amigo Carlos Monsiváis dijo: “No hemos perdido a Carlos Monsiváis; un escritor no se muere porque deja una obra. No se pierde a Monsiváis: se ha ganado a Monsiváis para siempre”. En definitiva, la muerte de otros

nos define en la eternidad: imposible no leer ahora estos y otros epitafios como sentencias que Carlos Fuentes buscó y consiguió merecer para sí mismo. En ellos fraseó su autor el privilegio de permanencia del que goza el artista de veras, sazonado siempre con aquello que tanto respetó en otros como atrajo para sí en su testamento: la inteligencia, la valentía, la voluntad de quien todo lo supo emprender y mucho consiguió entender.

Desde luego, no fue sólo en sus epitafios donde Carlos Fuentes nos legó su versión de la vida y de la muerte, de su vida y de su muerte. He aquí otro lugar común de la pena impronunciable: releer hoy cualquiera de sus libros, no menos que recordar sus anécdotas, sus discursos y sus conversaciones, es también reconstruirlo, invocarlo. Uno de ellos me ha perseguido en este año con particular insistencia. Muchas veces oí a Carlos Fuentes hablar sobre el impacto que sobre su vocación tuvo su encuentro en juventud con cierto autor a quien él describía en térmi-



Carlos Fuentes

© Rogelio Cárdenas

nos que hoy, más que nunca, me estremecen porque lo describen sobre todo a él. Más tarde, en el que considero uno de sus libros más personales, Fuentes redactó lo que antes sólo había contado sobre aquel encuentro. Carlos Fuentes escribió sobre un autor “inmensamente disciplinado cuyos impulsos dionisiacos eran siempre controlados por el dictado apolíneo de gozar la vida sólo a condición de darle forma”. Leo y releo estas palabras y no puedo no pensar en el propio Carlos Fuentes, o en mi recuerdo juvenil de Carlos Fuentes, o en el recuerdo de tantos jóvenes que un día se encontraron por primera vez con Carlos Fuentes. Lo pienso y vuelvo a estremecerme cuando leo que el escritor mexicano describe su asombro ante ese “circunspecto hombre de letras, digno hasta un punto menos que la rigidez, pero con ojos alertas y horizontales”. Aquél, prosigue Fuentes, era “un hombre de más de setenta años, tieso y elegante, como las servilletas almidonadas, vestido con saco blanco cruzado e inmaculadas camisa y corbata. Aun mientras comía, el escritor parecía envergado como una vela, con una rigidez militar”.

He perdido la cuenta de las veces que oí a Carlos Fuentes referir su encuentro con aquel fantasma. Lo mismo en conferencias públicas como en conversaciones íntimas, palabras más o menos, a Fuentes le gustaba invocar así a Thomas Mann, o a su recuerdo juvenil de Thomas Mann. Era cosa de escuchar y no creer la precisión cariñosa y el asombro perenne con los que Fuentes narraba aquel encuentro fugaz en Suiza, cuando él tenía escasos veinte años y Mann pasaba ya de los setenta. Hoy siento que de tanto escuchar esa invocación, con sus discretas pero infinitas variantes, muchos acabamos también por convertirnos en fantasmas de una mocedad literaria y estuvimos ahí, o soñamos con haber estado allí, aquella tarde zuriquesa en que el joven Fuentes, azorado ante la figura de Thomas Mann, se propuso ser como Thomas Mann, o mejor dicho, ser para nosotros lo que para él había sido Thomas Mann.

No es ésta una mera evocación de Fuentes sobre su encuentro con un autor al que admiraba. Tampoco se trata de una epifanía. Es algo más: acaso se trate también de una jactancia, acaso sea ante todo la confesión de un hombre que estuvo desde el principio profundamente seguro de su vocación, un hombre que hasta el final de sus días estuvo consciente y orgulloso de ser él mismo una profecía autocumplida a fuerza de pura necesidad creadora. Como Borges, esa tarde Carlos Fuentes eligió soñarse un día de su madurez conversando también en Suiza con su otro más joven. Y fue entonces cuando emprendió con coraje un interminable diálogo con su futuro y una incansable elaboración del presente y el pasado de todos los hombres. Esa tarde en Zurich, nos consta, Carlos Fuentes emprendió la construcción de sí mismo en el diálogo con un grande, con todos los grandes.

Se enfrascó, en fin, en una deliberada emulación de Mann y de Balzac, de Hugo y de todos aquellos escritores que ahora engrosan con él el quinteto glorioso al que cantó Dante en el Canto Cuarto de su *Commedia*.

Que Fuentes decidiese ser un escritor total desde una edad tan temprana es sin duda admirable. Que lo haya conseguido con creces es francamente milagroso. Rara vez en nuestras letras vocación y voluntad se han conjugado de manera tan feliz. Al construir su literatura y al construirse con ella para alcanzar dimensiones gigantescas, Fuentes queda como ejemplo de la nitidez con que ciertas vocaciones literarias pueden y deben ser reconocidas desde su punto de partida, aun a despecho de cualquier adversidad, aun a despecho de uno mismo. La vastedad tumultuosa, casi patológica de la obra de Carlos Fuentes, no menos que su vida como algo irremediabilmente literario, estaba ya en aquel muchacho que, confrontado con otro escritor total como Mann, señala y grita que su destino está encadenado a la palabra. La decisión de Fuentes es tanto una declaración de principios cuanto una resignación, un acto de fe que no habría podido verificarse de haber sido su protagonista un autor distinto, un autor que no fuese, como Fuentes, pura voluntad.

Muchas veces, al verlo en su bonhomía elegante, al percibir su radical energía de septuagenario que subía escalones de dos en dos y que parecía inyectado de la fuerza de quienes lo rodeaban, pensé en aquel abrumador y monstruoso Thomas Mann. Ante la inviabilidad física de tal portento, pensaba y pienso aún que Fuentes debió de ser un superdotado de la voluntad. Su maldición, como la de Mann, fue no poder detenerse, no querer contenerse, no dejar de pensar, fue fijarse en todo para fijarlo todo, leerlo todo, traducir el mundo para los otros.

Hoy sé que toda una generación de escritores, y tal vez muchas otras desde Buenos Aires hasta Londres, evoca con asombro y un poco de envidia sus encuentros con Carlos Fuentes, ya no en Zurich y no en la primavera de 1950, sino en México o en Barcelona en el aquí y el ahora. Cada uno de nosotros podríamos, sin mucho éxito, intentar escribir ahora, cada uno desde nuestra impotencia ante su avasallante voluntad, las palabras con las que Fuentes se construyó pretextando a Mann. Concluyo pues este homenaje a mi maestro parafraseando las palabras que él mismo usó para describirse a sí mismo en el futuro que hoy es ya su eternidad: “Había logrado, a partir de su soledad, el encuentro de la afinidad anhelada entre el destino personal del autor y el de sus contemporáneos. A través de él todos nosotros hemos imaginado que los productos de la soledad del escritor y de su afinidad se llaman arte (creado por uno solo) y civilización (creada por todos)”. Termino cita. Muchas gracias. **U**

¿Dónde estás corazón?

Beatriz Espejo

El convento de Corpus Christi, que estuvo ubicado frente a la actual Alameda Central, en la Ciudad de México, es el escenario de una novela ambientada en el siglo XVIII a la que ha venido dedicando su creatividad la escritora Beatriz Espejo. En este fragmento conocemos la historia de sor Micaela de San José, monja cuidadora de enfermos que esconde un doloroso episodio de infancia.

Cualquiera diría que Micaela de San José estaba enajenada. Sus rarezas la seguían a la manera de un largo manto que arrastraba por todos lados. A veces al entrar a un recinto veía hombres sentados haciéndole señas como invitándola hacia el precipicio de la locura. Sor Micaela decía una jaculatoria mientras aquellos visajes y ademanes se atenuaban hasta desaparecer en la nada junto con las siluetas borrosas de quienes los hacían; pero estaba acostumbrada a esas frecuentes apariciones y desapariciones soportándolas con la misma paciente indiferencia que mostraba como enfermera. Encargada de cuidar la ropa blanca y la limpieza que combatía pestes, vigilaba además camas, esterillas, camisas y medicamentos. Debía atender a las aquejadas de males previstos e imprevistos para que guardasen compostura cuando con un rumor de cerrojos que abrían y cerraban la puerta entraban médicos, oficiales y sacerdotes. Incluso sor Micaela se encargaba de juntar a la comunidad para rezar el Credo por quienes esperaban la muerte con un frío que les avanzaba lentamente desde los pies. Ella rezaba también, pero las frases le salían sin sentirlas. Cumplía sus encomiendas y nadie la acusó por desobligada o incapaz y se aceptaban sus peculiaridades como esa cola

extraña por la que merecía el sobrenombre de La Encantada. Perdía mucho sus cosas acostumbrada a perderlo todo y entonces consultaba a sor Sebastiana de las Vírgenes abrasada siempre en sus religiosos incendios para que le dijera dónde se encontraban el lazo de su hábito o el candado del cuarto en que había montado un pequeño laboratorio. A nadie extrañaba si la veía usar los zuecos al revés. Los zuecos que la subían de estatura y sonaban contra las baldosas. Se tomaba como una penitencia impuesta; en realidad era distracción que corregía al darse cuenta.

Andaba siempre entre dormida y despierta. Pensaba algo en lo que nadie más participaba porque, eso sí, guardaba sus pensamientos contra el impertinente que quisiera descubrirlos. Realizaba prodigios. En el osario de su anterior convento aseguró que habían confundidos entre sí huesos de gentiles y de católicos. Apenas dijo eso, los huesos volaron por los aires. Parecían una parvada de pajarracos viejos buscando refugio antes de sosegarse nuevamente. Anduvieron revoloteando a riesgo de descalabrar a cualquiera de los presentes en su macabro espectáculo, subían y bajaban, llegaban a las esquinas sin ponerse de acuerdo y, después, agotados, des-

cendieron en dos bandos y uno a uno haciendo ruidos de crótalos quedaron divididos en dos montones ante la mirada atónita de los presentes. Los huesos no explicaron a quiénes pertenecieron y tuvieron que dejarlos en el lugar escogido. Nadie se atrevió a tocarlos y sor Micaela no quiso decir cuáles eran unos y cuáles otros ni hizo ningún comentario más al respecto, aunque le preguntaran con insistencia cómo había sido aquello y en qué se basó para descubrirlo. Mantuvo un imperturbable silencio y regresó a las regiones perdidas por donde deambulaba entre sueños.

Al enviudar su madre, doña María Dosal acordó con un pintor reputado para que ella, llamada hasta entonces Clara Sánchez de Dovalina, de escasos siete años, fuera retratada como duquesa. Le rizaron los cabellos negros, le pusieron un vestido ceñido al tallecito, de falda amplia y gruesa, pasamanería dorada en cuello, mangas y alrededor del ruedo. Joyas magníficas complementaban su atuendo. Le pidieron que cogiera con la mano derecha la parte superior de un sillón y con la izquierda sostuviera su abanico. Se veía una mujercita en miniatura plasmada en el cuadro con sus graciosos ojos oscuros y vivaces, sus cejas delineadas que empezaban a juntarse y su pequeña boca que todavía no expresaba deseos ni opiniones sobre sí misma. Luego, María Dosal se comprometió a pagar cien pesos para las propinas del ingreso y cien cada año para los alimentos de la niña recluida con las clarisas urbanistas. La criatura que no entendía esas disposiciones ni lo que había hecho para merecer alejarse de su casa donde hallaba los cuidados que su tierna edad requería, conoció el desamparo y la

ofuscación. Fue un canario al que le despuntaron las alas apenas crecidas, un gorrión arrojado del nido, un conejillo capturado. Como a otras niñas nunca le pidieron opiniones para trazar un destino que su edad no hubiera previsto.

En Santa Clara recibían a las hijas de sus benefactores que bien hubieran podido dotarlas para el matrimonio. Sólo se exigía el sosteniendo de su manutención y derecho de piso y que llegaran sin servidoras. Se abstendrían de usar prendas suntuosas, modas profanas, adornos, petos, gargantones, faldellines encarnados y otros atuendos inmodestos que les recordaran las vanidades del siglo. No se les permitía salir sino en contadas ocasiones para curarse alguna enfermedad grave o por tiempo limitado.

Clara Sánchez de Dovalina dejó los brazos de sus cuidadoras con la mirada azorada de un escuincle arrojado a patadas. Sin llorar ni pedirle a su madre que cambiara de opinión. Conmovió a cuantos la vieron acatar lo dispuesto con una entereza desacostumbrada en sus desplantas y berrinches de consentida. Evitó las despedidas y no quiso siquiera acercarse por última vez al cuarto donde su madre se había encerrado. Mantuvo un comportamiento propio de personas adultas y una carita pálida que no descubría sentimientos, sin proferir quejas aceptó lo que desde entonces le mandaran: arrullar al Niño Dios, limpiar los altarcitos de las celdas, habilitarse en distintas tareas, cantar en el coro y comportarse en cada recinto del convento según el horario de rutina. Un año después vinieron a buscarla en calidad de urgente pidiéndole que volviera a su casa donde la necesitaban



Cuadro atribuido a Juan Rodríguez Juárez, ca. 1715

algunos días; pero aunque se lo rogaron y hasta se lo exigieron, mostró una desobediencia inusual. Se negó y no hubo súplicas o amenazas que cambiaran esa actitud. Le permitieron la terquedad. Hasta entonces nunca se había mostrado rebelde y despidió a la emisaria con caras destempladas.

No creció mucho en estatura, sí en belleza. Desde su entrada al recinto fue aceptada como una muchachita que no atosigaba a nadie con reproches. Se alababa también una pericia notable en el cumplimiento de sus deberes que no demostraban las otras donadas y se le reconocían poderes extraños. En una ocasión falleció la recadera. Fue a buscarla y no obstante que el *rigor mortis* avanzaba, la increpó para levantarse y comprar el maíz necesario en el convento. Al rato la cocina estaba abastecida y la mujer tiesa en el lugar donde yacía.

Para su profesión a los catorce años y once meses, prevista también con la dote pagada de antemano, la vistieron con un lujo inaudito aunque el hábito bordado le arrastraba junto con el escapulario. La corona de rosas arriba de su cabeza estaba rematada por una paloma del Espíritu Santo símbolo de suprema sabiduría. Su mano derecha cogía un ramo de rosas y la izquierda a Santa Bárbara bendita, en adelante su protectora, representada con la palma del martirio, bendita sea tu pureza y eternamente lo sea, por ti celestial princesa. La obra se complementaba según costumbre con un cortinaje púrpura cayendo en pliegues y un paisaje abierto inspirado en los renacentistas italianos destacando la torre de Marfil invocada en las letanías como El Arca de la Alianza. Y, cosa curiosa, a los pies había un perrito que movía la cola para contentarla. Cuando una joven entraba a un convento de estricta clausura se convocaba a un artista. Copiaba las facciones de aquella cara cuya vista estaría prohibida fuera de las rejas. Era una particularidad mexicana. No seguían la costumbre en España ni en Perú.

Clara escuchó un sermón en el que los datos de su vida se redujeron a pocas frases. Se encarecieron sus virtudes y se calló el desconcierto extendido en torno suyo cuando lograba del más allá, sin importar sus escasos años, lo que ninguna otra monja conseguía. Ella juraba obediencia demostrando un desapego de las cosas celestiales y terrenas que nadie hubiera imaginado y en el fondo de sí misma sólo tenía una idea que nunca abandonaba. Pedía para su madre la condenación eterna.

—¡Que mi madre se muera! —repetía—. ¡Que se muera! ¡Que mil diablos la atormenten!

Luego cumplió con todo el ritual aprendido de memoria sin proferir una palabra más de las necesarias y sin fruncir unas cejas que se le juntaban sobre la frente como alas extendidas de mariposa, una de esas mariposas funestas consideradas de mal agüero que se pegan a las paredes después de las fuertes lluvias.

Pronto demostró sus tendencias a cuidar de las demás. Una y otra vez recomendaba no beber agua del pozo sin hervirla antes. Ese pozo profundo que ofrecía los servicios de que era capaz, piscina, abrevadero, cárcel y cementerio. Parecía que a Micaela le fuera fácil soportar las excrecencias del cuerpo y los delirios de la mente. Sacaba inmundicias de las celdas y las llevaba a las letrinas. Según el caso les daba a las enfermas pimienta negra para fortalecer el sistema nervioso y poner en marcha el organismo, encarecía el epazote cuando se necesitaban purgantes. Calmaba nervios con infusiones de manzanilla y valeriana que pretendían también ayudar en los insomnios. Mitigaba el cansancio con mezclas de salvia y vino o haciendo mascar hojas de tabaco y ambas recetas tenían mucha aceptación entre las hermanas, tanto que a veces ellas mismas las sugerían. Recomendaba vapores calientes a las reumáticas, utilizaba la mejorana si sufrían calambres e indicaba atoles de arrayán para combatir la tos o tizanas de buganvillas con miel, limón y licor; aspiraciones de eucalipto que abrían el pecho. Utilizaba flores del naranjo agrio contra la afonía padecida constantemente por las cantoras, aplicaba compresas calientes para el dolor de oídos, afirmaba que las hojas de geranio mitigan los síntomas premenstruales. Conocía las propiedades del floripondio que en grandes cantidades narcotiza y de las tibutinas que formaban una especie de muralla al fondo del jardín. Las cuidaba esmerándose especialmente, hechizada por esas plantas que crecían como si nada las detuviera y en días ventilados de noviembre se cubrían de botones dispuestos a florecer de la noche a la mañana, las tibutinas que había visto en su casa y que bajo sus pétalos aterciopelados color violeta oscuro esconden el secreto de un veneno poderoso si se beben hervidos. Y protegida entre otros tallos sembró una mandrágora a la cual inspeccionaba diariamente. Se quedaba largo rato observando sus muchas hojas pecioladas y muy grandes, ovaladas y rugosas. Tenían un color verde oscuro, daban flores fétidas en forma de campanillas blanquecinas o rojizas y su fruto servía como narcótico. Existía la conseja de que en la cruz, en lugar de vinagre, le habían acercado a Cristo una esponja con mandrágora para mitigar su tortura. Micaela lo creía firmemente y hasta rogaba porque alguien hubiera mostrado esa compasión.

No tenía igual aplicando cataplasmas o al enrollar vendas. Ungía las espaldas con agua de rosas para combatir el exceso de sequedad y la inflamación de la boca. Había leído, y los trataba con respeto, documentos de transmutaciones y alquimia. Ninguna herida que lavaba, ninguna pústula le repugnaba. Inventó unas telillas amarradas a la cintura durante los sangrados mensuales; pero permanecía junto al lecho de las enfermas con una actitud indiferente en la que se había graduado desde que subió al carruaje que la condujo hasta el conven-

to y cuyo estribo reconstruía en su memoria con sordo rencor. Jamás acariciaba la frente de ninguna moribunda ni procuraba entenderla si apenas podía expresarse. Se limitaba a cuidarla empeñada en que no se agravara y sólo llamaba al médico barbero cuando sus pócimas y remedios no lograban mejoría sabiendo que casi invariablemente iban a recomendarse purgantes inhumanos, paños mojados sobre la frente, ungüentos infructuosos, vomitivos o sangrías aplicando sobre las indefensas negruzcas sanguijuelas que antes maromeaban en pintados tarros guanajuatenses. Y los cirujanos se iban pronto, no fueran a contagiarse. Su ciencia era muy poca y casi siempre perdían a los enfermos. Ello no obstante, Micaela se quedaba cerca de las infectadas y aquellas irrevocables atenciones con las desvalidas equivalían a lo que su confesor llamaba estado de oración.

En general recomendaba cosas simples; pero también tenía un pequeño laboratorio con matraces, retortas, alambiques, destilaciones y hornillas. Empleaba el arsénico y el ácido cítrico en pequeñas cantidades. Y sabía que una pizca de ácido prúsico bastaba para morir. No resultaba raro que sor Estefanía buscara su amistad. Pero ella, cuando la enferma no lograba salvarse, sufría una pena honrada y de permitírsele acompañaba mansamente a la moribunda hasta el término de su viaje.

Las dos estaban seguras de que los aromas de cítricos y especias benefician la salud. Así exprimían cáscaras y machacaban en morteros pétalos y semillas que hervían y dejaban enfriar o simplemente maceraban. A menudo se las encontraba en el huerto, acompañadas por Edelmira, agachadas sobre los arbustos o de puntas empeñadas en alcanzar las ramas de un árbol buscando lo que necesitaban antes de ponerlo a fuego lento en baño María. Llevaban hasta los altares largos lirios apenas entreabiertos y se fijaban cómo surgían y despegaban sus flores con la lentitud del calor y se complacían en lo que admiraban como un milagro más de la naturaleza. Perfumaban las capillas con agua de rosas. Arrancaban hojas maltratadas por el granizo o atacadas por las plagas. Hacían verdaderos paseos de herboristas con lupas. Servían para reconocer las raicillas recogidas. Estaban atentas al calendario lunar que regía la vida conventual y para ellas les indicaba también el momento en que debían podarse las plantas con el fin de obtener resultados vigorosos. Nadie cultivaba mejor los arriates ni aspiraba con mayor complacencia la fragancia de los azahares. Nadie admiraba tanto a una enorme buganvilia desparrramando por la barda su cascada episcopal que imponía gloriosa desfachatez a esa parte del edificio.

Desde el amanecer, en la huerta, Estefanía y Micaela se entregaban a la humilde labor de cultivar hortalizas. Descalzas, las mangas recogidas, levantaban del suelo las frutas ya maduras entre las hojas y las juntaban en cestos. Llenaban cubos con agua y allí lavaban las grandes

hojas brillantes, enceradas, y las limpiaban cuidadosas. Cuando producían un acompasado y tranquilo rumor alisando con el rastrillo el cascajo del jardín como atravesadas por un rayo de luz, atrapadas en su labor, metidas en sus afanes, sor Petra se dejaba acometer por un sentimiento materno y lo demostraba; pero mientras Estefanía aceptaba la deferencia en la mejor forma posible y con la calidez de un par de hoyuelos que la mejoraban notablemente al sonreír, sor Micaela cavaba un foso infranqueable y se mantenía distante. Prefería hablar de las bondades ocultas en el huerto y de un heliotropo que despedía aromas untuosos, ligeramente pútridos, como las esencias exhaladas de las reliquias de algunas santas. Comentaba que los claveles imponían su olor picante al protocolario de las rosas y al oleoso de las magnolias, que las hortensias no olían a pesar de las muchas florecillas que las convertían casi en colmenas, que el perfume de la menta se mezclaba al de los alhélies y nadie la paraba estableciendo esas comparaciones. La abadesa la escuchaba advirtiéndole su argucia. Aquella verborrea bloqueaba una intimidad que no estaba dispuesta a compartir.

Jamás lo dijo pero el enigma de ese cutis suyo terso se debía al uso cotidiano de mieles de abeja y acacias mezcladas con aceite de almendras dulces. Le gustaba el agua de rosas destilada por sus inquietas manos y vertida en botellas de vidrio que escondía en los lugares más frescos y oscuros de su celda, a la que acudía el sigilo de sor Marcela pidiéndole una dotación perfumada.

Al principio muchas se preguntaron de dónde había sacado sor Micaela esas recetas puesto que no era india sino una niña a quien enclaustraron todavía chimuela, cuando cambiaba dentadura. Algunas decían que su relación con Estefanía había enriquecido sus conocimientos. Sin embargo, en el anterior claustro le encargaron también la enfermería y ella desempeñó ese oficio y dio tan buenos resultados que le costó trabajo al marqués de Valero sacarla de allí. No la dejaban abandonarlo. En Corpus todas creían que sus recetas le habían llegado como una ciencia infusa. Nadie supo, nadie conocía a fondo su historia. Su primera cuidadora durante sus siete años seglares fue una curandera llamada Atanasia. Había sido comadrona de su mamá y la ayudó antes y después del parto; primero para apretar el estómago y acomodar el feto; luego para encomendarla a San Ramón, patrono de las parturientas, y enterrar el ombligo de la recién nacida y proporcionarle amuletos y aliviar a la bebé de una disentería. Acabaron siendo amigas, confidentes de sus venturas y desgracias. En Santa Clara seguía visitándola y transmitiéndole secretos. Sólo una vez quiso darle noticias de su antigua casa. Ella la detuvo evitando el sentimiento casi platónico de la reminiscencia y el sentido casi insoportable de una necesidad. Su actitud dejó helada a la indígena que en las arrugas de su rostro guardaba muchas experiencias y amarguras.

Sor Marcela casi nunca se aplicaba en reconstruir su niñez bruscamente interrumpida cuando se entretenía con aquellos juegos cuya profundidad y encanto después no se comprende y para los que sólo se necesitan cosas insignificantes y sin importancia. Sin embargo, el tiempo regresaba a su recuerdo con la forma de un hermoso vestido y el retrato para el que la arregló un peluquero que también se ocupaba de sus padres convertidos ahora en sombras desteñidas aunque ella tratara de recordarlos tal como fueron, bajo el alero de la cocina o en medio de su celda durante la hora nona del descanso después de haber asistido a los rezos de la tercia y la sexta. Aún reconocía que se amaron mucho y que la consideraban a ella el premio de su unión. Ambos eran galanes. Cuidaban de serlo poniendo en su presencia delicados esmeros. Su madre pasaba horas combinando hopalandas y corpiños desechados sobre la cama, sacaba parasoles y plumas de los bargueños hasta que aprobaba algunos y quedaba satisfecha. Salía al encuentro de su marido manifestando la alegría que trae consigo un premio. Entonces se abrazaban como si el azar les hubiera permitido conocerse en ese instante y en el abrazo hallaran lo único necesario para vivir. Fomentaban la alegría, organizaban reuniones.

Uno tras otro los carruajes llegaban al patio causando el ruido natural de las ruedas contra el empedrado. Clara los veía llegar y los contaba con los dedos porque aprendió a reconocer los números y las letras del alfabeto precozmente. Luego pasaba corriendo cerca de los aposentos para arrojarse con los rumores que llegaban desde adentro o comprobar la animación reinante o las exclamaciones aprobatorias cuando abrían el comedor y la mesa estaba dispuesta. Como todos los solitarios, adornaba la amistad con un fulgor inusual. Se figuraba que las gentes riendo y besándose al encontrarse, comiendo entre bromas, experimentaban la gran satisfacción de una convivencia alegre.

A veces contemplaba las veladas desde los pisos altos y presenciaba las despedidas hasta que por fin se dormía junto al barandal y los encargados de cuidarla la tomaban en brazos y la arropaban bajo sus cobijas; sin embargo algo ocurrió. No alcanzaba entonces a explicárselo. Levantaron un tumulto en la sala y se dijo que fue un duelo. Ardían los cirios de los candelabros y la casa se llenó de gente. Llegaron incluso parientes lejanos enlutados. Finalmente se iniciaron los preámbulos y sobrevino el momento del entierro. Cerraron herméticamente el ataúd y lo cubrieron de orquídeas. A la casa seguían llegando personas cariacontecidas que veían, paradas juntas y recibiendo el pésame, a su madre llorosa y a ella encogida. Entró el confesor de la familia y majestuosamente erguido se puso al frente encabezando el fúnebre cortejo. Un fornido sirviente, intermediario entre criados y maestro de ceremonias, tomó la organi-



Cuadro atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Mujer con rebozo*, ca. 1720

zación exterior de la solemnidad. Se levantó el féretro llevado en hombros por cuatro mozos ataviados por capas negras y coronados por tricornios. La caja se tambaleó un poco antes de salir a la calle donde el viento esparció sobre la cabeza de los curiosos el olor de las coronas e hizo ondear los negros penachos del coche mortuario. Luego sucedió el desfile funerario acompañado por niños pobres disfrazados como si fueran ricos, contratados del orfanato. Empezaron a moverse los caballos blancos tirando el carruaje. Aparecieron un moño negro arriba del portón, los semblantes congelados, los comentarios subrepticios.

Su madre empezó a gritar. Se quedó ronca de hacerlo. Clamaba sin consuelos terrestres como si la catarata de sus lágrimas pudiera devolverle al marido muerto. No hubo sacerdote, compadre o pariente que la calmara. Los derrotaba la desesperación de aquella mujer que se culpaba por su viudez, maldecía su belleza y llamaba a su querido esposo como si todavía pudiera oírlo. Por las noches recorría la casa con una vela en alto aullando como posesa y se encerraba en la sala hasta que sus gritos se convertían en ronquidos. Al amanecer las fuerzas le faltaban y se desmoronaba sobre el piso. La niña solía escucharla tras la puerta entreabierta. Alguna vez se atre-

vió, quiso levantarla prometiéndole que ella la cuidaría. Su madre la rechazó sin escucharla con un empujón que se sintió como bofetada. En ese momento el dolor y la valeriana donde vertía láudano le habían transformado las facciones. Su celebrada hermosura se esfumaba bajo profundas ojeras y una maraña de cabellos enredados. Se le crispaban las venas del cuello y parecía que en unos días hubieran transcurrido eternidades. Sin embargo, Clara permaneció toda la noche cerca, cuidándole la respiración trastornada, incapaz de prestarle ayuda.

Luego vinieron los arreglos conventuales. A la mañana siguiente de terminado el retrato, la aurora teñía el cielo de rayones azules y amarillos y curiosamente surgía sobre una hilera de nubes semejantes a una armada de carabelas con el velamen extendido; pero la niña nada notó. Nunca volteó hacia su casa, hacia la cesta que alguien le había regalado con una camada de gatitos dándose calor unos a otros. Ni siquiera distinguió a un perrito tuerto que le meneaba la cola alegremente y luego olfateó el piso antes de orinarse y adoptar esa actitud contrita que ponen los perros cuando alivian sus necesidades. Ya no le acarició el lomo diciéndole los apodosos que siempre le ponía. Miró indiferente al animal que debió de extrañarse porque le retribuyó la indiferencia ladeando la cabeza a manera de pregunta y empezó a ladrarle entre asustado e intranquilo. Ella no dijo palabra. Sin reconocer a su antiguo compañero de juegos, cuando subió al coche que la esperaba, entró en un estado de sonambulismo. Jamás se enteró de que, mientras estaba junto a su madre, la noche anterior una tormenta había causado inundaciones y terribles estragos. Cerraron los

templos, se arruinó el comercio, se desplomaron algunas viviendas y las epidemias se desataron cobrando víctimas por todas partes. Tuvieron que traer desde el santuario del Tepeyac a la Virgen India, capitana de una nave escoltada por muchas otras. No fue un paseo procesional con la pompa del culto. Fue la rogativa de un pueblo ante la única remediadora en que tenían fe, la fe ciega que inyecta el miedo a lo sobrenatural y que en lo sobrenatural busca remedio.

El cochero hizo lo imposible hasta llegar al espacio transitable comprendido entre el arzobispado y el edificio catedralicio, un espacio prolongado por la calle de las Escalerillas y Santa Catarina. Centenares de gatos y perros sin dueño se refugiaron allí como en una isla; pero la niña apenas se fijó. No escuchó los cuentos gongosos de su conductor diciéndole que en la temporada de calores algunos cogían rabia y habían atacado a una mujer hasta despedazarla. Tampoco se percató de que la rueda izquierda empezó a rechinar amenazando con salirse o que el hombre se detuvo y bajó para componerla. Como a su madre, los truenos del corazón le impedían darse cuenta de otros desastres. Su cabeza se movía de un lado a otro por el zangoloteo que sorteaba lodo y piedras empeñado en llevarla hacia el convento.

Clara Sánchez de Dovalina, que luego se conocería como sor Micaela de San José, patrono del hogar, llevaba el naufragio en el alma. El valor la había abandonado y en su lugar vino una impasibilidad fatal. Supo que era incapaz de volver a representarse la forma de una mujer retorciéndose de pena, una mujer a la que había admirado más que a ninguna. **U**



Cuadro atribuido a Juan Rodríguez Juárez, ca. 1715

Ciudad Universitaria

Los espacios del saber

Guadalupe Loaeza

Los sitios que han albergado las aulas de nuestra Universidad, desde el siglo XVI hasta la construcción del campus actual, son objeto de un emotivo recorrido de la escritora y periodista Guadalupe Loaeza, quien comparte su lectura del libro Ciudad Universitaria. Crisol de México, la historia de una institución académica que ha sido un espacio para los intercambios culturales.

para Ignacio Solares

“¡Qué bonita es nuestra Universidad!” . Estoy segura de que, todos, en algún momento hemos dicho esta frase llenos de orgullo. Ni siquiera hay que aclarar de qué universidad se trata. Sólo la UNAM ha sido inscrita en el catálogo de sitios Patrimonio Cultural de la Humanidad establecido por la UNESCO. Nada más la UNAM tiene 300 mil alumnos inscritos. Y nada más la UNAM tiene edificios tan maravillosos como el Colegio de San Ildefonso o el Observatorio de Tonantzintla. Ninguna otra institución ha estado tan presente a lo largo de nuestra historia, por esa razón no podíamos dejar de referirnos a ella con motivo del Día del Maestro. Desde la época de los virreyes, la universidad ha sido fundamental. En ese entonces, se encontraba en la calle de Moneda, frente a la Catedral. Sus cursos comenzaron en 1553, y ahí duró mucho tiempo. Por suerte, ahí se encuentran aún sus edificios, que también pertenecen a la Universidad. En el siglo XVIII, se cambiaron al sur del Zócalo, frente a la Plaza del Volador. Dicen que ahí, frente a esa plaza, todas las tardes se organizaban corridas de toros, por lo que maestros y alumnos estudiaban entre “¡oles!” y el olor

de los antojitos, que ya entonces se vendían a las afueras de la Universidad Pontificia.

Pero la verdad es que nuestra Universidad, la que ha dado grandes científicos y escritores del país, es la que se fundó en 1910. Como leemos en el libro *Ciudad Universitaria. Crisol de México* (Banco de México, 2009), Justo Sierra dijo, cuando se fundó, que esta nueva Universidad no tenía nada que ver con la anterior. Nos imaginamos lo bonito que era entonces el barrio universitario, con calles llenas de estudiantes que iban a sus clases en la Escuela Nacional Preparatoria, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso; o bien, en la Escuela de Medicina, que se encontraba en el edificio de la Inquisición, o la Escuela de Ingeniería, que se encontraba en el Palacio de Minería. Finalmente, la Escuela de Ingeniería se instaló en 1908 en un edificio a un lado de la preparatoria.

El Centro era un barrio universitario, lleno de jóvenes que iban a las cantinas de la Plaza de Santo Domingo, o a la Biblioteca Nacional, que estaba en el Templo de San Agustín. Con el tiempo se crearon más escuelas y cada vez más alumnos llenaban las calles. Tal vez desde



Torre de Rectoría, 1952



Torre de Rectoría, 2013

entonces, ya se pensaba en hacer un *campus*. Uno de los primeros lugares en el que se pensó hacer una Ciudad Universitaria fue Las Lomas, entonces completamente deshabitado. “¿San Ángel?”, tal vez se preguntaron por primera vez llenos de extrañeza. Poco a poco, la idea fue pareciendo menos descabellada. El Pedregal era entonces un lugar lleno de maleza y rocas volcánicas. Para llegar al sur, se tenía que tomar la Avenida Casas Alemán, bautizada así por el regente Fernando Casas Alemán. ¿Dónde quedaba esa avenida? Leamos las palabras de Carlos Monsiváis:

Ya en el gobierno de Ruiz Cortines, una protesta estudiantil mancilla la sincera pasión gubernamental por el autohomenaje. Los agitadores de siempre deploran tan feliz bautizo, y recorren la avenida quitando letreros. Desde entonces, ruínicamente, lo que fue Avenida Casas Alemán es la Avenida Universidad. Y, con esto, se despoja a las siguientes generaciones de un interrogante que los habría agitado en las noches de insomnio: ¿Quién carajos fue Casas Alemán?

Hay que decir que para hacer la Ciudad Universitaria se necesitaron tres pasos: la expropiación de los terrenos (que hizo Manuel Ávila Camacho), el financiamiento de la construcción (posible gracias a Miguel Alemán) y el traslado de las escuelas (que contó con el apoyo de Ruiz Cortines). En 1946 se expropiaron 733 hectáreas en la zona de Copilco y el Pedregal. Por este magnífico libro que venimos consultando, nos enteramos de que el proyecto que ganó el concurso para hacer la Ciudad Universitaria fue el de la Escuela de Arquitectura, realizado por Mario Pani y Enrique del Moral. Para que nos demos una idea de qué tan grande era este proyecto, imaginémonos que el 3 de mayo de 1952, el día de la Santa Cruz, fiesta de los albañiles, se reunieron a comer diez mil trabajadores, entre albañiles, electricistas, soldadores, peones, ingenieros y arquitectos.

Ciudad Universitaria tiene de todo: bibliotecas, teatros, estadios deportivos, museos, salas de conciertos, restaurantes, un jardín botánico, pero, sobre todo, maravillosos murales de David Alfaro Siqueiros, Juan O’Gorman, Diego Rivera y José Chávez Morado, entre otros. Cada que paso frente a ella, nada me gusta más que ver la Biblioteca decorada por O’Gorman y ver cómo sus colores brillan tan bonito entre la noche. **u**

El proyecto autobiográfico de Knausgård

Contra la ficción

Cristina Rivera-Garza

La revolución literaria que está provocando el escritor noruego Karl Ove Knausgård con su obra autobiográfica Mi lucha es revisada por la novelista Cristina Rivera-Garza: una escritura del yo, descarnada y radical, que viene de vuelta de las convenciones de la ficción en Occidente y que busca no expresar sino crear en su lector la emoción y el sentimiento por encima del artificio.

I. EXIGIR LO IMPOSIBLE

“Ya es hora de parar el experimento”, me dijo alguna vez un alumno justo después de un seminario de lo que en Estados Unidos se llama *creative writing* y que en México, y en gran parte del mundo de habla hispana, sigue siendo denominado “creación literaria”. “¿Podemos aceptar que hacemos esto nada más para que nos quieran?”, insistió con la voz baja, avergonzado y bravío a la vez. La mirada del que implora. La perplejidad me dejó callada, con la boca medio abierta, tratando de sonreír. Algo debí de haberle contestado pero incluso ahora que me lo propongo, tanto tiempo después, no sé en realidad qué le dije. Años más tarde, en otro país, un estudiante de posgrado se me acercó para platicar después de una conferencia. “Necesitamos menos subjetividad y más sujeto en los libros”, aseguró en un español que era claramente una segunda lengua. “Necesitamos verdad, carne, experiencia, literalidad”. Se notaba que la lista era más larga pero que, por cuestiones de obviedad y de cortesía, la dejaría ahí. No la perplejidad, sino el reconocimiento me hizo detenerme con interés. “Tú estás leyendo a Knausgård”, le contesté, tratando de atinar. La sonrisa

sorprendida y abierta del muchacho me dijo, de inmediato, que había dado en el blanco.

No se trataba, en ninguno de los dos casos, del típico crítico conservador y temeroso que, apoyándose en la autoridad incuestionable de una tradición oficialista y timorata, impugnaba la capacidad de la experimentación para lograr que la escritura entablara una relación estrecha y viva, orgánica, con el lector. Justo lo contrario. A ambos, el joven alumno de licenciatura como el avezado doctorando que ya preparaba su disertación, les interesaba explorar, en total libertad, tantas estrategias de escritura como les fuera posible para producir o leer, según el caso, textos contemporáneos y emocionantes a la vez. Lo que una plétora de libros experimentales o posmodernos, así los llamaron cada uno respectivamente, les habían dado eran retos intelectuales que les resultaban interesantes, incluso apasionantes, pero no necesariamente conmovedores. Y ellos, jóvenes al fin y al cabo, lo querían todo: libros complicados y emotivos; libros con reto y con refugio; libros con los que se pudiera enfrentar la vida y, acaso, vencer la muerte. Todo junto y todo a la vez, eso querían. Nada más, pero tampoco nada menos. No esto o lo otro. Sino esto y lo otro.

¿Podemos parar el experimento ya? Por eso no me extrañó que, al menos uno de ellos, se declarara abierto admirador de la obra más reciente de Karl Ove Knausgård, el autor noruego que, después de haber publicado dos novelas bien comportadas, merecedoras de importantes premios en su país, optara por escribir una larga y escandalosa autobiografía en seis volúmenes a la que tituló, de manera por demás provocadora, *Mi lucha*.

En diversas entrevistas y en los volúmenes mismos de su detallada novela autobiográfica, Knausgård ha declarado que eligió aproximarse “al núcleo mismo de la vida”, es decir, de su vida, porque había dejado de creer en otros géneros literarios como formas capaces de enfrentar la creciente falta de significado del mundo —una falta de significado evidente ya, de hecho, en la diseminación y dominio de la ficción en todos los aspectos de la vida cotidiana—. “La vida a mi alrededor no era significativa. Siempre quería apartarme, dejarla atrás. La vida que llevaba no era mía. Trataba de volverla mía, ésa era mi lucha, porque por supuesto que eso era lo que quería, pero fracasaba” (volumen 2, p. 469).¹ ¿Qué podría la ficción literaria frente a la ficción en que se ha transformado la existencia misma? Su respuesta, negativa y radical —radical, de hecho, por negativa— lo condujo a las puertas de uno de los más feroces y peculiares trabajos con el lenguaje del yo, que es una forma del lenguaje del nosotros, de nuestros días.

II. LA VERDAD

Una necesidad similar se encuentra, acaso, detrás del surgimiento y creciente popularidad de la así llamada autoficción: libros en que una diversidad de autores asumen el reto de contar la verdad propia a sabiendas, en un mundo que ha pasado ya por el giro lingüístico y el cuestionamiento de las grandes narrativas, de que tal tarea es imposible. Se trata de libros que saben, y lo muestran así, al menos dos cosas: que no hay manera de tener un contacto directo con lo real, no al menos sin el lenguaje; y que el yo no es más que una convención, el acuerdo del cual partimos para colocarnos en modo íntimo, aunque transferible, ante el lenguaje. Son libros listos; libros irónicos; libros que cultivan una distancia cuidada, a veces elegante y a veces melancólica, frente a lo que saben no pueden ni conseguir ni prometer: verdad.

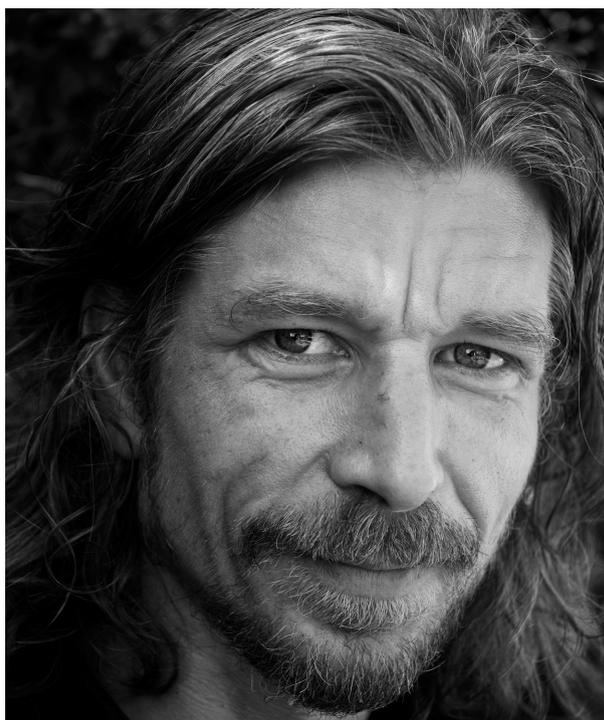
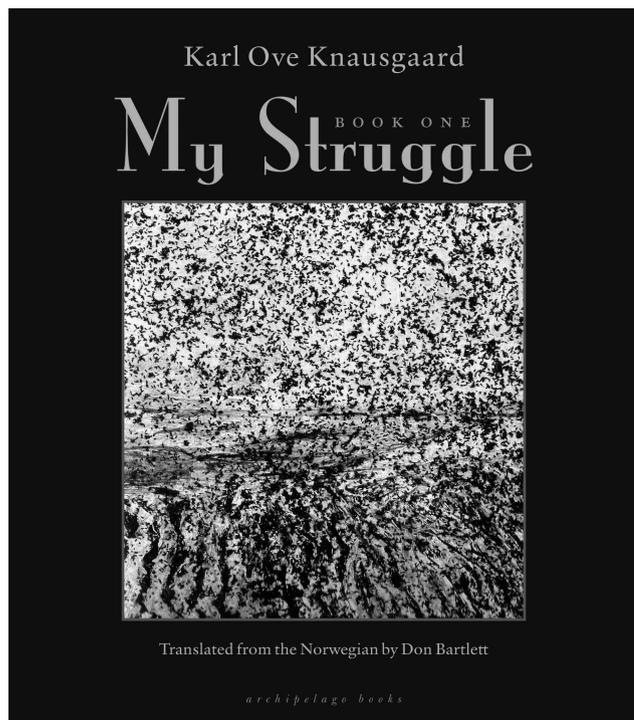
Lo que Knausgård se propone y nos propone es a la vez más descabellado y más imposible. Justo como los dos muchachos que, cada cual a su manera, pedían un fin al experimento, Knausgård, que a momentos ha elogiado a la novela como el último territorio en que los

adolescentes nihilistas pueden todavía plantearse las grandes preguntas del ser, quiere la médula misma, la médula de sí, y la médula del lenguaje. El núcleo de la vida. El esqueleto mismo de los días. El marasmo. No lo que, pudiendo encontrar forma en algún cauce narrativo, fuera capaz de forjar su propio sitio en “el desarrollo del significado a lo largo del tiempo”, sino lo que, expuesto en una simultaneidad abrumadora, pegado al cúmulo de detalles concretos del cuerpo y de la respiración, escapara cualquier noción preconcebida de lo que es un relato. Atento al anacronismo, Knausgård no pide disculpas por su ímpetu neorromántico o, incluso, romántico, pero sí toma su distancia con respecto a la inocencia teórica o el elitismo cultural.

“Esta *pièce de résistance* es el humo elevándose en espiral”, así le describe Karl Ove Knausgård el objeto que tiene frente a sí a su hermano. Se trata de una botella de cerveza vacía, en cuyo orificio superior ha introducido unos segundos antes la colilla de un cigarro sólo a medias apagado. Cuando el humo insiste en subir por el cuello de la botella y propagarse así por el jardín revuelto y desordenado que planea limpiar, Karl Ove, como le gusta ser llamado, coloca un pequeño plato, en el que se le han ofrecido algunas sobras de la comida a una Gaviota insistente, sobre el orificio de la botella, configurando de esta manera una azarosa escultura de lo diario. “En cierta forma”, continúa, “esto lo hace una pieza interactiva con el medio ambiente. No es tu escultura de todos los días. Y las sobras representan la ruina, por supuesto. Eso también es interactivo, un proceso, algo en flujo. O el flujo mismo. Un contrapunto a la *stasis*. Y como la botella de cerveza está vacía, ya no tiene ninguna función, ¿y qué es un recipiente que no recibe nada? Es la nada. Pero la nada tiene una forma, ¿lo ves bien? La forma es lo que estoy tratando de enfatizar aquí” (volumen 1, p. 346).

Que Knausgård elabore esta detallada descripción y esta interpretación de peculiar ambivalencia irónica alrededor de un alebrije cotidiano justo cuando, junto con su hermano, se dedica a limpiar centímetro a centímetro la casa en la que su padre acaba de morir de borracho —una casa llena de botellas vacías de alcohol y mierda y ropa podrida y mugre por doquier— sólo puede ser indicativo de la relevancia que tiene, tanto en su vida como en su obra, la relación entre la realidad y la forma. No en pocas ocasiones a lo largo de estos volúmenes autobiográficos Knausgård introduce referencias críticas a ciertas formas de arte contemporáneo que descalifica como ligeras, distanciadas o indiferentes a la realidad que las origina. Tampoco son pocos los comentarios halagüeños a ciertas obras del siglo XIX o del XX, especialmente aquellas que denotan y provocan emoción. De hecho, aquí y allá, a veces de manera tangencial pero siempre con la misma intención, Knausgård declara que la

¹ Todas las traducciones del inglés al español en las citas textuales son de la autora de este artículo.



Karl Ove Knausgård

única medida de valor de una obra de arte es, en sentido literal, la emoción que genera en el espectador. Acaso por eso no son pocas tampoco las ocasiones en que Karl Ove, el autor y narrador y personaje de esta obra, llora o solloza o lagrimea a lo largo de sus muchas páginas.

El autor noruego se aproxima, pues, crítica e irónicamente a esa distancia precavida, a esa ligera indiferencia, que privilegia tanto arte y escritura contemporánea. Su novela autobiográfica surge, de hecho, de un impulso contrario. Ante el apabullante desencanto que le provoca la ausencia de sustancia tanto en la experiencia de todos los días como en el arte del mundo actual, Knausgård empuña en el aire, combativo y seductor a la vez, un texto *verdadero*. Luego de haber escrito libros que pueden inscribirse con facilidad dentro de cierta tradición de la ficción realista, Knausgård se aventuró, entonces, por otros caminos: escribiría muy aprisa, casi sin darse tiempo a corregir, sobre la muerte de su padre, recurriendo a recuerdos propios y utilizando los nombres verdaderos. Escribiría una autobiografía, sí, pero sirviéndose de los artilugios con los que se escribe una novela. Más que optar por la no-ficción, Knausgård parece haberse visto obligado a refugiarse en ella en el momento mismo de andar huyendo de un mundo en el que la ficción no sólo está en los libros, sino sobre todo, y para mal, en la vida. Por eso, en lugar de inventar un personaje, Knausgård opta por trabajar de cerca con el yo —un yo sin el asidero de un arco narrativo o un tema específico; un yo desparramado sobre los días y sobre el recuerdo—. Un yo del cuerpo. Un yo en pleno y de tiempo completo.

Una buena parte de los cuestionamientos de los modernismos y vanguardias a lo largo del siglo XX se cen-

traron en la figura del yo. Ni el yo lírico del canto a la experiencia directa ni el yo imperial de un romanticismo siempre anhelante quedaron intactos a la vuelta de los años. Un tono de vigilada distancia, cuando no de irónico juego, dominó muchos de los relatos personales del siglo que se fue. A Knausgård, que como tantos otros creció atento a las discusiones del psicoanálisis, los varios giros de las teorías lingüísticas, los vericuetos de la experimentación, el performance y la intervención, todo esto no sólo llegó a cansarle sino que, a la larga, le resultó inútil para acercarse, a través del lenguaje, a lo real. De hecho, todo eso se convirtió en un obstáculo para llegar a ese “núcleo de la vida” que era lo único que le interesaba tocar literariamente. Lo único que valía la pena proponerse.

Lo que es interesante acerca de las ficciones regulatorias, o ideales regulatorios, es que nadie, a pesar de la exigencia reinante, puede encarnarlos. Ellos generan un poder significativo al solidificarse a través del tiempo para producir —o para materializar— el efecto de sustancia como si fuera la base “natural” de la coherencia identitaria. Así es como retienen una posición complicada respecto a la materialidad corpórea.

ATHENA ATHANASIOU, *Dispossession: The Performative in the Political*

III. EL YO MATERIAL

Las dudas de Knausgård respecto a la eficacia de la ficción para volver propia, es decir, real, esa vida ficticia, es decir alienada, no sólo son, por otra parte, intelectuales o abstractas, sino también, acaso sobre todo, concretas y físicas. “La idea de la ficción, la mera idea de

fabricar un personaje en una trama fabricada me daba náuseas”, asegura en *Un hombre enamorado*, la segunda entrega de su popular autobiografía, “[r]eaccionaba de una manera física. No sabía por qué. Pero lo hacía” (volumen 2, p. 490). Y esto, que podría pasar por una simple exageración, no puede ser un asunto menor para un escritor que ha considerado, también, que “el significado no es algo dado, es algo que damos” (volumen 2, p. 99). Nótese la relación dinámica, de ida y vuelta, que marca este proceso. Nótese el plural. Knausgård ha tocado el tema con amplitud a lo largo de los volúmenes de *Mi lucha*, pero tal vez esta frase lo resume bien: “En la realidad abstracta podía crear una identidad, una identidad hecha de opiniones; en la realidad concreta yo era quien era, un cuerpo, una mirada, una voz. Ahí es donde reside toda independencia. Incluida la independencia de pensamiento” (volumen 2, p. 128).

Esa necesidad de tocar el mundo de la manera más directa posible es lo que, sin duda, ha generado comparaciones de *Mi lucha* con *En busca del tiempo perdido*, el paradigmático libro de Marcel Proust. La vida material de la memoria. Además de la ambición de ambos proyectos, los dos comparten, sí, una visión física, diríase que palpable, del y con el lenguaje: una puntillosa búsqueda por encontrar, no tanto la palabra precisa que pueda designar una realidad, sino la que pueda invitar a experimentarla en común, de manera compartida, entre lector y autor.

Para que el lenguaje le dé lo único que no puede darle, verdad, Knausgård recurre, antes que nada, a prácticas de escritura veloz y sin revisión posterior a través de

las cuales cuestiona la noción misma de control autorral. En efecto, pocas veces revisó o corrigió Knausgård las más de mil cuartillas que produjo en las sesiones de escritura afiebrada y vertiginosa que tomaban lugar en una oficina alejada del hogar que compartía con su creciente familia. Luego, en lugar de poner atención a los grandes nudos de la autobiografía convencional, Knausgård buscó un lenguaje personal para poder traer a la página “el mundo en que vivía, dormía, comía, hablaba, hacía el amor y corría, el que tenía un olor, un sabor, un sonido propio, ahí donde llovía o soplaba el viento, el mundo que podías sentir sobre tu piel”. Ese mundo, concluye ferozmente la frase, ese mundo “estaba excluido del terreno del pensamiento” (volumen 2, p. 128). Se trata, sin duda, de una noción material de la palabra que pone tanto énfasis en el significado como en el significante.

Además, aunque el texto no se despega en ningún momento del primer pronombre del singular, Knausgård adopta desde el inicio una estrategia de despersonalización al echar mano del punto de vista del narrador objetivo: una cámara hipervigilante y voraz se aproxima a caras y cuerpos y calles y paisajes, devorándolos. Como el narrador omite en todo lo posible el juicio o la interpretación, el énfasis no está en la conciencia del autor sino en la materialidad misma del mundo exterior. Y en esto, como en su énfasis sobre la sinceridad y autenticidad de lo escrito, comparte una cierta poética objetivista —esa vanguardia de segunda generación de poetas modernistas que, liderada en Estados Unidos por Louis Zukofsky, se propuso trabajar de cerca con las palabras de todos los días y a tratar el poema como un



Karl Ove Knausgård

objeto—. La lucha de Knausgård, así, no es la lucha de una conciencia abstracta o ensimismada, sino la del observador participante que puede dar testimonio de las marcas que la vida de los cuerpos ha dejado en el mundo. Lejos del romanticismo trasnochado que nos invita a participar de las impresiones, alegadamente únicas u originales, de un autor, el yo despersonalizado de Knausgård —autor, narrador y personaje— nos comparte las impresiones que, a veces a su pesar, nos regresan las cosas.

Knausgård no se deshace de la narrativa, si entendemos a la narrativa como “el desarrollo del significado en el tiempo”, lo que deja de lado es esa mítica médula que el mercado tanto valora en el cuento o la novela: el orden de la trama. Aún más: la familiaridad del orden de la trama. “En el texto desaparecía la trama y el espacio, lo único que quedaba era la emoción, y era tremenda, mirabas justo la esencia de la experiencia humana, el núcleo mismo de la vida, y desde luego te encontrabas en un lugar en el que ya no importaba lo que estaba pasando. Todo lo que se conoce como estética y gusto había sido eliminado”, asegura Knausgård (volumen 2, p. 202). Así, en lugar de relatar los hechos de acuerdo a un inicio-conflicto-resolución que suele dar estabilidad y sentido a tanto libro autobiográfico, especialmente cuando la resolución ratifica el estado de las cosas, Knausgård relata los hechos de acuerdo con los vaivenes inestables de la memoria, la circularidad ominosa de las obsesiones más íntimas, el puntillismo casi demencial propio de la hipervigilancia, la interrupción a veces fatal de los olvidos. En ese sentido, en el sentido de esa convención conocida como ficción, en los dos libros recientes de Knausgård no pasa nada. Aquí, digámoslo así, no se introduce algo (la trama) en el hueco de otra cosa (el lenguaje) para que esto pase. Aquí, por el contrario, el lenguaje se detiene con tal morosidad, y en un orden y con medidas que no dejan de causar estupor, sobre un sinnúmero de objetos y cuerpos y paisajes con el fin, más que de tocarlos, de abrirlos. Con el fin de que los toquemos tú o yo.

Porque, en efecto, Knausgård, quien profundiza con feroz cuidado en los vericuetos de ese yo material, no olvida nunca que está escribiendo, es decir, que está compartiendo y compartiéndose. De hecho, de acuerdo con el autor noruego, esta compartencia no sólo es una condición social sino, acaso sobre todo, una condición del lenguaje mismo: “Aunque te sientes en un cuarto diminuto en un pueblo muy pequeño a cientos de kilómetros del centro del mundo y aunque nunca encuentres ni un alma, su infierno es tu infierno, su paraíso es tu paraíso, tienes que hacer explotar el globo que es el mundo y dejar que todo se derrame por los lados... El lenguaje es compartido, nosotros crecemos en él, y las formas que usamos son también compartidas, así que independientemente de lo idiosincrásico que seas o sean tus opi-

niones, en la literatura nunca te puedes zafar de los otros” (volumen 2, p. 543).

Mucha de la “demente seriedad” que Knausgård le atribuye a Strindberg permea este abierto, desvergonzado, poderoso trabajo suyo por traer de vuelta, de manera sustancial, al yo. No se trata tanto de una confesión *per se*, que lo es, como de un anhelo de tocar la sustancia misma que lo constituye. Ese desconocimiento. Como diría Judith Butler, en los relatos que dan cuenta del yo no importa tanto lo que se sabe, o lo que se cree que se sabe, como las estrategias utilizadas para alumbrar ese lugar velado que sólo podrán descubrir, y luego entonces fundar, los otros. Se trata, así, de un regreso del yo, pero se trata de un yo que ya ha visto demasiado. Plantado en el terreno de la autenticidad, aludiendo sin sonrojo ni sorna al concepto de honestidad, el yo Knausgård percibe la mirada que le regresan, a su misma altura, los objetos y los cuerpos que lo rodean y le dan sentido.

Y por ficción queremos decir (porque algunos lectores han malentendido esto): una cierta forma de idealización que ha resultado históricamente efectiva. No es precisamente una “mentira” o una “ilusión”; es la forma materializada de un ideal que adquiere eficacia histórica.

JUDITH BUTLER en *Dispossession: The Performative in the Political*

IV. EL FIN DE LA FICCIÓN

“La literatura de ficción no tiene valor alguno; la narrativa documental no tiene valor alguno”, esto declara Knausgård hacia el final del segundo tomo de la serie autobiográfica cuando el lector ya ha entendido que lo que el texto le ofrece, y le pide, no es verosimilitud sino verdad. ¿Podemos terminar el experimento ya?, la imploración, sólo una pregunta en apariencia, podría haber estado en los labios del Knausgård adolescente, hipervigilante y emotivo, y en el Knausgård que, al aproximarse a los cuarenta, ya cuando la vida es una pura rutina de minucias y banalidades con poca posibilidad de cambiar, decidió escribir de la manera más rápida posible, sin corregir siquiera las páginas del día, para contar su lucha: una lucha para hacer propia una vida de suyo alienada, para volver significativa una vida sin significado. Una lucha para regresar a la sustancia y transformarse, de hecho, en sustancia con ella. “Los únicos géneros que tenían valor para mí, los que todavía conferían algo de significado al mundo, eran los diarios personales y los ensayos, el tipo de literatura que no lidiaba con la narrativa, que no era acerca de algo, sino que sólo consistía en una voz, la voz de una personalidad propia, una vida, una cara, una mirada que pudiera verte. ¿Qué es la obra de arte sino la mirada de otro encontrando la tuya? Una mirada que no se dirige ni a algo superior ni

algo inferior en nosotros, sino que nos enfrenta a la misma altura de nuestra propia mirada” (volumen 2, p. 545).

Si la ficción literaria no es más que un pálido remedo de la gran ficción de nuestros días, entonces no hay nada que la primera pueda en realidad hacer para contribuir a la crítica de la segunda. Así entendida, la ficción literaria no podría ser sino una mercancía más que, atrapada en el circuito de intercambio del capital, ofrecería sólo reproducciones de las reproducciones de lo real. Volátil réplica. Paja sobre paja. De ahí que Knausgård apueste por ese tipo de textos, que él denomina géneros literarios, a los que la tradición y la sociedad les otorga y les reclama una relación privilegiada, estrecha y clara con las minucias de lo real: el diario y el ensayo personal. Lo que los distingue, en su opinión, es el que ese tipo de libros “no son acerca de algo”, es decir, no responden a las necesidades anecdóticas y a las convenciones narrativas del protocolo literario que es la ficción. Ni el diario personal ni el ensayo son, pues, determinados por necesidades exteriores, sino por las presiones interiores, casi orgánicas, de un ser que, a través del lenguaje, busca y construye sentido y significado y sustancia. Articularse de manera directa a los acontecimientos cotidianos, en claro contacto con el cuerpo, es su misión y su legado. Apegarse. Volverse carne con la carne. Llegar al hueso. Acaso no sea casualidad que, en una de sus novelas anteriores, Knausgård le dedicara tanta atención al arcángel Ezequiel —el que, para poder propagar la palabra divina, se tragó los viejos pergaminos—. La palabra en el estómago; la palabra que, sólo en las profanidades del estómago, encuentra su verdad.

Esta concepción de la escritura, y el arte en general, incorpora de manera central la capacidad del escritor-observador para desdoblarse y convertirse así en testigo de los hechos: esa mirada que, originada desde otro, nos ve, transformándonos tal vez en otros a su vez. Una cápsula de espejos. De más relevancia aún resulta la horizontalidad asociada a esta mirada que nos ve verla. En efecto, evitando las jerarquías asociadas tan comúnmente a las labores artísticas, Knausgård recalca la altura compartida entre el objeto y el sujeto de la relación creativa. El arte no nos mira desde arriba, pero tampoco lo hace desde abajo. El arte, o la escritura entendida como ese digerir diario del estómago, aprende a vernos de frente. Y nos obliga a hacerlo de la misma forma.

Su rechazo radical de la ficción, de sus reglas y expectativas, de sus consecuencias y conveniencias, acompañado de una fe casi romántica en la trascendencia de la obra de arte, lanzan a Knausgård por los caminos de un hiperrealismo detallado, y por detallado demencial. “Los detalles desaparecían para convertirse en el estado mismo que evocaban, que era él una presencia total, caliente hasta el punto de arder y frío como el hielo a la vez” (volumen 2, p. 203). Knausgård, pues, no quiere la historia;

Knausgård quiere la cosa misma. La cosa en sí. La experiencia bruta, sin la mediación del lenguaje: eso es lo que quiere Knausgård, en el lenguaje. ¿Y quién que haya querido alguna vez escribir no ha querido siempre eso? La imposibilidad de su tarea, la monumental, triste, inevitable, imposibilidad de su tarea, y la determinación con que la emprende, confiere a los dos volúmenes de *Mi lucha* un peso único en las escrituras de hoy.

V. UN HOMBRE JOVEN BAÑADO EN LÁGRIMAS

No son pocas las ocasiones en que Karl Ove Knausgård, el personaje y narrador y autor de *La muerte del padre*, llora. De hecho, son muchas. En todo caso, son tantas que, al cabo de un rato, el lector tiene que notar que hay sin duda un lazo significativo, una conexión que no sólo linda con lo anecdótico, entre ese “hombre joven bañado en lágrimas” y el método mismo del relato. Karl Ove que, de niño, lloraba en lugar de enojarse, se convierte a la larga en un joven sensible, un adolescente sentimental con una proclividad peculiar por el llanto. No es extraño, pues, que, siendo ya el adulto en que se ha convertido cuando acude al lugar donde será velado el cuerpo de su padre, Karl Ove lllore desconsoladamente durante el trayecto. “Cuando me recliné una vez más contra el respaldo del asiento delantero, apoyando mi cabeza contra la pared lateral de la aeronave con tal de esconder mi cabeza, lo hice sin convicción alguna puesto que mis compañeros de vuelo debían de haber sabido ya desde el despegue que habían acabado al lado de un hombre joven bañado en lágrimas” (volumen 1, p. 249).

Si el punto del relato, al menos el explícito, es la descripción de un ocultamiento —hay que agachar la cabeza para impedir la visión ajena del llanto propio— la escena, por el contrario, insiste en la exhibición. No sólo hay que declarar que se llora, sino cómo y por qué, dónde, con qué consecuencias, en qué contextos. No sólo hay que llorar sino crear todo un vocabulario para el llanto. Dice: “Estaba totalmente abierto, pero no para el mundo exterior, al cual ya casi ni podía ver, sino hacia el interior, donde las emociones habían tomado el mando. Lo único que podía hacer para salvar un poco de mi dignidad era no hacer ningún ruido. Ni un sollozo, ni un suspiro, ni una queja, ni un gemido. Sólo lágrimas fluyendo libremente, y una cara distorsionada, vuelta mueca, cada vez que la idea de que papá estaba muerto alcanzaba un nuevo clímax” (volumen 1, p. 249).

Un hombre que llora públicamente siempre resulta inquietante. Ya encorvado sobre sí mismo o ya mostrando el rostro, el lloroso altera el estado de las cosas. En las delicadas aunque férreas reglas que gobiernan las relaciones entre género y emotividad, a los hombres les ha tocado a menudo la rabia o la impotencia, pero po-

cas veces el llanto. Las mujeres o los niños lloran, sin duda, exponiendo así una básica ruptura interna: la vulnerabilidad. Que Karl Ove lllore tanto y tan visiblemente a lo largo de estas páginas acentúa una doble transgresión: he aquí un hombre que exhibe sus sentimientos y he aquí un hombre cuyos principales sentimientos son de debilidad. La feminización de su persona es un proceso individual, resultado sobre todo de la elección vocacional por las artes y de la participación en un matrimonio que se rige por una noción más bien igualitaria entre los géneros, pero también, acaso sobre todo, es un proceso social acerca del cual Knausgård alberga sentimientos ambiguos, por no decir que contradictorios.

Después de considerar que todos los hombres nacen distintos, siendo la sociedad la encargada de producir falsos efectos de igualdad, Knausgård crea un paralelismo entre esa igualdad forzada y la feminización de los hombres: “Si la igualdad y la justicia iban a ser los parámetros, bien, no había nada más que decir respecto a los hombres que caían en las garras de la suavidad y la intimidad” (vol. 2, p. 90). Su reticencia, cuando no franca oposición, ante tal proceso se concentra de manera llamativa en esa suavidad que, paradójicamente, no deja de ser una garra. El hombre del siglo XIX que, a decir de sí mismo, vive en su interior, no puede dejar de sentir ira ante el estado de las cosas. Karl Ove, después de todo, es un marido moderno que, en lugar de salir a cumplir las labores propias de su sexo —buscar un trabajo en la arena pública para convertirse en el proveedor principal de su hogar— se queda en su casa convertido en un esposo-doméstico. Esto es lo que dice cuando tiene que adentrarse en el espacio público convertido en un hombre feminizado que empuja una carriola: “Caminaba por las calles de Estocolmo, moderno y feminizado, con un furioso hombre del siglo XIX dentro de mí” (volumen 2, p. 90).

La presencia del hombre lloroso no sólo enciende una alerta ante la creciente igualdad de los géneros en las sociedades nórdicas. El hombre lloroso, la expresión más radical del hombre sentimental que Karl Ove ha construido de sí mismo en tanto escritor, se encuentra en el corazón mismo de una visión del arte que, aunque reconoce la forma, privilegia a la emoción como seña distintiva. “Ése era mi parámetro con el arte”, asegura Knausgård desde el primer volumen de su obra: “los sentimientos que provocaba. El sentimiento de algo inexhaustible. El sentimiento de la belleza. El sentimiento de la presencia. Todo comprimido en momentos tan cruciales que podían llegar a insoportables. Y bastante inexplicables también” (volumen 1, p. 207). La repetida imagen del hombre que llora no sólo socava, así entonces, representaciones estereotípicas de género sino que también pone en entredicho la distancia, elegante o irónica da lo mismo, que cierto arte contemporáneo no deja de defender.

KARL OVE KNAUSGÅRD

La muerte del padre




ANAGRAMA
Panorama de narrativas

El llanto, además, está en el origen mismo del arte, al menos el arte dramático. Si Ismail Kadaré está en lo correcto en su lectura de Esquilo, el llanto, especialmente el llanto codificado de las plañideras alrededor del rito funeral, acompaña el surgimiento de la tragedia. Ahí, en torno a la escena del entierro, no sólo se debate la humanidad sobre ese delgado hilo que separa la vida de la muerte, añorando con toda el alma la resurrección del caído, sino que también se yergue, a través de la actuación de esas primeras actrices que son las plañideras, el arte dramático. Aunque tanto el llanto como el plañido involucran la lágrima, el sollozo, el lamento, sólo el segundo representa. “Llorar con ley, pues, es llorar con arreglo a un texto y simultáneamente un llorar codificado, según las leyes, según las reglas” (Ismail Kadaré, *Esquilo, el gran perdedor*). A diferencia del llanto, que sólo es; el plañido es arte o es, también, política. Recuérdese que la prohibición estatal de cualquier forma de duelo, entre ellos el llanto, en el caso de la muerte del hermano de Antígona, hizo de la lágrima un motivo de contención social. Así, cuando Karl Ove llora, especialmente cuando lo hace público y en público, sus lágrimas no sólo son, sino que quieren ser algo más. Tal vez esas lágrimas quieren llegar a ese “allá” que, de acuerdo a su propio ideario, “es la ubicación y el objetivo mismo de la escritura” (volumen 1, p. 192).



Karl Ove Knausgård

Las descripciones del llanto, en su especificidad y en alcance, tocan ese terreno en que el cuerpo y la creación coinciden: “Mi estómago se contrajo, las lágrimas que afloraban parecían hacer erupción y mis muecas, que era incapaz de controlar, estaban a años luz de cualquier acto reflejo, y esta sensación de desequilibrio y asimetría me abrumaba y me producía pánico. Era como si me estuvieran partiendo en dos. Si hubiera sido capaz, habría caído de rodillas, entrelazando las manos e imprecando a Dios, gritando, pero no podía. No había ninguna misericordia en todo eso” (volumen 1, p. 320).

Tal vez hay que leer las siguientes citas, en las que Knausgård expresa de manera explícita sus definiciones tanto de la literatura como la escritura, con la imagen de ese cuerpo contraído y en pánico, ese cuerpo que, bañado en lágrimas, está ya un poco más allá de la razón: “Escribir es sacar de las sombras la esencia de lo que conocemos. De eso se trata escribir. No de lo que pasa allá, no de las acciones que son ejecutadas allá, sino el allá mismo. Allá, que es la ubicación y el objetivo de la escritura. Pero, ¿cómo llegar allá?” (volumen 1, p. 192). “Ésta es su única ley: todo tiene que someterse a la forma. Si cualquier otro elemento de la obra literaria es más fuerte que la forma, como por ejemplo el estilo, la trama, el tema, si cualquiera de éstos domina la forma, el producto sufre” (volumen 1, p. 197). “Los temas y los estilos fuertes tienen que ser despedazados para que surja la literatura. Este despedazamiento es lo que se conoce como ‘escritura’. La escritura tiene que ver más con destruir que con construir” (volumen 1, p. 197).

VI. EL FIN DEL EXPERIMENTO. O EL COMIENZO

La literatura, al menos la literatura como el artefacto cultural de la burguesía del XVIII, enfrenta, con las tecnologías digitales del XXI, uno de sus retos más fuertes y vívidos. Pocos elementos de su edificio original han quedado en pie: ni el autor, ni el personaje, ni el narrador, ni el arco narrativo, ni las estrategias para la presentación de personajes, ni los diálogos, ni los puntos de vista han salido indemnes. Junto con las escrituras conceptuales, que han aprovechado la abundancia textual para articularse a los textos más amplios de la cultura a través de diversas técnicas de apropiación y desapropiación, la vuelta de siglo fue testigo de un creciente, acaso renovado interés, en los textos del yo. La irrupción de minorías y mujeres en el campo literario había dado ya lugar al primer gran ciclo de producción de textos de corte autobiográfico que no pocos, en aquel entonces, a mediados del siglo XX, dudaron en denostar como testimoniales pero de escaso valor literario. Así fueron recibidos los libros, por ejemplo, de la atribulada poeta norteamericana Anne Sexton o, en América Latina, las historias de vida de las activistas indígenas Rigoberta Menchú o Domitila Barrios de Churanga. Estructurados con frecuencia de manera lineal, con una fe acaso ingenua en la capacidad del yo para producir verdad y con pocos deseos de problematizar la relación entre el sujeto y el objeto del texto, las autobiografías de este primer ciclo trabajaron generalmente con nociones psicológicas y políticas de identidad, criticando las impuestas y pro-

curando la revaloración de alternativas o buscando la creación de nuevas.

La autoficción, el término en uso que denota una separación crítica de las autobiografías de mediados del xx, no sólo presupone una llamada de alerta sobre la relación siempre resbaladiza entre el yo y el texto, sino que también indica el interés de ir más allá de los límites de la identidad. Estos autores, entre los cuales se pueden contar en fechas recientes a la chilena Lina Meruane, con su novela *Sangre en el ojo*, o Julián Herbert, con su *Canción de tumba*, abordan desde la realidad mínima y punzante del cuerpo una historia que, por ser personal, no deja de tocar ni de tener resonancias en el ámbito de la comunidad. Ambos se anclan en el yo, pero en un yo alerta a los múltiples arreglos con el lenguaje y la realidad que determinan el proceso mismo de decirse y, luego entonces, de producirse en cuanto tal. Aunque el proyecto autobiográfico de Knausgård se nutre en estos mismos contextos, su propuesta ha sido escandalosa no sólo por hablar de más sino por hacerlo de acuerdo a estrategias narrativas que van en contra de las convenciones de la ficción, especialmente contra el reinado mercadológico de la anécdota.

Justo como los adolescentes nihilistas que sólo cuentan con las novelas, sobre todo las de Dostoievsky, para hacerse las grandes preguntas del ser, Knausgård empieza a escribir desde el yo y con el yo con el afán de que la palabra, como en el caso del arcángel Ezequiel, se vuelva carne, y ya vuelta carne, hable desde ahí. En franca contraposición a los protocolos de la ficción, ya sean convencionales o experimentales, Knausgård quiere encarnar algo. Contar algo, en otras palabras, le parece demasiado poco. Contar algo es hacerse partícipe del socavamiento del significado propio de las sociedades postindustriales. Contar algo no es la solución, sino la enfermedad. De ahí su interés en elaborar textos que no son “acerca de algo”; textos que, más bien, son o intentan llegar “al núcleo mismo de la vida”, a ese “allá” de la escritura que no es más que un constante “despedazamiento”. Ahí donde el arte nos mira verlo de tú a tú.

Aunque a primera vista la misión knausgårdina parecería enteramente conservadora si no es que francamente *naïve*—un regreso no mediado del yo, el retorno del anhelo romántico por la carne y por la verdad, la vuelta de la masculinidad más artera— tanto sus estrategias narrativas —la velocidad de la escritura, la ausencia de revisión, la despersonalización constante del yo— como la sustancia con la que trata, que no es otra cosa más que su vida cotidiana, la señalan como una práctica escritural particularmente crítica, además de única, en nuestros tiempos. Tal vez algo así quería aquel estudiante de creación literaria que, sin renegar del todo de la experimentación, sí le pedía algo real y orgánico, algo cercano y peligroso, algo que valiera la pena, a la escri-

tura. ¿Por qué no aceptamos que también hacemos esto para que nos quieran?, parecía preguntar aunque en realidad demandaba. Y, en definitiva, era algo así lo que el doctorando tenía en mente cuando, a su manera, anhelaba el fin, no de la novela o de la ficción, tampoco de la literatura en cuanto tal, pero sí de esa particular forma hegemónica de la ironía que no pocas veces se hace pasar por inteligencia o desasida profundidad. “Necesitamos menos subjetividad y más sujeto”, había dicho a su manera. Se trata de un malestar compartido por aquellos lectores que van a los libros como quienes van al abismo. Los que leen para confirmar el estado de las cosas tienen, sin duda, el *best-seller*, ese sueño realizado como lo llamaba César Aira, o la novela que, desde la familiaridad, se sigue re-escribiendo una y otra vez desde el siglo xix. Pero los otros, los que buscan la experiencia radical de la otredad, para los que los libros no son una serie de puntadas humorísticas ni mucho menos un divertimento pasajero, los que quieren tocar con las manos abiertas el aquí y el ahora de su lenguaje y de su experiencia, esos lectores arrebatados e iracundos, esos lectores anhelantes y alertas, generosos, melancólicos, tienen libros como éstos que, desde y con el yo, de manera abierta y apresurada, hostil casi, escribe Karl Ove Knausgård. **u**



Gibran Kahlil Gibran

Un libanés para el mundo

Carlos Martínez Assad

Los emigrantes libaneses han visto mutar sus rasgos identitarios por el contacto con las sociedades que los han recibido. A partir de su condición de exiliados, han entregado a la cultura, como en el caso del poeta Gibran Kahlil Gibran, creaciones de valor universal. En el discurso leído al aceptar el Premio Byblos en mayo pasado, Carlos Martínez Assad reflexiona sobre la significación del autor de El Profeta en el contexto actual, signado por los conflictos políticos y la globalización.

En el mundo globalizado todos somos extranjeros, somos ya contemporáneos de todos los habitantes del planeta debido, entre otros elementos, a las nuevas tecnologías. Nos pesa como fardo ser exiliados desde que Adán y Eva fueron expulsados de su tierra, drama que retomó Naguib Mahfuz para situarlo en lo contemporáneo en *Los hijos del barrio*. Como sabemos, Adán y Eva fueron expulsados porque no estaban contentos: les faltaba algo. En palabras del dramaturgo libanés Wadji Mouawad: “¿Quién, por elección, querría dejar su tierra natal si fue - se el lugar de la felicidad?”.

Como exiliados o emigrantes asumimos varias identidades y una asesina a la otra. Según Amin Maalouf, la identidad no se nos da de una vez por todas, sino que se va construyendo y transformando a lo largo de toda nuestra existencia. Las identidades se construyen continuamente, no son únicas, y pueden suscribirse varias de ellas en una misma persona por decisión o por la imposición del otro.

Los libaneses llegaron a México con la identidad de los pueblos cristianos de la montaña de lo que llamaron la Turquía asiática, en los inmensos territorios del Imperio Otomano para luego, con el paso de los años, auto-definirse como árabes. Sus formas identitarias se transformaron con la historia de México y con lo que fue aconteciendo en Medio Oriente, tal como las asumieron sus descendientes.

Los libaneses agrupados en México buscaron su identidad, y para encontrarla tuvieron que conocer primero sus diferencias tanto con otros inmigrantes como con el pueblo que los acogió. Aprendieron de la Liga Literaria fundada en Nueva York en 1920 la existencia de *Al-Mahjar*, la literatura de los inmigrantes. Se involucraron para darle sentido en las revistas en las cuales pudieran recrear la lengua árabe, aunque pronto se optó por el uso del español, para darle sentido a una comunidad de intereses: *Al-Jawater*, *Al-Gurbal*, *Emir*. Aunque sus objetivos culturales fueron rebasados por la descrip-

ción de la vida comunitaria debido a que en ella encontraban su fuerza para la forma de integración, temerosos de perder sus raíces.

Varios intelectuales de la comunidad libanesa en México escribieron constantemente sobre Gibran Kahlil Gibran, el poeta más conocido cuya obra se difundió en español gracias a la traducción del mexicano-libanés Leonardo Safik Kaim. Él mismo relató que en una ocasión Bárbara Young, de viaje por Líbano, le preguntó a un joven poeta libanés si sabía de un paisano suyo que vivía en Nueva York de nombre Kahlil Gibran. El joven, sabiendo que ella era de habla inglesa, le respondió: “Señora, ¿puedo preguntarle si usted sabe de Shakespeare?”.

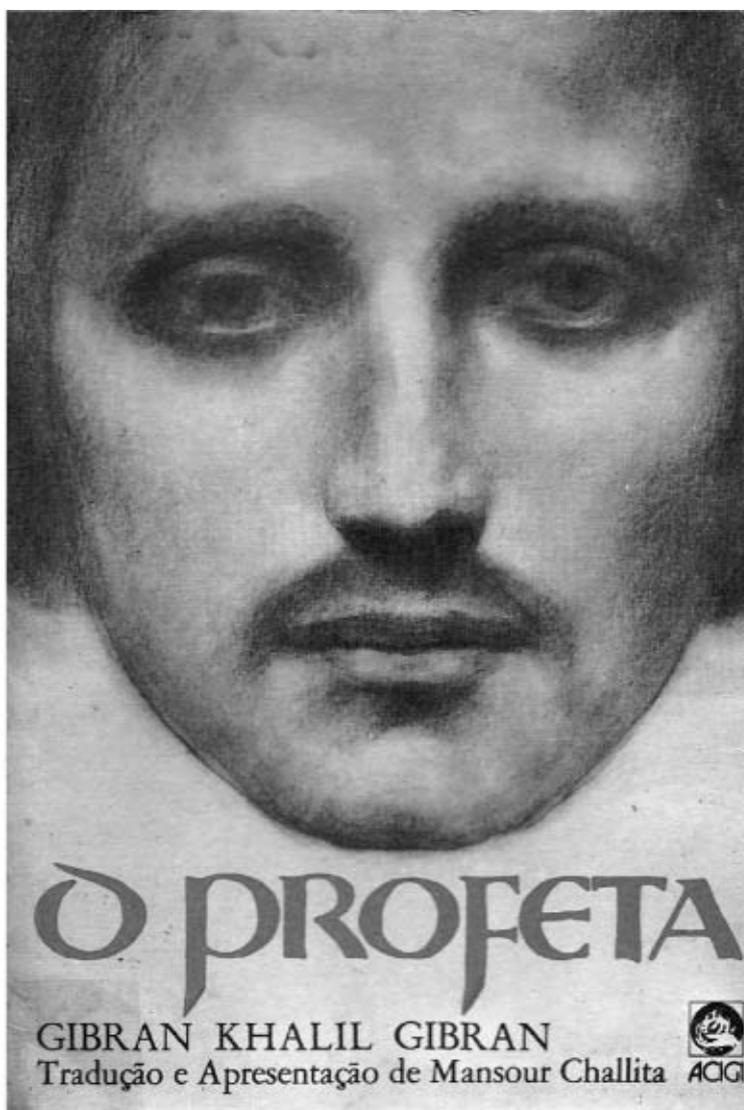
Safik consideró tan importante al escritor libanés trasterado a Estados Unidos que dedicó toda su vida a traducirlo. Divulgó el concepto de *gibranismo* acuñado por el filósofo Claude Bragdon como una “modalidad literaria de una profunda visión mística, una cautivadora belleza lírica y el más simple y novedoso acceso a los más trascendentales problemas vitales”.

En México, la recepción de los escritos de Gibran fue entusiasta; el poeta Alí Chumacero se sumaba a las páginas de *Al-Gurbal*, para reflexionar sobre el “escritor árabe más celebrado no en el Líbano, su país natal, sino en todos los pueblos que hablan esa lengua”. Lo consideró “un innovador que aprendió mucho de las letras occidentales, y su influencia en las generaciones posteriores no ha tenido par en ningún otro poeta moderno de su lengua”. Asimismo citaba al destacado arabista Pedro Martínez Montávez para coincidir con él en su definición de Gibran como “Cantor de las miserias humanas y de la libertad, en su lira poética queda una cuerda erótica, a veces particular pero casi siempre dirigida a lo universal, hacia el todo de la creación, que llena sus versos de un indudable humanismo trascendente”. Chumacero mencionó que leía con ansia las traducciones de Kaim, de un Gibran que “buscó la revelación de lo desconocido con los medios que le proporcionaban las artes y abordó con intenciones proféticas los temas elementales de la vida”.

De *El Profeta* —ya publicado en inglés— elogiaba la “serie de parábolas donde lo simbólico se cruza con los sinsabores de la realidad”. Recurría a la nota aparecida en el *Chicago Evening Post* en 1923, que argumentaba que en ese libro “está la verdad pura que el autor dibujó con su pluma mágica y cubrió con el ropaje de la música, de la fantasía, de la perfección. Las palabras de Gibran, armoniosas y vibrantes de sentimiento, nos hacen recordar el ritmo majestuoso del *Cantar de los Cantares*”. Ha sido libro de cabecera de muchos aficionados a la filosofía y a las meditaciones religiosas. Su redacción final fue en lengua inglesa, tras de varios intentos en que el árabe no cumplía con su idea de poner “la palabra inevitable en el lugar inevitable”.



Gibran Kahlil Gibran



También se concebía en Gibran un compromiso político que quiero resaltar en esta ocasión, tal como se expresaba en una encuesta que en 1923 hizo la revista *Al-Hilal*, de El Cairo, entre los poetas árabes del momento. La pregunta inicial —y noten la coincidencia con el momento— se refería al despertar *An-Nahda* o renacimiento del mundo árabe. Gibran respondió crítico y con pesimismo: “El mundo árabe, sin inventos ni creaciones nuevas, sigue en la esencia de su espíritu igual que hace mil años. No hay despertar interior. El espíritu creador debe dar luces universales, no ser un virtuoso de la imitación. En este sentido, el mundo árabe aún no ha despertado”.

A la luz de los más recientes acontecimientos en esa parte del mundo que va del Mashrek (por donde sale el sol) al Magreb (por donde se oculta), esas ideas adquieren un sentido profundo porque no sabemos aún cuál es el destino que alcanzarán esos países. Por eso hay un movimiento pendular en una obra como la de Maalouf, entre el glorioso pasado recreado en sus primeras novelas (“—¡Explícales que mi patria es una galaxia de ciudades! ¡Explícales que tú y yo hemos nacido de la luz de Oriente y que Occidente sólo se despertó con nuestras luces! ¡Diles que nuestro Oriente no siempre estuvo envuelto en tinieblas! ¡Háblales de Alejandría y de Esmirna, de Antioquía y Salónica, y del Valle de los Reyes, y del Jordán y del Eúfrates!”) y la fatalidad de su novela más reciente, *Los desorientados* (2012), en la que narra el derumbe del grupo de amigos que regresa a Líbano des-

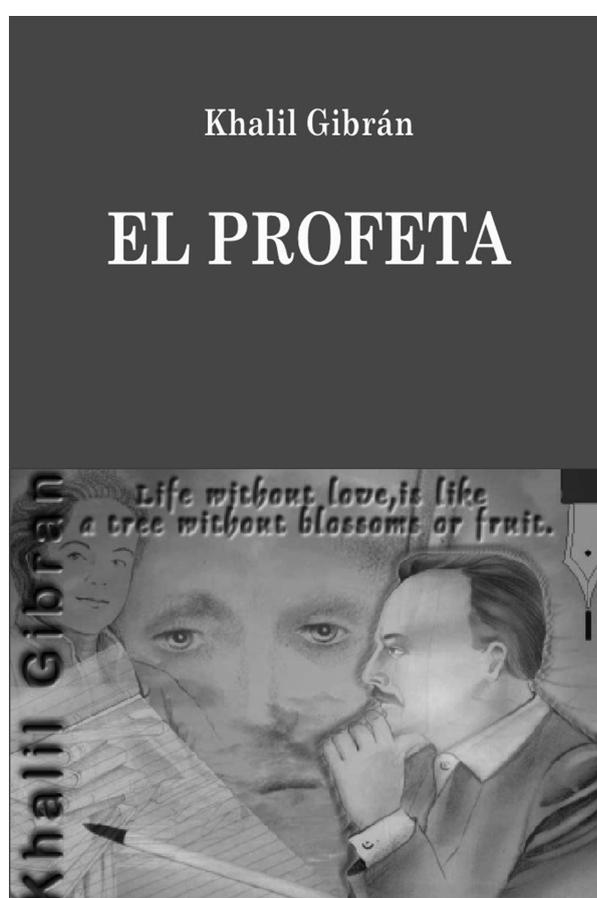
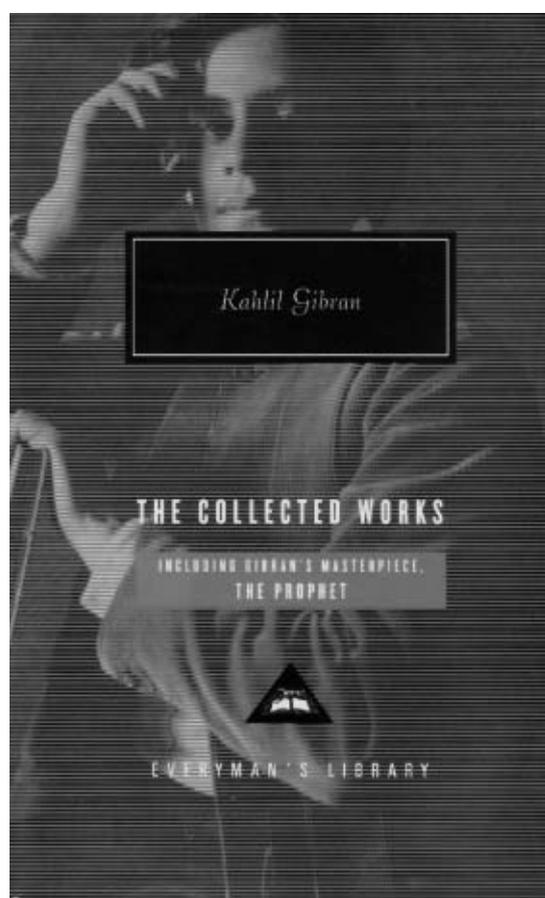
pués de la guerra, al encontrarse con la fatalidad de los cambios ocurridos.

También Wadji Mouawad regresó después de haber abandonado Líbano con sus padres durante los primeros años de los conflictos que se sucedieron. Afirmó hace unas semanas, luego de participar en el festival de Samir Kassir, que como otros de su generación fue educado en el odio, detestando al otro. Por ello, en su obra *Incendios* detesta no solamente a los otros sino a sí mismo, porque fue lo que le enseñaron.

Cuándo podrá el mundo árabe entenderse y unificarse, es una pregunta que desde los primeros años de la independencia de los mandatos francés y británico se han hecho los pensadores, y es una pregunta que aún tiene vigencia en nuestros días.

Como el ser social que me tocó ser, diría con Gibran: “*Desdichada la nación* que no levanta su voz sino cuando va tras el ataúd, no se enorgullece sino cuando se jacta en el cementerio y no se rebela sino cuando su cuello se encuentra entre la espada y el tajo”.

Con una pizca de optimismo añadiría: creo que en este mundo de naufragios existe la esperanza en la incertidumbre, por lo que abogo por el respeto de los derechos humanos de todos, por la abolición de las fronteras, porque se reconozca que no pueden existir naciones sin territorio, por la igualdad y la libertad en todas las sociedades, por la fuerza de las ideas, por el poder de la literatura y de la música; y, además, quiero la paz en Siria y en el resto del mundo. **U**



Medio siglo de jugar rayuela

La novela mayor de Julio Cortázar cumple cincuenta años. Rayuela pertenece a un grupo selecto de libros: aquellos que en cada nuevo acercamiento establecen un pacto entrañable con la sensibilidad de sus lectores y que, al mismo tiempo, han revolucionado con mayor fuerza la ficción hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx. En estas páginas hemos reunido a una cofradía de amantes de Rayuela: Rosa Beltrán, Eduardo Casar, Gonzalo Celorio, Joaquín-Armando Chacón, Teresa del Conde, Daniel González Dueñas, Ariel González Jiménez, Hernán Lara Zavala, Sandra Lorenzano, Rafael Luna, Ignacio Solares y Juan Villoro quienes rememoran su lectura de la gran novela. Algunos de estos escritos intimistas del libro pertenecen al catálogo de la exposición itinerante De la tierra al cielo, un proyecto desarrollado por Rogelio Cuéllar y María Luisa Passarge —del que proceden las fotografías de nuestro reportaje gráfico— y que reunió a 55 artistas plásticos en un ejercicio lúdico de reapropiación del rico universo cortazariano.

Once razones para seguir leyendo *Rayuela* y dos para pensárselo

Rosa Beltrán

1

Porque siempre será un juego

2

Porque se puede leer casi de cualquier manera, salvo sin conocer a su autor (y su mito)

3

Porque es sinónimo de libertad, de rebeldía, de contracultura

4

Porque París en los años sesenta era mucho más que una fiesta

5

Porque es una bomba indestructible

6

Porque son cuando menos dos libros en uno

7

Porque es “interactiva”

8

Porque está escrita con la mano izquierda

9

Porque hay obsesión y hay verdad

10

Porque hace estallar el orden convencional de la novela sin dejar de ser una novela

11

Porque, como el *I Ching*, nos obliga a buscar

DOS PARA PENSÁRSELO:

1

Porque los cuentos de Cortázar son infinitamente mejores

2

Porque si Oliveira es el ideal de pareja, la Maga, muda y expectante —amada inmóvil que deja morir a Rocamadour— levanta sospechas

La vida después de J. C.

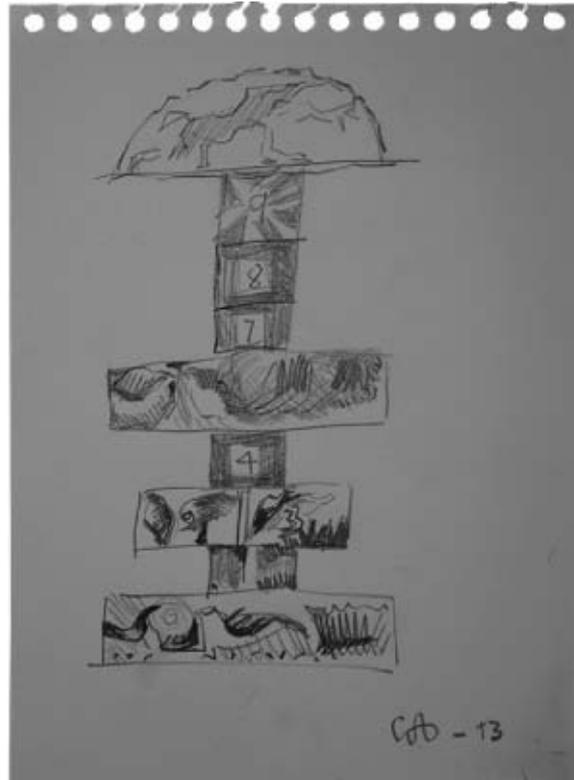
Eduardo Casar

La prosa de Cortázar en *Rayuela* es muy su estilo. Me refiero sobre todo a que nadie toca mejor el jazz con ese instrumento elástico que se llama lenguaje que Julito. Se nota que ya sabe improvisar y que dialoga; no solamente que sus personajes pregunten y respondan y que se contrapongan y que se complementen, sino que Oliveira critica todo el tiempo lo que nota y lo que se le atraviesa y se va autocriticando por la vida, a paso de transeúnte, y hasta el lector se ve en predicamentos y en muchos predicados y siente que por fin algo lo ha interceptado bien interceptado. En *Rayuela* aparecen en vivo, con sus voces, más escritores que en un congreso de escritores, o más bien se aparece lo escrito interviniendo todo: las notas de periódicos y los letreros y las perplejidades del lenguaje, desde los poemas hasta la seda roja de los tangos.

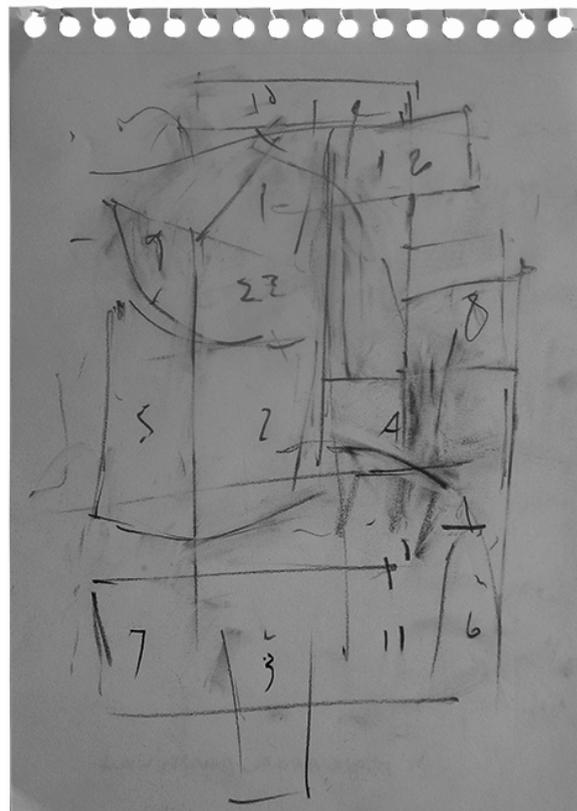
Yo era un lector normal, pero Rosío Obregón (Rosío con s) me prestó *Rayuela* y tuve que auxiliarme del *Pequeño Larousse Ilustrado* y de otras lecturas para entenderla y moverme por ella (por *Rayuela*) y no salir con mi batea de babas del diablo diciendo “te regreso tu libro, no se le entiende nada”.

Rayuela fue una revelación en el sentido más pleno de San Agustín o de Santa Teresa y me convirtió a la literatura, porque con ella me di cuenta de que pensamos con palabras y que las palabras —no solamente las de los otros, sino las nuestras— nos hacen cosas o nos hacen otras cosas y nos abren más mundos (o cuartitos) adentro. Es lo que los hermeneutas llaman “apropiación” o “aplicación”: cuando te la aplican, cuando algún texto te cambia realmente en otro y te voltea la parte de adentro para afuera y dejas de ser tú para ser otros varios.

Mi amigo Gonzalo Celorio dice que uno debe dividir su historia en antes de J. C. y después de J. C.: antes de Julio Cortázar y después de Julio Cortázar. Y yo estoy más de acuerdo que una cuerda donde una flor amarilla se suicida. Nunca supe qué tanto mi sangre era esa tinta hasta que me preguntaron por qué escribo y por qué juego a la literatura. *Rayuela* ha sido la manera más intensa de jugarme conmigo y con otras personas y también personajes principales. Salud.



Óscar Gutman



Miguel Ángel Alamilla

El libro del humor y la ternura

Gonzalo Celorio

En los convulsos años precedentes a los movimientos estudiantiles de París y México apareció una novela que subvertía los cánones del género, que involucraba al lector como participante activo en la estructuración misma de la obra, que admitía muchos órdenes de lectura y aun el abandono de numerosos capítulos que su propio autor consideraba prescindibles, que sabía reír como no lo habían hecho nuestros libros precedentes —tan proclives a la solemnidad— y que exploraba facetas inéditas en la historia de las letras latinoamericanas, como el humor y la ternura. Pero no sólo cambió con inusitada jovialidad nuestros conceptos de la literatura, sino también de la vida consuetudinaria: del amor y el erotismo a la cultura y la crítica, del juego y la imaginación a la denuncia y la conciencia política. Leí *Rayuela* con tal asiduidad que sus páginas se fueron adelgazando hasta adquirir una condición semejante a la del papel biblia e involuntariamente me aprendí de memoria muchos de sus capítulos, tex-

tos autónomos, que tienen la eficacia de un cuento corto y el resplandor de un poema. Si desaparecieran del planeta y del ciberespacio todas las ediciones de *Rayuela* creo que entre mis amigos y yo podríamos reconstruirla. Fue un libro que se nos quedó tatuado en el alma y que ciertamente nos transformó la vida. A partir de su lectura empezamos a caminar de otro modo, a ver el mundo con otros ojos, aprendimos a reír y conocimos la pujante fuerza del humor, porque, como dice Cortázar en alguna página de *Rayuela*, “el sentido del humor ha cavado más túneles sobre la tierra que todas las lágrimas que se han derramado sobre ella”. Pero sobre todo, comenzamos a leer de otra manera, porque Cortázar no sólo tuvo influencia decisiva sobre nosotros sino que transformó retroactivamente a los escritores precedentes. Después de *Rayuela* no podemos leer igual que antes a Edgar Allan Poe y José Lezama Lima, a Macedonio Fernández y Julio Verne, a Guillaume Apollinaire y Felisberto Hernández.



Gabriel Macotela

Una enorme rayuela, una piedrita y un pequeño clavo

Joaquín-Armando Chacón

para Ignacio Solares y Myrna Ortega

Una noche antes estuvimos hablando de él, como quién se platica de ese camarada que nos ha acompañado en buena parte de la vida. A ella, por aquellas calles de su Buenos Aires y los salones de la Universidad y en la maleta de su viaje, imposible dejar ese libro, y a mí en las madrugadas, los amaneceres y los recorridos de aquella Cuernavaca y después en el regreso a la Ciudad de México. Hablábamos sobre él y sobre su libro, tan impregnado uno del otro que cuando cualquiera se atreve a irse internando en sus páginas va contaminándose de su espíritu, con su zona lúdica y la necesidad de mirar hacia atrás y hacia delante con los ojos de un gato. Recordábamos en el estudio algún capítulo de su *Rayuela* y de vez en cuando citábamos alguna de esas frases que se le pegan a uno en la piel (“Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”, “Déjame entrar, déjame ver algún día cómo ven tus ojos”), y yo miraba los ojos tristes de Cortázar en la fotografía de Rogelio Cuéllar, enmarcada y sujeta a la pared en un sitio especial, y dije que deberíamos estar tomando yerba mate en lugar de vino tinto. Ella recordó cuando fuimos a conocerlo, en el Palacio de Minería: allí estaba, alto y barbudo, un chaquetón de color crema de bolsas grandes y unos libros en una de sus manos. Imposible acercársele, absurdamente lo protegían funcionarios y burócratas, lo apartaban encerrándolo en una isla para él confusa desde donde se distraía mirando con algo de ansiedad hacia cualquier parte, a las escaleras, los vitrales, las altas paredes, el arremolinarse de la gente allá abajo, el cerco absurdo a sus lectores. Qué estupidez, nos dijo Héctor García abrazando su cámara fotográfica, se nota que está intranquilo, impaciente. Y ella, Nilda, se lanzó al frente con resolución, ni quien se atreviera a impedirle el paso y se plantó frente a él y el Julio inclinó la estatura y se puso a escucharla, sonriente. “Mi generación creció allá en la Universidad de Argentina leyéndote”, le dijo Nilda, “y por supuesto que te queremos mucho”. Héctor García preparó el obturador, la distancia y el objetivo y puso a funcionar la máquina y su don. Nilda y Julio me llamaron y allá fui. Julio hojeaba el libro que le regalamos y donde uno de mis personajes femeninos le hace un homenaje en una de las páginas. Después nos firmó su *Rayuela* y lo revisó sonriente de encontrarlo tan usado, tan subrayado y con anotaciones en sus páginas. Fue-

ron unos minutos tan sólo, que parecieron segundos en la pista de los cien metros por la impaciencia de los funcionarios, pero el Cronopio se dio tiempo para comentarme sobre el Macetón Cabrera, quien ya de edad avanzada y rengueando se subía al ring a tumbar rivales. ¿Ya lo has visto pelear?, me preguntó Cortázar, qué maravilla. Lo solicitaban, lo apuraban, y Cortázar encogió los hombros, hizo un gesto de niño travieso que significaba “qué remedio”, se inclinó otra vez sobre Nilda y le dio un beso en la mejilla y a mí una palmada en la espalda. Y se lo llevaron. Y después Héctor García no encontraba las fotografías, se le revolviéron, por allí deben estar, las voy a buscar, a encontrar, nos prometía cada vez. Y en esa noche de un día antes, allí, en el estudio, Cortázar estuvo acompañándonos desde la fotografía de Cuéllar enmarcada en la pared. Comenzaba la madrugada. Le dijimos “chau”, apagamos la luz y nos retiramos del estudio. Y no olvidemos que “para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato”. Mañana voy a abrir *Rayuela* otra vez, una vez más, me dije, entrar nuevamente en ese inicio mágico: “¿Encontraría a la Maga?”.

Me desperté temprano, con el recuerdo de cuando le pregunté a Cortázar de ese librito suyo que no figuraba en su bibliografía, con cuentos centrados en el boxeo, donde relataba el combate entre Luis Ángel Firpo y Jack Dempsey y la famosa cuenta larga que le impidió al Toro Salvaje de las Pampas convertirse en campeón de los pesos completos. ¿Existió, existía? Y Cortázar simplemente sonrió.

Y junto al café negro y mañanero, acompañado con *croissants*, de ese domingo siguiente a nuestro vino tinto con sabor a yerba mate de recuerdos, me puse a contarle a Nilda algo más de aquellas clases de literatura que ofrecí allá en el Centro Intercultural de Documentación: sí, en el Cidoc de Cuernavaca, el fundado por Iván Illich, pues yo fui el único profesor mexicano fijo en utilizar salones en esa segunda sección del Centro, dedicada especialmente para impartir clases de diversas cuestiones sociales. Sí, clases sobre la novelística mexicana de esos años y sobre los narradores de la sorpresiva literatura latinoamericana a estudiantes extranjeros venidos de universidades de todas partes del mundo. Y sí, por supuesto yo aprendía más de lo que podía enseñar-

les. Allí, aprovechando esa biblioteca que continuamente recibía novedades y con la anuencia del entusiasta Danny Sandford, guardián celoso de todos los libros, leí y estudié a Gabo Márquez, al impetuoso Carlos Fuentes, al deslumbrante Vargas Llosa, al críptico Juan Carlos Onetti, al fabuloso Lezama, a sus predecesores y a sus continuadores que cada quien y a su manera iban extendiendo las visiones y razones de unos territorios que abrían sus puertas y ventanas como una tormenta generosa y diferente sacudiendo el panorama de la escritura en muchas partes, y continuamente iba y regresaba con la *Rayuela* de Cortázar, saltando de un cuadrito a otro, y a veces tocaba raya en la lectura y a veces perdía el equilibrio con la pata coja y a veces creía situarme en el Cielo, pero siempre había que regresar a tierra sin perder el equilibrio. Y algo de eso les explicaba a mis alumnos, que por lo regular eran más mujeres que hombres, y una de mis proposiciones era de que en el capítulo o cuadrito donde cayera la piedra de su lectura ellos podrían estar con los dos pies apoyados o con uno alzado y lo de atrás era el pasado de la historia, de la narración, y lo que estaba adelante era el futuro, porque cada capítulo era el presente y por lo tanto no podían detenerse en ninguna línea ya que, como los niños entienden ese juego, no puede haber descanso ni pausas en ese viaje donde hay que saltar todos los obstáculos para llegar a la comprensión, y Julio Cortázar alguna vez había dicho que esa novela publicada en sus cincuenta años “significaba la experiencia de toda una vida y la tentativa de

llevarla a la escritura”. Qué felicidad y qué libertad sentía en esas horas hablándoles de Horacio, de Talita, de Traveler, de la Maga y su Rocamadour, del Club de la Serpiente y del intruso Morelli, avanzando por ese mandala donde había espacios para páginas convencionales y otros donde imperaba el aspecto poético que se cruzaba con momentos de epifanía para sacudir al lector con la puerta entreabierta hacia una otredad. Y una vez, le contaba a Nilda, labios de migas crocantes, que allí en el piso al final de la escalera de la segunda sección del Centro alguien pintó con gis rojo una rayuela y la cruzaban los alumnos, sobre todo las chicas, saltando a la pata coja y golpeando una piedra imaginaria antes de entrar al salón de clase y hacerme preguntas sobre *Rayuela*, sobre Cortázar, pues buscaban más interpretaciones de esa obligación del lector a participar y construir esa novela de posibilidades, pues aunque parecía la narrativa de un viaje sentimental para adolescentes en el camino era como la búsqueda constante al conocimiento del personaje y de uno mismo, y por ello estaba la posibilidad del encuentro del principio y del final para cada quien, y allí estaba yo hablando y gesticulando frente a los diez o doce alumnos cuando me di cuenta de que por segunda vez había asistido esa mujer sentada al fondo, en una esquina, en pantalones anchos y las piernas cruzadas, creo que calzada con botas, una especie de capa oscura cubriéndola, cabello negro y largo, cejas pobladas, una sonrisa tímida descubría unos labios largos y carnosos y su mirada era decidida y penetrante



Saúl Kaminer, *Dos*, 2013



Gabriel Macotela, *Amor a Cortázar*, 2013

te. Y ese rostro perduró en mi recuerdo por muchos años, aunque tardé bastante en darle un nombre. Pretendí no prestarle mucha atención y seguí comentando sobre *Rayuela*, leí algunas partes del libro, escuché preguntas e intenté respuestas. La primera vez esa mujer había entrado ya comenzada la clase, estuvo un rato y se salió imperceptiblemente, aunque esta vez estaba en su lugar desde el principio y cuando di por terminada la sesión, aunque todavía se prolongaron las risas y los comentarios de los alumnos, ella se levantó y comenzó a dirigirse con pasos lentos a la puerta, allí se detuvo y antes de salir giró su cuerpo y su mirada hacia mí para hacer una especie de leve reverencia, por supuesto dirigida hacia ese creador de retos y búsqueda de un hombre nuevo y de la Maga. Sólo esas dos veces la vi allí por el Centro. ¿Y quién era?, preguntó Nilda. Lo supe hasta varios años después, cuando don Joaquín Díez-Canedo me regaló un libro que tenía a la mano en su escritorio, en una visita que le hice para regalarle unos soldaditos de plomo que había comprado para él. Era una novela, *Estuche de muerte*, cuya autora era Susan Sontag. Era ella. Y con el tiempo supe que en esa temporada había ido a Cuernavaca a visitar a Iván Illich, y de sus libros por supuesto me convertí en un fiel lector.

Y esa mañana de aquel domingo del doce de febrero se dejó escuchar la llamada del teléfono. ¿Ya te enteraste, ya lo sabes? Lo acaban de anunciar en la televisión. Y Leonor me dio la noticia: había fallecido Cortázar. Se fue Cortázar. Cerró la puerta. Se fue. Era cierto. “La

muerte es un escándalo”, había dicho tiempo atrás el Cronopio. El teléfono siguió sonando después, en los intervalos en que Nilda y yo llamábamos a otras partes, las líneas se cruzaban, de allí a Santa Fe en el sur de Estados Unidos, a Buenos Aires, del Uruguay para acá, de aquí para Cuernavaca, de París a otras partes, las líneas se juntaban y se entrecruzaban como hilos de pesar y abandono en un territorio sin fronteras. Cortázar, Julio, el Cronopio, el escritor, el amigo, el camarada, se repetía por todas partes. Antes de que Nilda pudiera levantar el teléfono para hacer una nueva llamada, su timbre resonó una vez más, lo levanté. Una voz femenina y extranjera, desconocida, alcanzó a decirme “en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave”, sólo eso antes del sollozo y de colgar. Dejé a Nilda avisándole a otras personas, me dirigí al estudio para encender un cigarrillo, para mirar el retrato de Cortázar y llorar a solas. Pero la fotografía de Rogelio Cuéllar no estaba en su lugar. Allí había un vacío, una pared blanca. Estaba abajo, en el piso, caída directamente, inclinada sobre la pared. La mirada triste del Julio. La levanté, pero no había ningún pequeño clavo para poder volver a colocarla en su sitio, no estaba tampoco abajo, en ningún sitio, en ninguna parte a pesar de mi cuidadosa y paciente y ansiosa búsqueda. Me senté en el suelo, la espalda recargada en la pared, encendí un cigarrillo para acompañar al camarada en su fumada del habano. No nada más una piedrita y un zapato, mi entrañable Julio, tal vez sólo te faltaba un pequeño clavo. Tal vez.

Rayuela y mandala

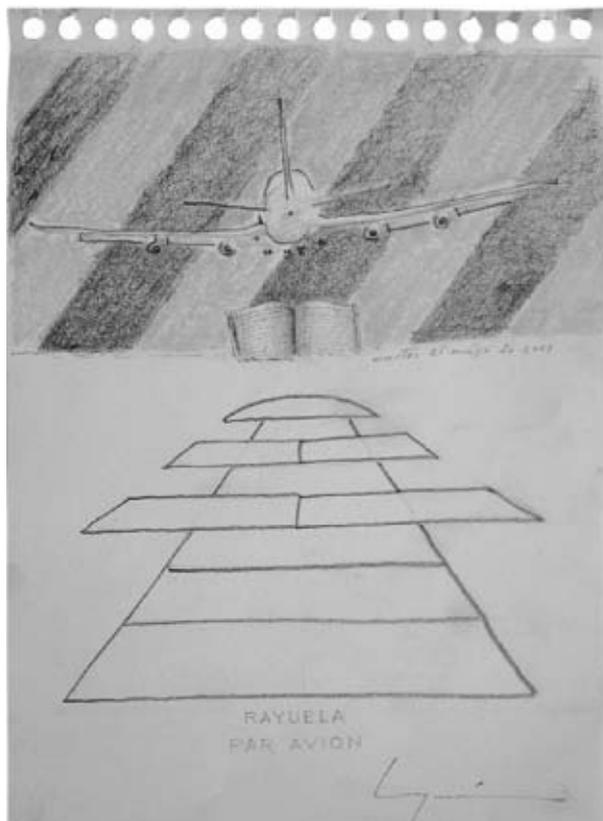
Teresa del Conde

Algunos leímos la novela cuando recién apareció publicada, sin entender su estructura, buscando por cuenta propia armar una trama accidentada que admite una multitud de elementos ajenos. Después, pasado el tiempo y ya con lecturas de James Joyce asimiladas en la medida de lo posible, varios leímos *Rayuela* sin pretender en lo más mínimo analizarla porque eso es tarea ¡y ardua! para los críticos literarios y para los expertos. Pero el lector —siempre que merezca ese nombre, es decir, siempre que sea adicto a la lectura— encuentra un deleite especial en la descripción de los personajes, en las imágenes visuales —por cierto, no pocas tienen urdimbre dadaísta: “un cochecito de niño lleno de periódicos viejos”, “una muñeca sin cabeza” o “una sonrisa de gato de Cheshire” sin gato, obvia alusión al pastor Dodgson (Lewis Carroll), a quien Cortázar y todos los surrealistas e innovadores del lenguaje veneraron y siguen venerando.

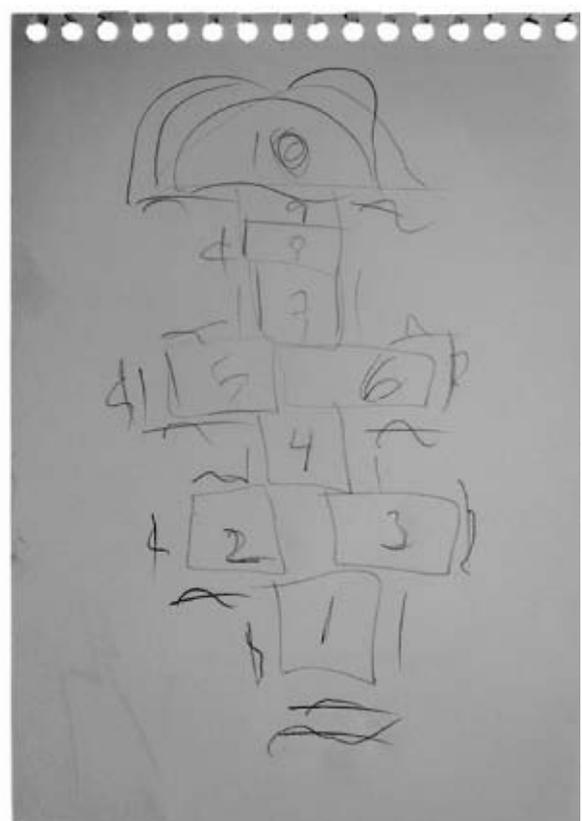
La enorme erudición del autor abarca no sólo la literatura, sino señaladamente la música y la pintura, con

hartos atisbos filosóficos, pues hasta Wittgenstein está presente —como lingüista, claro—. No tengo un índice de nombres a la mano, pero puedo asegurar que por ahí asoman pintores como Giotto y Cimabue, Klee, Mondrian, Schwitters, Pollock y Mark Tobey. No recuerdo ahora a mexicanos, con excepción de Leonora Carrington, que fue inglesa y mexicana al mismo tiempo. Eso, además de los trayectos por París que continuamente señala Cortázar en varios capítulos. Mi predilecto al respecto es uno sumamente cómico: la asistencia casual de Horacio Oliveira, en medio de un diluvio, al recital de piano de madame Berthe Trépat. El humor, con frecuencia negro, es otra de las características de *Rayuela*.

En el ambiente de esta novela se yuxtaponen diferentes experiencias pasadas y presentes; algunas tienen la tónica de evocaciones, otras son memorias inventadas. Hay un simbolismo que el propio Cortázar admitió. Para él, *rayuela* y *mandala* eran formaciones equivalentes porque cuadro, círculo o dibujo divididos en



Antonio Luquín



Beatriz Ezban

sectores, compartimentos o casillas son “como la rayuela” y, por tanto, remiten a la noción de juego. Fuera de ese espacio no hay contenido.

Por eso los curadores de esta exposición convocaron a 55 artistas, jugaron con sus nombres sorteando las casillas y los reunieron en los espacios de cinco rayuelas, en un tránsito que va desde la Tierra, la primera, al Cielo.

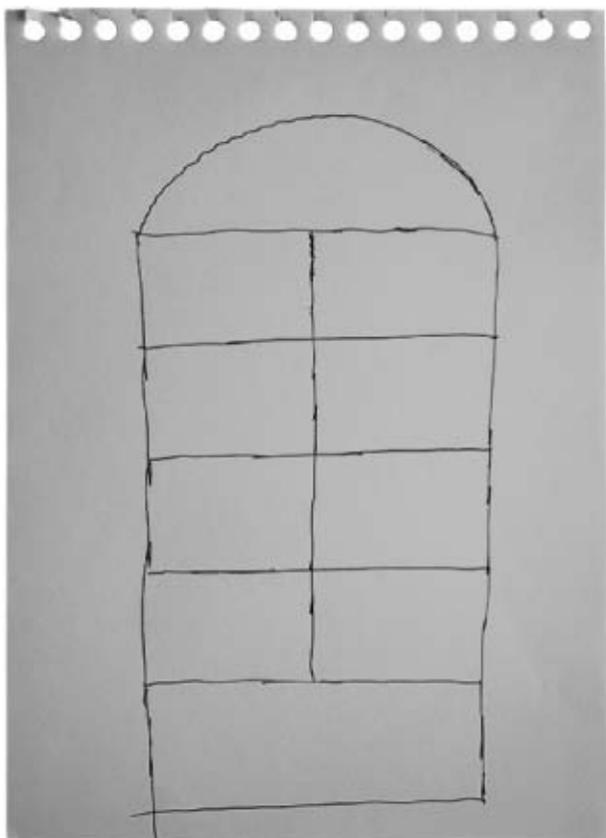
He podido ver en formato digital una buena parte de las reproducciones fotográficas de las obras entregadas por los artistas. En ningún caso se trata de ilustraciones. No vendría al caso o sería objeto de un proyecto distinto. Los artistas pusieron en su bastidor-casilla lo que suelen hacer en lo cotidiano, lo que los ha hecho ser ellos mismos con las múltiples variantes que cada trayectoria les ha ido presentando o señalando; o tal vez trabajaron acorde a alguna de las etapas de su producción que los hace perfectamente reconocibles. Esto ocurre, por ejemplo, con Vicente Rojo y con Roger von Gunten, ambos pertenecientes a una camada que identificamos con la mal llamada “Ruptura”, es decir, con una generación en cierto modo cercana a la de Cortázar. Participan varios artistas de la generación subsecuente, como Santiago Rebolledo, que se volvió oaxaqueño, o como Gabriel Macotela y Alberto Castro Leñero; también otros de las generaciones que les siguieron, como Claudia Gallegos: en su obra detecto una alusión a los peces, el laberinto y el agua que componen una de las escenas de la novela. Observo además la referencia a los signos del ambiente otoñal que propone Lorena

Camarena, o el enunciado de Gustavo Monroy “toco tu boca” que, hasta donde la memoria me da, pertenece al ámbito del manicomio, recinto en el que los asilados se encuentran vestidos con atuendos color rosa, situación que tal vez rememoró Beatriz Ezban, cuya obra ocupa una casilla número siete. Éste fue el recurso que algunos utilizaron, me imagino, una vez que les fue asignada su casilla, como ocurre con Barry Wolfryd y el número ocho.

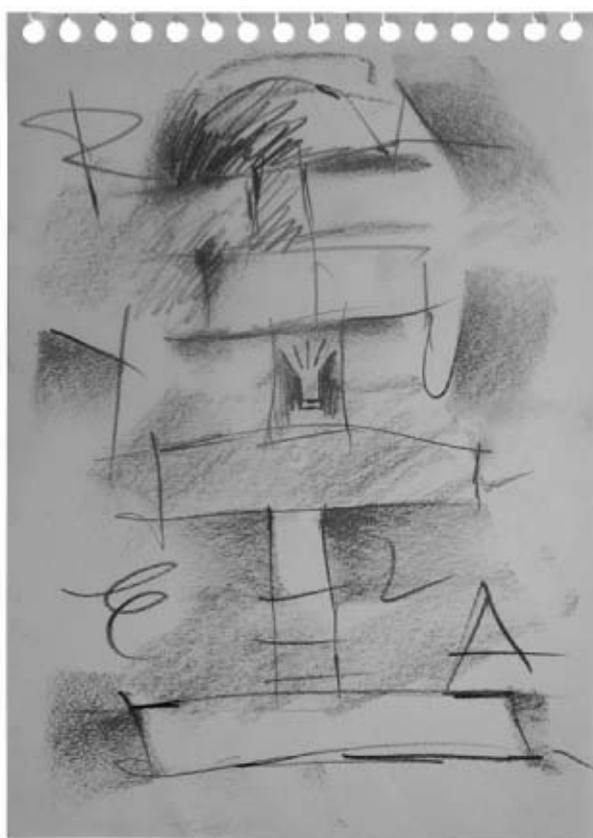
Resulta lógico que Jazzamoart (Javier Vázquez Estupiñán), recurriendo a sí mismo, haya propuesto un ambiente musical-pictórico con variantes tipo jazz, porque la música —y sobre todo el jazz, con los principales intérpretes del momento— está presente en varios capítulos de la novela. También se me antoja pensar que Ilse Gradwohl encontró oportuno referirse a *El velo de Maya*, que asimismo tiene su incursión, o que Boris Viskin ofrezca un texto pintado acuciosamente en su soporte.

Quien vea estas rayuelas plásticas sacará sus propias conclusiones y asociaciones, que pueden o no ser verosímiles. Hay trabajos pulidos y otros que considero “de primera mano”. Como antes anoté, unos y otros parecen “representar” una de las modalidades que practica el autor en cuestión.

Cada artista fue objeto de un formidable retrato tomado por Rogelio Cuéllar. He visto la mayoría y están cargados de idiosincrasia. En sí arman otro rubro importante de este ambicioso y a la vez atractivo proyecto.



Roger von Gunten



Juan Manuel de la Rosa

Dos juegos centrales

Daniel González Dueñas

LA “CADUCIDAD” DE *RAYUELA*: LA COMPETENCIA

Rayuela (1963) de Julio Cortázar fue inmensamente célebre en su momento en cuanto se la consideró parte sustancial del así llamado Boom de la literatura latinoamericana. Al correr del tiempo, la mirada sobre este libro se ha diversificado. La crítica que menos se deja seducir por la modernidad y sus espejismos la sigue considerando un hito: resulta innegable que en la literatura hispanoamericana existe un antes y un después de *Rayuela*.

La otra crítica, aquella que desacredita el Boom como “fenómeno de mercado”, y que por tanto se ve obligada a decretar la “caducidad” de *Rayuela*, lo hace a partir de la superstición de que la literatura es una carrera de relevos en la que unos libros “superan” a otros. Esta crítica llega a definir a *Rayuela* como “obstáculo para la vanguardia”, en el sentido de que cualquier novela que intente lo permutante será llamada “copia” de *Rayuela*. Se trata de una objeción formal y finalmente inoperante, porque implica otra gran superstición: la de que basta romper las formas narrativas tradicionales para escribir un libro-hito como el de Cortázar —que es, en efecto, muchas cosas a la vez: desde un manifiesto hasta una antinovela—. Vista de este modo, *Rayuela* es, en sí, una escuela y casi una universidad: estudiarla y jugarla ha sido para muchos aprender a escribir, en tanto que su primordial enseñanza radica en considerar a la escritura como un modo de insobornable cuestionamiento del mundo.

Pero no sólo eso: hay en *Rayuela* una forma de asumir la lectura como un acto tan creativo como fue el de la escritura, más allá de todo lo previsible. Cortázar fue el primero en advertirlo: “También a mí me gustan esos capítulos de *Rayuela* que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, ciberné-

tica y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada”.¹

¿Cuántas veces, a lo largo de las décadas, se ha dicho que “dan el ‘carpetazo’ a *Rayuela*” ciertas novelas que hacen ruido fugaz y luego se olvidan? Esa expresión, “dar el carpetazo”, significa que por fin *Rayuela* se ha dejado atrás, que ha sido “superada”, que ya no es significativa en el terreno de las vanguardias, que ha sido desbancada de su sitio y, finalmente, que se ha detenido su influencia, como en una suerte de venganza, de ulterior culminación de una espera angustiada. ¿En qué sentido se dice a cada tanto que *Rayuela* ha envejecido o ha sido superada *por fin*?

La idea de la literatura como competencia es gemela a cualquiera otra idea occidental: los individuos son entrenados para competir entre sí y “distinguirse” —distinguirse, precisamente, a través de la habilidad por medio de la cual compiten—. En el lenguaje cotidiano abundan expresiones de esta mentalidad; así, se dice “competente” como sinónimo de “hábil” o “capacitado”.

En un mundo que se basa en ese paradigma, no resulta difícil entender por qué la literatura es virtualmente concebida como competencia entre escritores. Nos parece lo más “natural” asistir a la contienda literaria lo mismo que a un torneo atlético. Las Olimpiadas tienen la más alta consideración como muestrario internacional de “excelencia física”; del mismo modo asistimos día con día a las olimpiadas literarias. Unos libros superan a otros y la “juventud” de unos depende del “envejecimiento” de otros. Como diría Charles Fort, si no hay exclusión, no hay inclusión.

Se llama “clásicos” a los autores que se han retirado luego de presentar una lucha ejemplar, una competencia modélica. Son aquéllos a quienes se homenajea convirtiéndolos en bustos que adornan las pistas en donde compiten los *más capaces*, es decir, los que han llegado más lejos en su desesperada búsqueda de “superar a los demás”. La mera presencia de los bustos en el “salón de la fama” condiciona las vocaciones y ambiciones de los que “vienen detrás”. Porque el tiempo mismo se concibe como la gran carrera, la más tremenda de las compe-

¹ Julio Cortázar, “Volviendo a Eugenia Grandet” en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México/Madrid, 1967.

tencias. Todos están “en carrera contra el tiempo” y anhelan el podio de los vencedores coronados con laureles; nadie ignora que, por cada coronación, quedan “detrás” (o más bien, debajo) multitudes enteras de competidores anónimos que no lograron siquiera llegar a las Olimpiadas, ya no se diga a los lugares subsidiarios al del “ganador”. Sin embargo, esa certeza no impide, sino fomenta, el acto social por excelencia al que Antonio Porchia denunció con todas sus letras: “A veces pienso en ganar altura, pero no escalando hombres”.

También tiene injerencia la idea del parricidio, a la que Octavio Paz llamó “la tradición de la ruptura” (un término que si no se entiende a fondo parece apostar por el más conservador de los determinismos modulares). Resulta “tradicional”, pues, que el hijo se vuelva contra el padre; en otros términos, que toda vanguardia significativa se convierta a su vez en tradición y sea, por tanto, “rota” por la siguiente. Toda modernidad se vuelve contra los clásicos desde el momento en que los convierte en bustos, es decir, metafóricamente los rompe y sólo rescata de sus cuerpos la cabeza y un poco más (los bustos suelen “cortarse” en la línea del corazón): son sus ideas las que nos interesa rescatar, y por ello los volvemos *ideas*. La ruptura es, pues, “tradicional”, es decir, previsible y hasta necesaria: forma parte del proceso ineludible no por otra cosa llamado “tradición”.

Tradicionalmente, pues, a cada tanto se volverá a hablar de *Rayuela* con cualquier pretexto y, luego de “reconocer sus valores”, se procederá a decretarla “envejecida” para que rejuvenezca automáticamente todo aquel que enuncia el decreto. También se la llamará “superada” para que la tradición, ineludiblemente predatoria, parricida y hasta antropófaga, sea al menos tolerable en cuanto el hijo que mata sabe que a su tiempo será matado por su propia descendencia. Es, de hecho, la única forma que tiene para eludir la penosa conciencia sobre su propio destino: la fuerza invertida en el parricidio será duplicada cuando el parricida tenga hijos y ellos a su vez cumplan su destino ineludible.

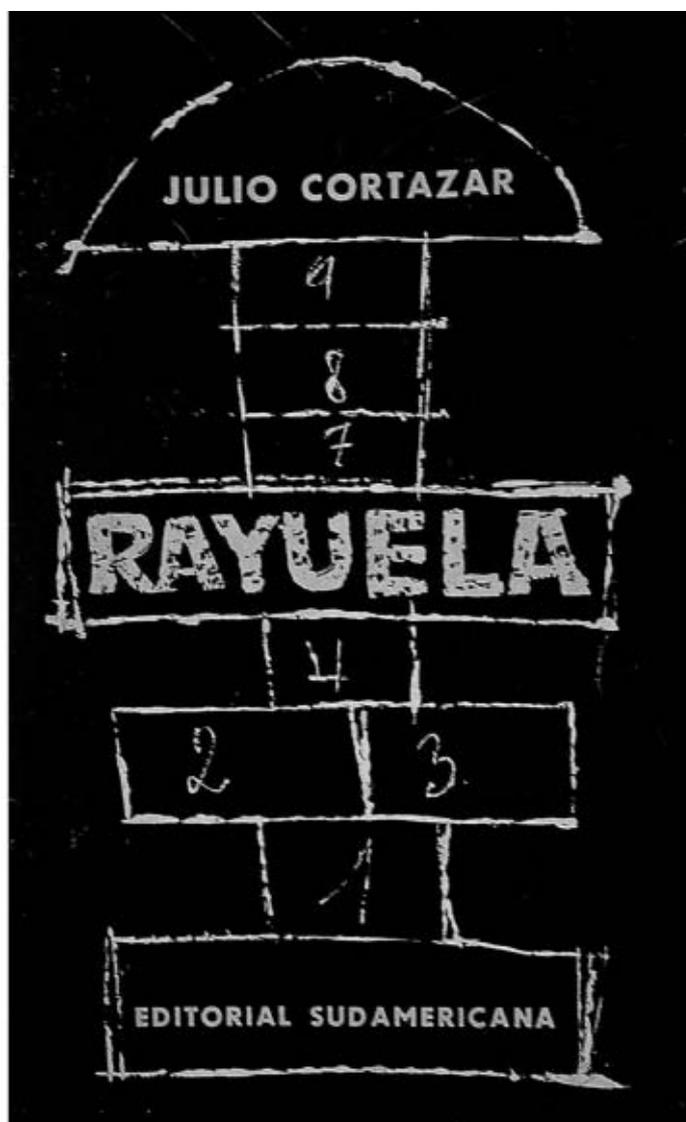
Rayuela fue la inusitada vanguardia compuesta por un solo libro que “movió el piso” a los demás vanguardistas del momento y les mostró, por comparación, la debilidad y precariedad de sus propuestas, a las que ellos consideraban poderosas y arriesgadas. En este sentido, *Rayuela* se libró del “destino inamovible”: su parricidio fue una incorporación más que un degüello, y en todo caso su gran logro (lo que en el fondo no le han perdonado las generaciones subsiguientes) fue no usar a la vanguardia como un enésimo apoyo a la “tradición”; no hacer de la revuelta contra el poder una forma de perduración de ese poder; tomar de la tradición no lo que tenía de previsible y manipulado para renovar tradicionalmente los medios de prever y manipular, sino introducir la duda en cada uno de sus elementos, y hasta

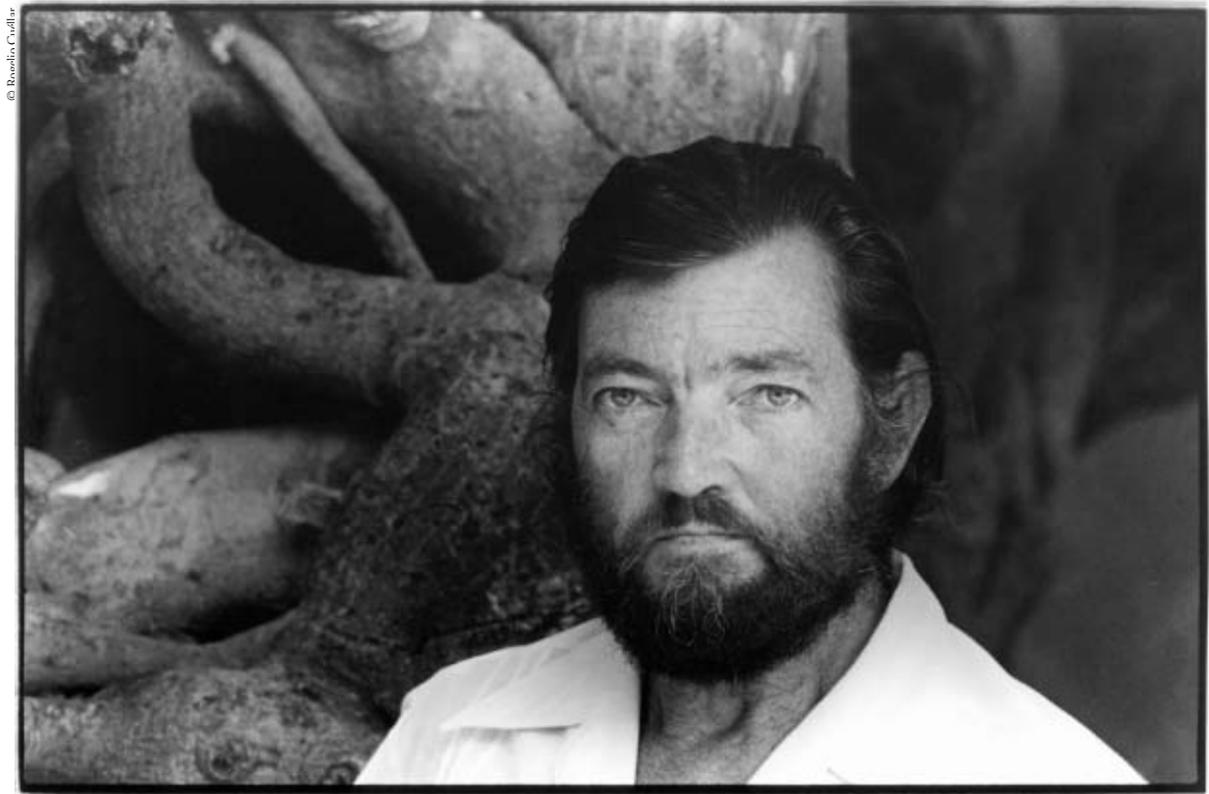
en el modo usual de dudar. *Rayuela* dejó de ser tradición en ese sentido “tradicional”. A la vez, reveló, por una vez, la verdadera tradición: la del ser humano que busca salidas más allá de las contradictorias y asfixiantes imposibilidades que él mismo ha inventado para no permitirse buscar demasiado lejos.

LOS JUEGOS

En *Rayuela*, las propuestas lúdicas son invitaciones a jugar como lo hace el niño: la medida del gozo y del transporte es la de la responsabilidad y la seriedad de un desafío verdaderamente asumido. Así, una parte esencial de los juegos con el lenguaje consiste precisamente en adivinar cómo se juega. Primero aparece el nombre del juego, en una escueta referencia rodeada de un vago desglose; páginas más adelante se ejemplifica sin enunciación de las reglas. ¿Y no es eso lo que hacen la gran literatura y la vida misma en lo que tienen de más exaltante?

Cuando se me anteponen las reglas de un juego se me somete a ellas: quedo supeditado y, en más de un sentido, permanezco *fuera* aunque juegue de manera pasio-





Julio Cortázar

nal y fervorosa (y entonces mi pasión y mi fervor se agotan en querer *entrar*, no en el juego en sí). Pero si soy yo quien debe deducir las reglas, en cierta forma las creo (las hago mías en cuanto nada hay *a priori*: el juego es un enigma que debo descifrar, y desde que me doy cuenta de esto ya estoy *dentro*: ya estoy jugando). El juego comienza para mí con el acto de ver a otros jugar; luego, desprendo de ahí ciertos parámetros y, finalmente (pero es un final cuyo verdadero nombre es *principio*), me arriesgo a jugar. Sólo jugando puedo ir afinando mis deducciones iniciales, pero a la vez (y he aquí lo exaltante) voy afinando las reglas mismas. Independientemente de cómo sea mi desempeño, estoy *dentro* desde el principio y el juego es mío (sin contradecir que, como todo gran juego, éste pertenece a cada uno de los jugadores en el triple rostro de cada uno: creador, criatura y *creación*). Las reglas están “en el aire”, no talladas en un solemne e inamovible monolito (no son tablas de la ley, como las hay para toda otra actividad comunitaria, sino aire abierto y fluyente). El juego depende de sus codificaciones tanto como éstas del juego mismo. Justamente por eso soy tan libre y ligero cuando juego: nadie me está “calificando”, no entro en competencia mortal con otros (como sucede cuando el juego es precedido por su codificación en piedra); en una palabra: no me “mi-do” al comparar la forma de mi sumisión con la de los otros sometidos, sino que pruebo mis límites gracias a la *indeterminación* a la que los *jugadores* se han abierto a través del gozo del propio desafío. Así sucede con los dos juegos primordiales de *Rayuela*: el glíglico y las preguntas-balanza. No es gratuito que éstos sean jugados

por Horacio Oliveira con la Maga en el *lado de allá* (el glíglico) y con Talita en el *lado de acá* (las preguntas-balanza): un equilibrio.

EL GLÍGLICO

La crítica especializada de *Rayuela* (compuesta por ensayos y libros escritos en su mayoría por contemporáneos de Cortázar, muchos de los cuales fueron sus amigos y colaboradores) tiene una contraparte en aquella especie de consenso crítico que tiende a descalificar a esta novela y “desbancarla” del terreno de la vanguardia. Ambas corrientes (incluida la crítica “intermedia”, aquella que pone objeciones pero a la vez acepta virtudes en *Rayuela*) tienen un punto álgido: el glíglico, ese pseudo-lenguaje erótico que inventan y hablan los protagonistas de la novela y que se concentra ante todo en el capítulo 68. Aun la crítica especializada se ve en problemas para defender esta invención, mientras que la crítica destructiva no duda en hablar de ridículo e incluso titubea, como con vergüenza ajena (qué pudorosa es en el fondo esta crítica), cuando se ve obligada a citar fragmentos del glíglico.

Julián Ríos sabe colocar este fenómeno en el contexto que le corresponde: “Comprobé más de una vez que el lector sin sentido del humor se quedaba en seguida fuera de juego [...]. El cielo de un autor son sus lectores —la calidad cuenta más que la cantidad— y el lector cómplice de *Rayuela* recorre y descubre las casillas para llegar al cielo abierto en que autor y lector (o

co-autor y co-lector) completan la figura de su propia constelación”.²

Los más serios esfuerzos para asumir y entender el glíglico se dan en la crítica especializada (puesto que de entrada está dispuesta a jugar); así, Saúl Sosnowski anota que Cortázar enfrentó de manera decidida la “dificultad de crear una realidad lingüística que en sentido estricto [fuera] nueva o inédita”.³ Sin embargo, el hecho es que estos intentos interpretativos no van más allá de lo que concluye el propio Sosnowski: “Dentro del mundo de una novela, un personaje, dos o más pueden exhibir cualesquiera particularidades lingüísticas que el autor quiera atribuirles, pero mientras el escritor no las use en aquello que comunica la voz narrativa, eso no pasará de ser un tic, una afectación, una debilidad, una locura, lo que sea, pero del personaje y no del creador. [...] Cortázar debe haber percibido esa limitación [...]: por eso su experimentación no se detiene en las páginas de *Rayuela*”.

Resulta indispensable asumir el glíglico no como una experimentación limitada por sí misma (conclusión más o menos compartida por la crítica especializada) ni como una extravagancia que bordea el ridículo (consenso de la crítica destructiva), sino como uno de los impulsos fundamentales del espíritu de *Rayuela*.

Esta palabra aparece primero en el capítulo 4: “Vamos a acabar hablándole en glíglico al almacenero o a la portera, se va a armar un lío espantoso”. El lector que aborda *Rayuela* sucesivamente y omitiendo los “capítulos prescindibles” (a lo que puede llamarse “Libro A”) deduce de esta mención de paso que se trata de una especie de dialecto o caló (“hablándole en”) de uso exclusivo dentro del círculo que lo maneja. Sólo hasta mucho después, en el capítulo 20, este lector encontrará una nueva referencia al glíglico: así, no tendrá de este juego más que las menciones laterales de los capítulos 4 y 20, es decir, casi nada.

La ejemplificación directa del glíglico entra en acción en el capítulo 68, es decir, únicamente para quien accede de forma integral a la experiencia lúdica de *Rayuela* según el “Tablero de dirección” (a lo que podría aludirse como “Libro B”). La propuesta del glíglico, pues, está destinada al lector cómplice que, además de aquellas menciones de paso, dispone de la muestra del capítulo 68 —que, por otro lado, carece del menor intento de jerarquización—; de todos modos, si quiere adivinar este juego, deberá atar referencias bastante separadas en el texto.

En otras palabras: cuando el lector del libro A llega al capítulo 20, no tiene sino un leve antecedente en el lejano capítulo 4; para este lector, el glíglico queda en

una curiosidad lateral, algo que mencionan los personajes sin introducirlo mayormente en esa referencia, misma que termina por diluirse (“no pasará de ser un tic, una afectación, una debilidad, una locura, lo que sea, pero del personaje y no del creador”: Sosnowski). Ese “algo” deja a tal lector fuera de sus codificaciones. En cambio, el lector del libro B tiene, entre los datos ofrecidos en los capítulos 4 y 20, la concreción del capítulo 68, cuya primera función es integrarlo al juego. Es muy distinta, pues, la lectura de un mismo capítulo, el 20: el lector del libro A no ve sino datos adventicios y finalmente insignificantes, mientras que el lector del libro B encuentra las claves, más profundas del juego.

En el capítulo 20, la primera clave para el lector del libro B se halla en el momento en que Oliveira canturrea una estrofa de un tango llamado “Flor de fango”:

*Después fuiste la amiguita
de un viejito boticario,
y el hijo de un comisario
todo el viento [dinero] te sacó...*

El lector del libro A siente que la inclusión del lunfardo en este capítulo no es sino un apunte de “color local”. En cambio, el lector del libro B detecta ahí una deliberada contraposición cuando un poco después en el mismo capítulo se da este diálogo entre Oliveira y la Maga:

—¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras?

—Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa.

—¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas?

—Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta basta, y yo tampoco puedo más, hay que apurarse, comprendés. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás en la gunfia más chica.

—Yo y cualquiera —rezongó Oliveira, enderezándose—. Che, este mate es una porquería, yo me voy un rato a la calle.

—¿No querés que te siga contando de Ossip? —dijo la Maga—. En glíglico.

—Me aburre mucho el glíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decís las mismas cosas. La gunfia, vaya novedad. Y no se dice “contando de”.

—El glíglico lo inventé yo —dijo resentida la Maga—. Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero no es el verdadero glíglico.

En principio, la única analogía entre el lunfardo y el glíglico radica en que ambos son sublenguajes cifrados; mas su diferencia esencial es el *modo* en que cada uno cifra. El lunfardo es una especie de palabreo (“malan-

² Julián Ríos, “Rayuela a saltos” en *Noticia*, número 257, Madrid, 2003.

³ Saúl Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997.

dreo”) callejero nacido en las zonas cercanas al Río de la Plata (existió un lunfardo más complejo desarrollado en las cárceles argentinas) y tiene correspondientes unívocos; si en un tango escuchamos “cacé un estrilo a la gurda”, “percanta que me amuraste” o “vivía engrupida de un cafiolo vidalita”, bastará conocer las claves y sustituir los términos desconocidos por los conocidos (respectivamente: “agarré una rabieta a lo grande”, “mujer que me engañaste” y “engatusada por un proxeneta explotador de mujeres”).

Cuando el lector del libro B sigue ese hilo propuesto y compara al lunfardo con el glíglico, encuentra que la virtud de este último reposa en su ambigüedad irreductible: “retilar la murta” o “amalar el noema” sólo funcionan en la medida en que *no exista un diccionario* en donde estas palabras sean sujetas con alfileres como las mariposas del entomólogo. El glíglico sería totalmente destruido por un diccionario, de ser éste posible. (Entonces sí se volvería ridículo y hasta grotesco, como en bloque lo define la crítica que, tristemente, se revela cada vez más indispueta a jugar y a cuestionar sus supremas seguridades).

El *slang* inglés, el *argot* francés, el *gíria* o *calão* portugués, el *gergo* italiano o el *rotwelsh* irlandés, así como el lunfardo porteño son códigos lingüísticos cerrados, es decir, sólo entendidos por los miembros de fraternidades o sociedades marginales que elaboraron ese código (y con éste un conjunto de reglas, ideales, formas de convivencia y definiciones del mundo, todas ellas también *cerradas*). Para comprenderlo deben ponerse de acuerdo en los significados, de tal manera que sepan de qué están hablando a la vez que alguien ajeno a ese círculo permanece “en ascuas”. Precisamente por esto Oliveira rechaza una de las palabras usadas por la Maga (“La gunfia, vaya novedad”), esto es, porque “gunfia” es una palabra de lunfardo y por tanto unívoca (“gunfia”, aféresis de “esgunfiola”, equivale a aburrido, fastidioso; “esgunfia”: aburrimiento, hastío). Ello no impide, sin embargo, que el capítulo 68 termine precisamente con esa palabra: “Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias”.

Es la única línea del capítulo 68 que parece susceptible de “traducción directa” (“hasta el límite del fastidio”). Sin embargo, cabe observar que la última palabra está en plural, con lo que la traducción retrocede una vez más al territorio de la polivalencia (podría ser “hasta el límite de los fastidios”, pero el desacostumbrado uso del plural, aun entre hablantes de lunfardo, abre las correspondencias a cualquiera otra palabra en uso desacostumbrado).

En esa palabra final se encuentra también una sutil sugerencia. Oliveira reprueba “gunfia” porque no contiene “novedad”, es decir, originalidad. La colocación

del capítulo 68, muy cerca del 7 (sólo los separan dos capítulos prescindibles, 8 y 93), parece sugerir que ambos son una coautoría: expresiones de la etapa climática de la pareja, de sus momentos de mayor sincronía creativa. Sin embargo, la inclusión de “gunfia” cuestiona la intervención de Oliveira: éste no habría condescendido a incluir una palabra que procedía de una “contaminación” del lunfardo. En el capítulo 20 la Maga se identifica orgullosamente como la creadora del glíglico; puede entonces suponerse que el capítulo 68 es de su exclusiva autoría y, por tanto, resulta posible atribuirlo a ella tanto como la carta a Rocamadour.

En todo caso, resulta perfectamente posible imaginar que la Maga y Oliveira jamás se pusieron de acuerdo en los “significados exactos” de las palabras del glíglico, en sus “correspondencias específicas”; el juego prolongado los lleva a usar las mismas alusiones, atmósferas verbales y referencias abstractas, pero nunca de forma explícita. Y he aquí la clave profunda: la magia del glíglico surge de abrir (y, de manera inaudita, liberar) el muy limitado repertorio del lenguaje amoroso. El erotismo, la sexualidad y la genitalidad son territorios proscritos —sobre todo después del siglo de Freud—: los sustantivos y verbos relacionados con ellos forman una combinatoria cada vez más cerrada, aunque se trate de ampliarla por diversos medios (desde el caló callejero hasta el uso literario de sinónimos y eufemismos).

A través del glíglico, esa combinatoria, inopinadamente, se abre: situado en una indomable zona de ambigüedad, el conjuro verbal genera áreas corporales inapreciables por la terminología viciada. Los cuerpos dejan de ser conjuntos previsibles en cuanto se liberan de la limitada y manipulada retórica amorosa, y comienzan a ser más que la suma de sus partes, puesto que sumergen cada “parte” en una ambivalencia que los coloca en el origen. De una forma metafórica —y no poco mágica—, los amantes se vuelven creadores, no sólo de sus acciones sino de los cuerpos que las realizan: se transfiguran, comienzan a adquirir otras formas corporales y una gama totalmente inédita de posibilidades en la deliciosa combinatoria de noemas, clémisos e incopelusas, de arnillas y hurgalios, de orfelunios y marioplumas. Es cierto que “orgumio” y “merpasmio” se acercan demasiado a la palabra “oficial”, pero basta el juego para que el orgasmo sea tan importante y climático como el merpumio.

Tampoco es gratuito que el capítulo 20 deje claramente establecida la autoría del glíglico desde ambos polos: la Maga (“El glíglico lo inventé yo”) y Oliveira (“vos me enseñaste a hablar en glíglico”, dice a la Maga).

—A mí me pareció que yo podía protegerte. No digas nada. En seguida me di cuenta de que no me necesitabas. Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas.

—Precioso, lo que decís.

—Era así, el piano iba por su lado y el violín por el suyo y de eso salía la sonata, pero ya ves, en el fondo no nos encontrábamos. Me di cuenta en seguida, Horacio, pero las sonatas eran tan hermosas.

—Sí, querida.

—Y el glíglico.

—Vaya.

En la contraposición, el lunfardo se devela como sublenguaje masculino, mientras que el glíglico es una expresión plenamente femenina (lo cual no sólo implica a la persona integral de la Maga, sino a la parte femenina que Oliveira busca a manotazos en sí mismo, y que acaso encuentra en el desenlace de la novela).

Desde luego que los representantes de la crítica pudorosa se han apresurado a “traducir” un término en glíglico al lenguaje instituido de la sexualidad, y lo han hecho con secreto regocijo, por ejemplo, sentenciando que “amalar el noema” es una máscara beata de “chupar el clítoris”, o cualquiera otra cosa similar cuya literalidad se quiere casi heroica porque “llama a las cosas por su nombre” y no anda buscando “castos eufemismos”. Lo que estos críticos hacen entonces es asesinar a la ambigüedad y volver al glíglico un sublenguaje como cualquier argot. Si se regocijan no es porque el “lenguaje coloquial” les importe más que el “literario”, o porque reconozcan la verdad del “lenguaje de la tribu”, sino porque así convierten a lo inasimilable en asimilable, a lo abierto en cerrado. Emasculan al glíglico y con esto quieren demostrarnos que resulta aberrante como arma de la vanguardia.

LAS PREGUNTAS-BALANZA

Las preguntas-balanza son inicialmente mencionadas en el capítulo 40: “A veces Talita se sentaba frente a Oliveira para hacer juegos con el cementerio, o desafiarse a las preguntas-balanza que era otro juego que habían inventado con Traveler y que los divertía mucho”. El lector no averigua sino que es un juego creado por los personajes. En el capítulo 41 viene la puesta en práctica:

—Mirá, hasta que vuelva ese idiota de Manú con el sombrero, lo que podemos hacer es jugar a las preguntas-balanza.

—Dale —dijo Talita—. Justamente ayer preparé unas cuantas, para que sepas.

—Muy bien. Yo empiezo y cada uno hace una pregunta-balanza.

Entonces Oliveira y Talita pasan directamente al juego: del lector depende deducir las reglas. En este



Tullio Pericoli, Retrato de Julio Cortázar, 1992

caso el juego queda dentro del libro A; el lector del libro B sólo cuenta con un matiz adicional: el que le ofrece el capítulo prescindible 59, insertado entre el 40 y el 41. Ese matiz proviene de un fragmento de *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss, en el que nada gratuitamente se habla de un juego en apariencia absurdo, hecho “para pasar el tiempo”.

De modo muy curioso, la crítica (aun la más dispuesta al juego) se ha ocupado apenas de las preguntas-balanza (lo opuesto sucede con el glíglico, acerca del cual ha corrido abundante tinta). Cuando mucho se las equipara, como escribe Andrés Amorós, con aquellas experimentaciones lingüísticas de *Rayuela* en las que “se hacen malabarismos con las ideas, se suscitan asociaciones insólitas, se corroe la seriedad ceremoniosa”. En la novela, en efecto, varias de estas búsquedas se concentran en los “juegos en el cementerio” del capítulo 41, pero entre todos ellos hay uno que tiene metas mucho más altas que los demás: el de las preguntas-balanza.

Por los diálogos sabemos que los personajes las han *preparado*: no son ocurrencias sino frutos de una búsqueda que Oliveira y Talita han hecho previamente, de modo solitario, sirviéndose del diccionario (el “diccionario de la Real Academia Española, en cuya tapa la palabra Real había sido encarnizadamente destruida a

golpes de gilette”: es a éste al que llaman “el cementerio”); sabemos también que las han memorizado para enunciarlas en el momento del juego, del duelo verbal. Oliveira formula la primera pregunta-balanza: “La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, ¿no es una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte?”.

Talita contraataca con esta otra pregunta-balanza: “Andar de aquí para allá, vagar, desviar el golpe de un arma, perfumar con algalia, y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde, ¿no equivale a cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.?”.

¿En qué consiste este juego? Lectores bien intencionados pero que no suelen convivir con la poesía han llegado a entender a las preguntas-balanza como una especie de adivinanzas. Ya que están formadas por definiciones obtenidas del diccionario y casi nunca incluyen la palabra definida, estos lectores piensan que se trata de adivinar de qué palabra se trata, aunque acaban por aceptar que, luego de esa faena extremadamente ardua, el camino se detiene: localizar los términos de origen no implica un juego sino una actividad seca y morosa. Escribe uno de estos lectores en una página de Internet: “La operación de bañar en metal utilizando electricidad puede ser galvanoplastia. Perfumar con algalia es algaliar. Pero esto no aclara mucho la cosa”. Aclara, al menos, el hecho de que ése no es el sentido de este juego.

Magnífico ejercicio para incursionar en la simultaneidad, las preguntas-balanza son búsquedas de la metáfora inaudita. “Quizá la historia universal”, pensaba Borges, “es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”.⁴ Si se acepta la definición de metáfora como un recurso literario (tropo) que consiste en identificar dos términos entre los cuales se descubre alguna similitud, la idea de una balanza queda establecida como paradigma de relación: en cada plato de esa balanza son colocados respectivos términos (y, por implicación, los campos semánticos a que cada uno pertenece) que hasta ese momento habían parecido lejanos o inconexos. Cuando la balanza permanece en perfecto equilibrio se demuestra que “pesan” lo mismo, es decir, que *son lo mismo*. En el fondo, toda metáfora es una pregunta: ¿esto no es esto otro? (Dicho de otra forma: toda metáfora verdadera se coloca *en el fondo*, más allá de los límites implícitos en los campos semánticos. Es una forma de romperlos, o bien de mostrarlos meramente convencionales).

En la simple metáfora bolerística “Tus ojos son como luceros”, dos sustantivos pertenecientes a distintos campos semánticos son “pesados” en la hipotética balanza: “ojos” en un plato (y todo lo que su campo semántico relaciona: mirada, párpados, retina, etcétera), “luceros” en el otro (y estrellas, firmamento, constela-

⁴ Jorge Luis Borges, “La esfera de Pascal” en *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1952; incluido en *Obras completas*, tomo VII, Emecé, Buenos Aires, 1980.



Julio Cortázar

ción, etcétera); la fórmula “son como” actúa como el fiel de la balanza.

Cabe anotar, por cierto, que la metáfora, aunque sólo suele usarse en una dirección, actúa también en la dirección inversa. Cuando se dice “Tus ojos son como luceros”, el milagro perceptual implica asimismo la posibilidad de contemplar a los luceros como ojos. La bidireccionalidad es también una simultaneidad. “Ojos” y “luceros” intercambian atributos: los respectivos campos semánticos se entrelazan hasta fusionarse. En la aparente unidireccionalidad del tiempo puede señalarse el instante en que ese descubrimiento fue hecho (sucesividad), pero esa relación-identidad existió y existirá desde siempre (simultaneidad). No a otra cosa se refiere la pregunta nuclear de la metáfora, que puede matizarse así: *en el fondo, ¿esto no es esto otro, no lo ha sido siempre y lo será?*

Según los teóricos Ivor Richards y Charles Ogden,⁵ la metáfora posee tres niveles: tenor, vehículo y fundamento. El tenor es aquello a lo que la metáfora se refiere, el término literal. El vehículo corresponde a lo que se dice, el término figurado. El fundamento es la relación existente entre el tenor y el vehículo (el discurso). En la metáfora “Tus ojos son como luceros”, “tus ojos” es el tenor, “luceros” el vehículo, y el fundamento correspondería a aquello que hace posible la comparación, en este caso el brillo (de los ojos, de los luceros). Cuando aparecen los tres niveles se habla de “metáfora explícita”; cuando el tenor no aparece, de “metáfora implícita” (como en “los lagos de tu rostro”).

El habla cotidiana está llena de metáforas que buscan ampliar el significado “normal” de las palabras: “se me hace agua la boca”, “andas en las nubes”, “me hierve la sangre”, “la cresta de la ola”, “el ojo de la aguja”, “la pata de la silla”, “el brazo del sillón”, “el ojo del huracán”, “dientes de ajo”, “la copa del árbol”, “la falda de la montaña”, etcétera. No otra es la gran aspiración del arte: multiplicar los significados de forma ilimitada hasta llegar a describir lo desconocido, lo imposible, lo inaudito, lo paradójico, lo contradictorio, lo inasible, lo invisible, lo inefable. Cuando el milagro metafórico encuentra semejanza entre campos semánticos aparentemente inconexos entre sí, no sólo se amplía el lenguaje sino que se ahonda la realidad misma.

En las preguntas-balanza el azar es el encargado de establecer los campos semánticos que van a contraponerse y dialogar. La fórmula general usada en *Rayuela* es una sola, la de la metáfora enunciada en diversas maneras:

A, ¿no es B?

A, ¿no equivale a B?

A, ¿no es como B?

A, ¿no se parece mucho a B?

En este caso, “A”, el “tenor”, es uno o varios enunciados recogidos al azar que se colocan en un plato de la balanza figurativa. El “vehículo” o término figurado, que se sitúa en el otro plato, aparece también al azar. El misterio, y también la revelación, radica en el “fundamento” (el fiel de la balanza), puesto que la relación entre “tenor” y “vehículo” no se da *a priori* sino *a posteriori*. En el ejemplo anterior, el brillo de unos ojos, elemento *a priori*, sugiere relacionarlos con luceros *a posteriori*. En el caso de la pregunta-balanza, un elemento es relacionado con otro por *puro azar*, es decir, sin que exista una condición previa que motive o sugiera el encuentro de ellos. Es el encuentro mismo —este choque— el que provoca la revelación.

El brillo de unos ojos impresiona a la sensibilidad de quien quisiera describir esa impresión de un modo imprevisible, digno de ese brillo, esto es, a la altura de su misterio (lo previsible sería mantenerse en el terreno de lo permitido por los límites de los campos semánticos y decir, por ejemplo, “tus ojos son bonitos”). Es así que busca una comparación con algo mayor que esos ojos, con algo trascendente; el deseo de poner las palabras a la altura del misterio coloca a esa sensibilidad en actitud de búsqueda, de apertura, de ahondamiento, y así da con los luceros.

Las preguntas-balanza (y las búsquedas hermanas en terrenos de la metáfora como resultado del azar) se preguntan cuántos otros hallazgos quedan inéditos porque no existe el incentivo, el buscar con un fin determinado. Se trata, pues, de ir más allá de la asociación preprogramada (en este caso, el querer describir el misterio de unos ojos programa a la sensibilidad, la prepara, la predispone a comparar e interrelacionar con ese objetivo concreto) e incluso más allá de la serendipia o serendibilidad; ésta se define como un hallazgo impredecible alcanzado cuando se buscaba otra cosa (Colón no buscaba sino una nueva ruta hacia las Indias y se topó con un continente entero al que su cultura desconocía), y aquí ni siquiera se trata de buscar algo concreto esperando hallar lo imprevisto, sino de *convertirse en la búsqueda misma*.

La primera pregunta-balanza, hecha por Oliveira, consta simplemente de un “tenor” y un “vehículo”: “La operación que consiste en depositar sobre un cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas [*tenor*], ¿no es [*fundamento*] una embarcación antigua, de vela latina, de unas cien toneladas de porte? [*vehículo*]”.

Primero, Oliveira ha abierto al azar el diccionario y su vista ha caído en “galvanoplastia”; pero no le interesa la palabra definida sino los modos de la definición (“arte

⁵ Ivor Armstrong Richards y Charles K. Ogden, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism* (1923), Harcourt, Nueva York, 1989.

de sobreponer a cualquier cuerpo sólido una capa de metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas, procedimiento con que suelen prepararse moldes para vaciados y para la estampación estereotípica), de la que su intuición poética toma lo esencial. Luego establece la pregunta “¿no es...?” y sus ojos saltan un corto trecho para caer en “galizabra” (“embarcación de aparejo latino de unas cien toneladas de porte”). El equilibrio es completo y no resta sino observar la imagen metafórica, la conexión, que está más allá de las palabras que la desencadenaron.

Puede sin duda ponerse en palabras el hallazgo y contemplar los resultados de los campos semánticos fusionados; basta ver cómo de un lado la palabra “líquido” establece un diálogo inmediato con “embarcación”, cuyos términos asociados son “mar”, “agua”; así brota otra línea de identidad: las corrientes eléctricas y las corrientes del mar. A partir de esas ligas surgen imágenes poéticas impredecibles: la entrada de la galizabra en contacto con el océano equivale a una galvanoplastia; la embarcación, cuerpo sólido, se disuelve en el líquido; el mar es electricidad, y a la inversa; o bien, qué impactante es pensar en el mar como un cuerpo sólido con el que entra en contacto una embarcación eléctrica.

Sin embargo, poner en palabras todas estas imágenes es de alguna forma traicionarlas, puesto que surgen en un terreno anterior a la racionalidad del lenguaje: devolverlas a esa racionalidad, tratar de reinsertarlas en la lógica, es hacerles perder esta descolocación en donde la lógica no es necesaria. Ésta es la suprema virtud del ejercicio, usada esta última palabra sobre todo en su acepción de *entrenamiento*. No se trata de dar al juego una “utilidad” sino de entrenarse para que el gozo de jugar no se agote en el nivel primario. La capacidad metafórica amplía a la conciencia y, por tanto, a la realidad.

Equiparar los ojos a luceros representa un gran salto, sin duda, pero ese salto permanece de todos modos dentro de los terrenos de la lógica asociativa: el brillo de los ojos puede ser identificado con el de los luceros. Sin embargo, no habría ese acomodo (esa modularidad) si se tratara de comparar a los ojos con arañas o con escaleras; esto nos colocaría en un terreno de incertidumbre porque la analogía no es fácil. La pregunta-balanza actúa de este último modo: no necesitamos saber que la embarcación se llama galizabra ni que la operación recibe por nombre galvanoplastia. Asociar concepto a descripción es fincarse en la racionalidad sucesiva del lenguaje; disociadas del concepto, las descripciones también se deshacen de su “utilidad”.

A esa primera pregunta-balanza, Talita contraataca con otra, de mayor cantidad de “tenores”: “Andar de aquí para allá, vagar [*tenor 1*], desviar el golpe de un arma [*tenor 2*], perfumar con algalia [*tenor 3*], y ajustar el pago del diezmo de los frutos en verde [*tenor 4*],

¿no equivale a [*fundamento*] cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, como vino, aceite, etc.? [*vehículo*]”.

El azar ha llevado a Talita de “cazcalear” (“andar de una parte a otra, afectando diligencia, sin hacer cosa de sustancia”) a “baraustar” (“desviar el golpe de un arma”) a “algaliar” (“perfumar con algalia”) a “alfarrazar” (“ajustar alzadamente el pago del diezmo de los frutos en verde”) a “caldo” (“cualquiera de los jugos vegetales destinados a la alimentación, y directamente extraídos de los frutos como el vino, aceite, sidra, etc.”). Ni siquiera le interesan esos conceptos, sino las acciones (andar, desviar, perfumar, ajustar), que el azar contrapone no a otra acción sino a un sustantivo (jugos vegetales).

Puede verse otra vez que estos esfuerzos de verbalizar los hallazgos tienden a observarlos a través de la lógica. En cada una de las preguntas-balanza lo esencial es la descolocación, la apertura de los sentidos en áreas no dominadas por la lógica, la entrevisión de una forma de relacionar que vence, por su pura potencia, a la racionalidad del lenguaje.

Oliveira aporta a continuación otra pieza cuyos cuatro tenores permanecen en el territorio de la letra “e” (señalamos aquí las palabras-origen): “Reverdecer, verdear el campo [*enverdecer*], enredarse el pelo, la lana [*enverdijarse*], enzarzarse en una riña o contienda [*enmarañar*], envenenar el agua con verbasco u otra sustancia análoga para atontar a los peces y pescarlos [*envarbascar*], ¿no es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso? [*catástrofe*]”.

Talita responde:

El que tiene abultados los carrillos [*carrilludo*], o la fila de cubas amarradas que se conducen a modo de balsa [*carrizada*], hacia un sitio poblado de carrizos [*carrizal*]: el almacén de artículos de primera necesidad, establecido para que se surtan de él determinadas personas con más economía que en las tiendas [*economato*], y todo lo perteneciente o relativo a la égloga [*eclógico*], ¿no es como aplicar el galvanismo a un animal vivo o muerto [*galvanizar*]?

La última pregunta-balanza queda a cargo de Oliveira, que vuelve a la sencillez de pocos elementos: “La acción y efecto de contrapasar [*contrapasamiento*], o en los torneos y justas, hacer un jinete que su caballo dé con los pechos en los del caballo de su contrario [*contrapechar*], ¿no se parece mucho al fastigio, momento más grave e intenso de una enfermedad? [*fastigio*]”.

Quien practica el juego ritual de la pregunta-balanza se entrena en la simultaneidad entendida como ulterior unidad del mundo.

Fragmento de *Para leer Rayuela* (Cuaderno de lectura en el cincuentenario de la novela de Julio Cortázar), que prepara La Cabra Ediciones.

Un amuleto literario

Ariel González Jiménez

¿Encontraríamos a la Maga 50 años después? El parfraseo interrogativo del inicio de *Rayuela* sirve para constatar que pasadas todas estas décadas la novela sin principio ni final, la obra que como botella al mar fluye en el extenso oleaje o se hunde en los fondos marinos e inicia otra travesía o llega por fin a alguna costa, sigue manteniendo su asombrosa frescura. Los lectores, puestos en “pie de igualdad” con el escritor para construir diversas posibilidades de lectura-reescritura, como lo planteó Julio Cortázar, siguen sintiendo página a página que el encuentro no termina: “andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”.

El celebrado Roberto Bolaño escribió: “Mi generación, de más está decirlo, se enamoró de *Rayuela*, porque eso era lo justo y lo necesario y lo que nos salvaba...”. Su generación es la de los nacidos diez años antes de la publicación de esta novela, pero los nacidos en 1963, el año de su edición, podemos decir lo mismo por razones incluso más emblemáticas: se trata de una suerte de amuleto literario que adquirimos sin darnos cuenta. En la mayoría de los casos la descubrimos hacia los veinte y, como hemos crecido con ella, seguimos jugando con sus propuestas y haciendo de su puzle infinito un signo de nuestras vidas.

Cortázar sabía lo que hacía, aunque quizá no midió del todo su repercusión. “Será, me temo, bastante ilegible —escribe en 1958, en una carta a Jean Bernabé—; quiero decir que no será lo que suele entenderse por

novela, sino una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas y también, por qué no, de muchos fracasos. Pero todavía no veo con suficiente precisión el punto de ataque, el momento de arranque; siempre es lo más difícil, por lo menos para mí”.

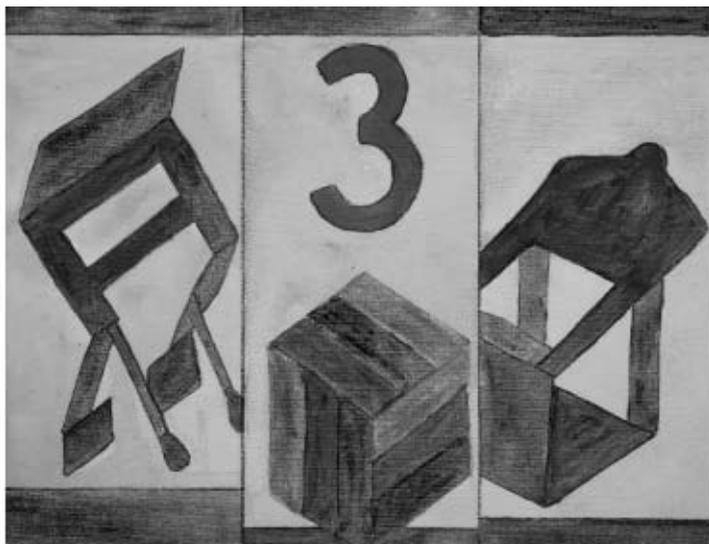
Y en otra misiva todavía más esclarecedora al propio Bernabé, Cortázar muestra la insatisfacción y descontento originales que sirven de motor para su gran proyecto:

“La verdad, la triste o hermosa verdad, es que cada vez me gustan menos las novelas, el arte novelesco tal como se lo practica en estos tiempos. Lo que estoy escribiendo ahora será (si lo termino alguna vez) algo así como una antinovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género. Yo creo que la novela ‘psicológica’ ha llegado a su término, y que si hemos de seguir escribiendo cosas que valgan la pena, hay que arrancar en otra dirección. El surrealismo marcó en su momento algunos caminos, pero se quedó en la fase pintoresca. Es cierto que no podemos ya prescindir de la psicología, de los personajes explorados minuciosamente; pero la técnica de los Michel Butor y las Nathalie Sarraute me aburren profundamente. Se quedan en la psicología exterior, aunque crean ir muy al fondo”.

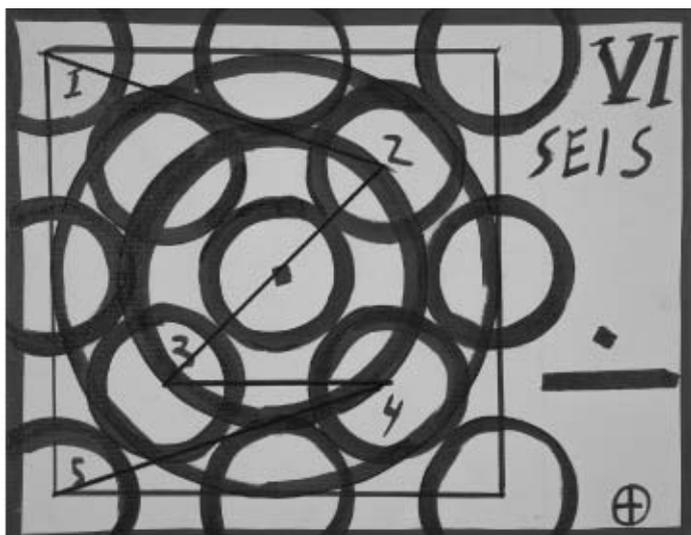
Los nuevos y audaces caminos que viene a marcar *Rayuela* para la novelística latinoamericana (aunque francamente el acotamiento regional es sin duda injusto) siguen abiertos. De tan poco o malamente transita-



Oscar Gutman, *Uno*, 2013



Manuel Marín, *La Maga tres*, 2013



Alejandro Escalante, *Número 6*, 2013



Jazzmoart, *7 Sax*, 2013

dos tienen aún mucho que ofrecer, especialmente en un panorama donde la novela tiende a marchar por los derroteros temáticos que indican las superventas.

Es hoy precisamente, en medio del constreñimiento de la industria editorial para que se produzca más de lo mismo, donde luce más la plena libertad de una obra como ésta.

Alcanzada la *desestructuración* que se había propuesto, es decir, abandonado el esquema y lógica del autor de cuentos por los que se lo reconocía fundamentalmente, Cortázar explora la piel y entrañas de una escritura que pueda revolotear de aquí para allá, sin los compromisos formales o académicos que tan felices hacen a algunos.

Al final, construyó una caprichosa embarcación cuyos timoneles, si los hay, no quieren ir a ninguna parte; desean ante todo, siempre, solamente navegar. Pero eso sí, con un fondo musical. A cada tanto, *Rayuela* nos muestra su portentoso *soundtrack* a manos de Charlie Parker, *Satchmo*, John Coltrane o Lester Young. Prodigios musicales a la altura de los sentidos y emociones en juego; también a la par de un lenguaje como el glígligo, invención pura de la Maga para poderse entender con Oliveira.

Porque el lenguaje común no basta para jugar el juego de *Rayuela*: “Cuántas palabras —dice Oliveira—, cuántas nomenclaturas para un mismo desconcierto. A veces me convenzo de que la estupidez se llama triángulo, de que ocho por ocho es la locura o un perro. Abrazado a la Maga, esa concreción de nebulosa, pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos”.

Se entiende —lo consigné en otro texto en el que me acerco a los personajes de la novela y que ahora cito ampliamente— que desde *El perseguidor*, ese hermoso relato de ruptura con su patrimonio cuentístico, Cortázar pergeñaba a Oliveira. Allá era Johnny, el músico brillante y atormentado que ronda la autodestrucción a cada paso, el que escéptico del mundo y sus más cons-

picios representantes, el que reta la seguridad que éstos sienten (“seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo...”). En *Rayuela* es Oliveira el que se burla de los que todo lo sienten bien, porque él se ha “negado desde temprano a las mentiras colectivas o a la soledad rencorosa del que se pone a estudiar los isótopos radiactivos o la presidencia de Bartolomé Mitre”.

Así, Oliveira anda por la vida buscando sin buscar. Por eso encuentra a la Maga y es por las preguntas de ella que él intenta todas las respuestas. “La Maga —escribió Severo Sarduy— lo ignora todo, su vida es una constante pregunta, su emblema novelístico es el signo de interrogación. Pero esta querencia, como si preguntar fuera la respuesta por excelencia, opera una inversión en su ignorancia. La magia de la Maga, es decir, su esencia, es su sabiduría. En el fondo, todo lo sabe, no intelectual sino mánticamente, no por información sino por intuición”.

Las preguntas de la Maga son la única cosa segura de la que dispone plenamente Oliveira, porque, responda o no, siempre sabe lo duro que es saber. En su cómoda ignorancia están los demás: “Felices los que eligen, los que aceptan ser elegidos, los hermosos héroes, los hermosos santos, los escapistas perfectos”.

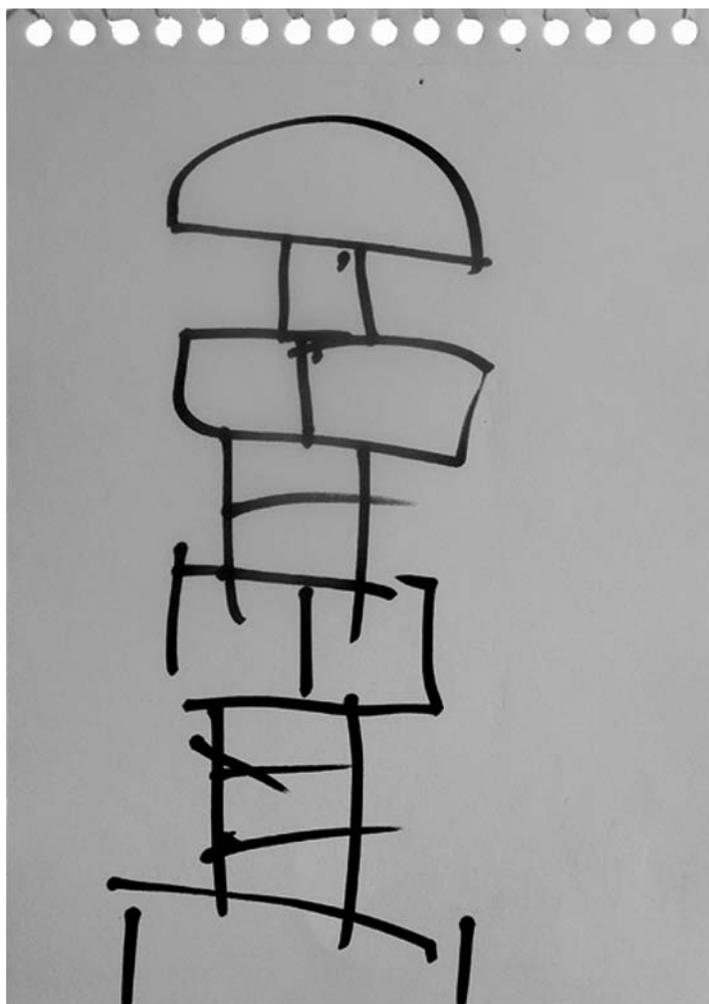
El juego de *Rayuela* lleva ya 50 años y creo que lo seguiremos jugando mientras podamos trazar en el suelo algunos saltos y podamos mirar al cielo. Decir que ha pasado mucho tiempo merecería el mismo comentario de la Maga a Gregorovius: “¿A qué le llama tiempos viejos, usted? A mí todo lo que me ha sucedido me ha sucedido ayer, anoche a más tardar”.

Juguemos rayuela

Hernán Lara Zavala

Si acaso es cierto que en el interior de todo hombre habita un niño, Julio Cortázar llevaba dentro de sí, en principio, a un niño abandonado por su padre pero también a un niño sensible, inquieto y travieso “con demasiada infancia en la cara” y con la necesidad de jugar y soñar. Tal vez fue la orfandad la que llenó su imaginación de juegos, ceremonias, sortilegios y prestidigitaciones. Pobló su literatura de niños y jóvenes —varones o jovencitas— que pasan la vida como se vive en ese extraño país denominado “el pasado”. Con los dos pies en la Tierra lanza la teja o el guijarro: la casilla 1 corresponde a un departamento en la calle Suipacha infestado de conejitos que acaban con el excesivo orden y que han roído libros y destruido muebles; la casilla 2 corresponde a una casa vieja, grandísima, rodeada de un bosque de sauces en la que habita un tigre y en donde siempre está vedado entrar a alguna de las habitaciones; la casilla 3 es un cuarto de hospital donde un joven llamado Pablo, todavía apodado “el Nene” por su madre, se tiene que bajar el pantalón ante Cora, la enfermera de la que está enamorado, previo a una operación del apéndice. En la casilla 4 se encuentran tres niñas, Holanda, Leticia y la narradora, en una de las curvas sobre la vía del tren, con una caja de ornamentos que usan para jugar y disfrazarse y hacer estatuas o adoptar “actitudes” cuando pasa el ferrocarril y en la 5 aparece una cabaña en medio de un bosque de robles donde, en un sillón de terciopelo verde de espaldas a la puerta, un hombre lee una novela policiaca. La casilla 6 es para la mujer que logra trocar su identidad mediante el abrazo que le da a una extraña en un puente y que la remite a otra realidad; en la 7 un joven llamado Luc se encuentra con un hombre que cree descubrir, en la condición del adolescente, el secreto de la inmortalidad; la casilla 8 es para el reflejo de un rostro femenino que le otorga al protagonista el derecho a seguirla en el metro con la esperanza de que coincida con su propia ruta previamente establecida; en la casilla 9 hay dos galerías, la de la calle Güemes en Buenos Aires y la Galerie Vivienne en París, de cielo “de estucos y guirnaldas” bajo el que el protagonista se refugia y se enamora de Josiane, la prostituta; se trata de otro cielo diferente al de arriba, el cielo “alto y sin guirnaldas de la calle” bajo el que merodean Laurent el estrangulador, el “sudamericano” y “el amo”.

La casilla 10 corresponde al Cielo, la *Rayuela*, el *Avión* para los mexicanos, pintado con gis sobre el asfalto desde donde se puede observar el mar Egeo y la isla de Xiros en forma de tortuga. La búsqueda del “otro cielo” es una constante en la obra de Cortázar. Por eso la última casilla se convierte en la propia novela. Con una teja o guijarro el lector inicia el ritual de saltar y recorrer, con uno o dos pies, todas las casillas buscando a la Maga aunque en realidad a quien encontrará, para “escapar un poco de sí mismo”, será a madame Berthe Trépat. “Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito”, dice el autor. Esto le permitió también a Cortázar saltar del lado de acá al de allá, para que el niño travieso que llevaba dentro pudiera jugar con su imaginativa prosa hasta quedar completamente vacío “con una libertad enorme para soñar y andar por ahí”.



José Castro Leñero

Mi Rayuela

Sandra Lorenzano

*para Mariana por compartir mi amor por Cortázar
para Patricia Vaca Narvaja
por haber construido un puente entre acá y allá*

para Yiyí y su París

Es cierto: quise ser la Maga. También quise ser Talita y Oliveira. Quise ser Traveler. Y el bebé Rocamadour (te quiero tanto, Rocamadour, bebé Rocamadour, dientito de ajo, te quiero tanto, nariz de azúcar, arbolito, caballito de juguete...). Quise ser Julio Cortázar y enamorarme en París de las palabras, y de las mujeres, y de las calles, y del jazz.

Quise atravesar en un tablón entre el lado de acá y el lado de allá, porque no hay nada más importante que un paquete de yerba con sabor a patria y a distancia.

Quise tocar tu boca, con un dedo tocar tu boca. Quise amalar tu noema y caer contigo en hidromurias. Quise

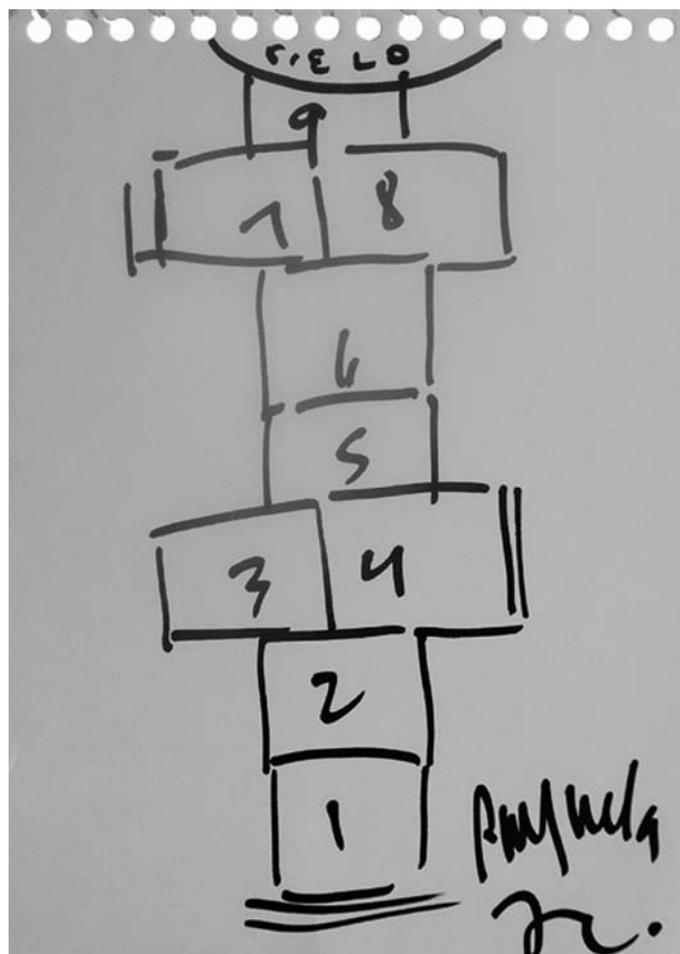
aprender a amarte en glíglico. Y en castellano. Y en el lunfardo entrañable de “un país que está de olvido siempre gris”.

Quise ser miembro del Club de la Serpiente y pasar las noches entre el sax arrullador de Charlie Parker y el teclado mágico “de un tal Oscar Peterson, un tal pianista con algo de tigre y felpa, un tal pianista triste y gordo, un tipo al piano y la lluvia sobre la claraboya, en fin, literatura”.

Quise dejar que el azar me llevara de la Rue Varennes a Rosario, del Pont des Arts a Chivilcoy. Pero el amor, esa palabra...

Quise llegar al cielo que dibujamos en la vereda. Quise regalarte mi pedazo de tiza y sus secretos.

Quise dejar una piedra en la tumba de Montparnasse y llorar ahí toda la vida.



Francisco Castro Leñero

Jazzeando a *Rayuela*

Rafael Luna Rosales

El jazz es la nueva música clásica —así la definió Joachim Berendt, el historiador de la música—. La complejidad de sus estructuras, la variedad de sus estilos, la riqueza de sus posibilidades musicales y su influencia en toda la música contemporánea argumentan tal aseveración. Y sin embargo, nada más lejos del clasicismo dogmático, cuadrado y cerrado que el jazz, cuya evolución a todo lo largo del siglo XX ha evidenciado la función y vigencia de las heterodoxias: la nota fuera de tono, el contra-tiempo que no estaba en la partitura, la improvisación; en una palabra: lo que se sale de la norma, lo que no se ajusta al esquema, la libertad, la rebeldía son atributos que el jazz ha conquistado para sí.

Cortázar lo entendió así, de ahí que ese enorme rompecabezas que es *Rayuela* —la novela publicada en 1963 que cambió el panorama de la novela latinoamericana de su época—, creándose y recreándose a cada lectura, con cada lector, no pueda tener otra *muzak* que el jazz. Muchos puntos de contacto entre el género y la novela fueron recopilados en 2001 por Pilar Peyrats Lasuén, estudiosa y amante del jazz, en *Jazzuela*, un disco que incluye los temas, artistas e interpretaciones mencionados en *Rayuela*, con un folleto que contiene las letras de las canciones y las partes de la novela donde están citadas las piezas (hoy sólo accesible en descarga MP3).

Y es que tanto el jazz como *Rayuela* pertenecen a una tradición que proviene desde mediados del siglo XIX, con el apogeo de la cultura burguesa y la “modernidad”. La sociedad espera que el arte sepa expresar a su tiempo, y a la vez evolucionar hacia lo original, que necesariamente será mejor. Los artistas resolvieron el desafío de la sociedad de masas en el libro, los discos y CD, la fotografía y el cine: la reproducción infinita de la obra de arte, para atender la demanda de consumidores infinitos.

Eric Hobsbawm describe cómo las vanguardias creadoras están hoy en otros lados, y generalmente no se declaran como tales. En su *Historia del siglo XX* se ocupó especialmente del cine y de su doble éxito: inventar un nuevo lenguaje y comunicarse intensamente con la sociedad. En estos textos se ocupa de dos vanguardias no tan centrales, pero que ejemplifican sendos aspectos de la cuestión: cómo surge algo nuevo en el arte, y cómo

el arte encuentra una manera de expresar la sociedad. El primer caso es el del jazz. Lo que resultó la mayor innovación musical de la primera mitad del siglo XX fue producto de creadores que no pretendían hacer “arte”; no estaban preocupados en absoluto por la “cultura”, ni por la originalidad, ni por la opinión de los intelectuales. Por alguna razón —misteriosa y no buscada— el jazz se transformó en la expresión musical de la entreguerra, y en la base del rock, otra vanguardia no deliberada.

El jazz es una auténtica vanguardia. Surge dentro de una tradición, la supera pero no reniega de ella. Las auténticas vanguardias del siglo XX producen para satisfacer las necesidades sociales, para una sociedad real, que es capitalista, y cuyos parámetros son la tecnología y el mercado. Para Hobsbawm, las revoluciones no son generadas por las vanguardias sino por el proceso social mismo: la tarea de las vanguardias es encontrar en el momento adecuado, ni antes ni después, la manera de concretarlas. Saber sintonizar la acción de individuos y grupos con los tiempos, y conseguir que todos las entiendan.

Este contexto explica que, en palabras del mismo Cortázar, la búsqueda del otro sea el tema y razón de ser de *Rayuela*. Todo el libro gira en torno a ese sentimiento de falta, de ausencia; y aunque Oliveira está lejos de llegar a la meta que vagamente entrevé, su “epopeya cósmica” es una especie de búsqueda del Grial, dentro del cual tal vez no esté la sangre de Dios, sino Dios mismo. La división de la novela en tres partes: “Del lado de allá”, “Del lado de acá” y “De otros lados (capítulos prescindibles)” (que no lo son tanto) no se refiere únicamente a la ubicación geográfica de la trama (París y Buenos Aires), sino esa búsqueda del otro que se concreta en el juego de espejos entre Oliveira y Traveler, y la Maga y Talita.

Pero es una búsqueda infructuosa; Luis Haars la describe así:

En *Rayuela* hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que pronunciamos o escribimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más

profundo. Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento.

Bella Jozef ha escrito que *Rayuela*, al mismo tiempo que niega la literatura, es una obra abierta en el sentido que indica caminos para nuevas formas de expresión. Cortázar tenía la intención de escribir un libro que fuese capaz de suplantar la vida; así, teoriza y cuestiona el proceso de estructuración de la escritura misma; el narrador busca recuperar los límites del tiempo que Oliveira y la Maga han extraviado; para ello hace una novela desmontable, que al mismo tiempo que se lee se va reescribiendo, como en una improvisación jazzística.

Por ello, de lo más interesante que tiene la novela es la selección de piezas y músicos; a excepción de Dizzy Gillespie, todos los músicos son anteriores o posteriores al bebop: Frank Tumbauer, Bix Beiderbecke, The Kansas City Six, Lionel Hampton, Bessie Smith, Coleman Hawkins, Louis Armstrong, Benny Carter, Big Bill Broonzy, Duke Ellington, Earl Hines, Jelly Roll Morton, todos empezaron a tocar antes de los años cuarenta, la época del bebop; y sólo Champion Jack Dupree, Oscar Peterson y Stan Getz empezaron a grabar en los años cincuenta. Ninguno pertenece a la generación de los años cuarenta. Aunque es necesario hacer la precisión de que antes de escribir *Rayuela*, Cortázar publicó el libro de cuentos *Las armas secretas*, que incluye “El perseguidor”, relato acerca de un saxofonista de jazz, claramente inspirado en Charlie Parker; sin embargo, se concentra en su trágica figura, más que en su música.

Este soslayo del bebop y de Gillespie está bien explícito en la novela:

Gregorovius le acarició el pelo, y la Maga agachó la cabeza. “Ya está”, pensó Oliveira, renunciando a seguir los juegos de Dizzy Gillespie sin red en el trapecio más alto [...] “Te voy a romper la cara, Ossip Gregorovius, pobre amigo mío. Sin ganas, sin lástima, como eso que está soplando Dizzy, sin lástima, sin ganas, tan absolutamente sin ganas como eso que está soplando Dizzy”.

—Un perfecto asco —dijo Oliveira—. Sacame esa porquería del plato. Yo no vengo más al Club si aquí hay que escuchar a ese mono sabio.

—Al señor no le gusta el bop —dijo Ronald, sarcástico—. Esperá un momento enseguida te pondremos al go de Paul Whiteman.

Esta aversión al bebop puede ser explicada a partir de lo que significó esta corriente dentro del jazz. Para empezar, fue una auténtica ruptura. Hacia fines de los años treinta el swing se había convertido en un negocio gigantesco. La música que debía satisfacer la necesidad

comercial general se anquilosaba con demasiada frecuencia en clichés mil veces oídos y constantemente repetidos. Como tantas veces en el jazz, cuando un estilo se ha comercializado demasiado, el péndulo del desarrollo oscilaba en la dirección opuesta. En su repudio parcialmente consciente de la moda del swing se formó un grupo de músicos que en lo fundamental tenían algo nuevo que decir.

Este nuevo estilo de jazz recibió el nombre de *bebop*, palabra en que se refleja onomatopéyicamente el intervalo más popular de la época: la quinta disminuida descendente. Las palabras “bebop” o “rebop” se formaban por sí solas cuando se querían cantar tales saltos melódicos. Hay tantas teorías sobre el origen de esta palabra como las hay casi acerca de cualquiera de las expresiones del jazz.

La *flatted fifth* —la quinta disminuida— fue el intervalo más importante del bebop o, según se abrevió al poco tiempo, del bop. Poco antes se habría sentido su empleo como defectuoso o al menos como disonante; en todo caso, hubiera sido posible como un “acorde de transición”, o como uno de los peculiares efectos armónicos de que tanto gustaban Duke Ellington o el pianista Willie *The Lion* Smith ya en los años veinte. Y ahora era el rasgo característico de todo un estilo; en general, la estrechez armónica de las formas primitivas del jazz se ampliaba constantemente.

Al oyente de aquel tiempo le parecían como característicos para los movimientos acústicos del bebop las frases frenéticas y nerviosas, que a veces parecen ya meros fragmentos melódicos. Se elimina cualquier nota innecesaria. Todo se comprime a la menor medida posible. “Todo lo que se sobrentiende se deja fuera”. Las improvisaciones están enmarcadas por el tema presentado al unísono al comienzo y final de cada pieza, generalmente tocadas por dos instrumentos de viento, las más de las veces una trompeta y un saxofón (Dizzie Gillespie y Charlie Parker son los arquetipos). Ya este unísono —desde antes de que los músicos empezaran a improvisar— introdujo un nuevo sonido y una nueva actitud.

Esta manera aparentemente anárquica en que sonaba el bebop, y que rompía con el ritmo de 4x4 que había tenido el jazz desde el siglo XIX, significaba un shock para alguien que, como Horacio Oliveira, estaba en busca del Absoluto; esa necesidad de certezas encontraba alguna estabilidad. Los años cuarenta son los años de la Segunda Guerra Mundial; el crecimiento económico vivido durante los años veinte y treinta había desaparecido, dando lugar a miseria, muerte y destrucción; el universo dejaba de estar en paz, equilibrio y armonía, para convertirse en una avalancha de sucesos incomprensibles. El bebop refleja eso, y Cortázar y Oliveira lo sabían.

Rayuela o el salto al vacío

Ignacio Solares

Julio Cortázar le confesó a Ernesto González Bermejo:

Aquí en Europa, por primera vez, empecé a leer libros de metafísica oriental, sobre el Vedanta y algo del Zen y algunos ensayos complementarios. Sin lugar a dudas son la fuente principal de inspiración de *Rayuela*. Esas lecturas fueron para mí como esos cuadros medievales en dos *panneaux*: me daba la impresión de que yo había conocido de golpe bastante bien uno pero que el otro había quedado plegado y, de golpe, se abrió y sentí hasta qué punto el Occidente ve los sistemas filosóficos como cerrados y, en cambio, el Oriente es todo lo contrario, la apertura total y, en la medida de lo posible, la negación de los conceptos causales, en el caso del tiempo y del espacio. Eso mismo que intenta ser *Rayuela* en última instancia.¹

Y un punto central en *Rayuela*: “El fenómeno de la muerte, que para Occidente es el gran escándalo —como tan bien lo vieron Unamuno y Kierkegaard—, no tiene nada de escandaloso en Oriente, en donde se le mira como una metamorfosis, y no un fin”.²

En una entrevista con Cortázar para el *Excelsior* de Julio Scherer, Cortázar recalcó la idea: “¿Por qué dramatizamos el cruce de la puerta? Sobre todo si nos hemos asomado a su interior y hemos comprobado que del otro lado no hay Nada... O sea que hay Todo”.

Tal como en la popa de *Los premios*.

Lo que nosotros buscamos discursivamente, filosóficamente, se resuelve para la filosofía oriental en una especie de salto al vacío (hay que recordar de nuevo el salto al vacío de Oliveira al final de *Rayuela*). La iluminación del monje zen es “el relámpago que lo desgaja de sí mismo”. El filósofo racionalista diría que es un alucinado o un enfermo, pero para un cronopio como Oliveira más bien “ha tocado fondo”, hasta donde puede tocarlo un cronopio ateniéndose a un sistema y a una escuela, él,

que más bien es contrario a todos los sistemas y a todas las escuelas (no se diga a las iglesias: recintos para famas y esperanzas).

Según el zen, si mueres antes de morir no morirás. Todo el problema está en practicarlo con suficiente asiduidad —muy en especial por medio de la escritura—, lo que por cierto hacían bastante bien los místicos cristianos. Algunos sistemas de meditación zen, en particular el Sikh (los santos Radhasoami) y el Tantra (hindú y budista), abundan en meditaciones que imitan, con gran precisión, los distintos estadios del proceso del morir, incluidos sus aspectos más aterradores, algo que también ha puesto en práctica la literatura desde sus inicios. Del Aquiles de Homero, quien dice a Ulises durante el descenso de éste al Hades: “Es mucho mejor permanecer en la tierra siendo esclavo... que reinar a solas en este reino de fantasmas desencarnados”, a Yeats, quien aseguraba que “los muertos sólo saben algo: que es mejor estar vivos”.

El Vedanta niega la realidad tal como la entendemos parcialmente; por ejemplo, la mortalidad del hombre, incluso la pluralidad. Somos mutuamente la ilusión el uno del otro. El mundo es una manera de mirarlo. Cada uno de nosotros es, desde sí mismo (pero entonces ya no hay “sí mismo”), la realidad total. Los demás son siempre manifestaciones fenoménicas, exteriores, que pueden llegar a anularse porque esencialmente no son; su realidad, por así decirlo, existe a costa de nuestra irrealidad. Todo está en invertir la fórmula, alterar la posición de los platillos de la balanza. La noción del tiempo y del espacio como la concibió el espíritu griego y tras él casi todo el Occidente carece de sentido en el Vedanta. “En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la mortalidad (en *Rayuela* se insiste en ello) para saltar fuera del tiempo”.

Por un camino contrario, entronca con el Iván Ilich de Tolstoi: “Y la muerte, ¿dónde está? Buscó su antiguo terror a la muerte, sin hallarlo”.

¹ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Editorial Hermes, México, 1978, p. 64.

² Luis Harss, “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”, *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 268.

El talismán negro

Juan Villoro

Hay autores de los que desearías ser amigo y otros, más escasos, que parecen regalarte su amistad con lo que escriben. Es el caso de Cortázar. Le interesaba contar historias situadas en el frágil umbral entre la realidad y la fantasía. Curiosamente, en ese territorio fantástico establecía un contacto próximo con el lector; le gustaba compartir el íntimo universo de sus gustos, el jazz, el tabaco oscuro, el coñac en una copa tibia, la mitología del box, un barrio de Buenos Aires, las muchachas con suéter de cuello de tortuga, los gatos, las calles donde el mejor encuentro no requiere de cita alguna. Ese catálogo de preferencias determinaba su estética aun con ma-

yor fuerza que sus tramas. No es casual que fuera un autor insólitamente querido.

Tal vez eso explique el raro milagro que representó *Rayuela*. Se trata de uno de los libros más esnobs jamás escritos, lleno de referencias y citas en varios idiomas, pero logró cautivar a miles de lectores. Yo lo leí como un texto de autoayuda, para aprender las demasiadas cosas que ignoraba y en busca de instrucciones de uso para mudarme a París y conocer a La Maga.

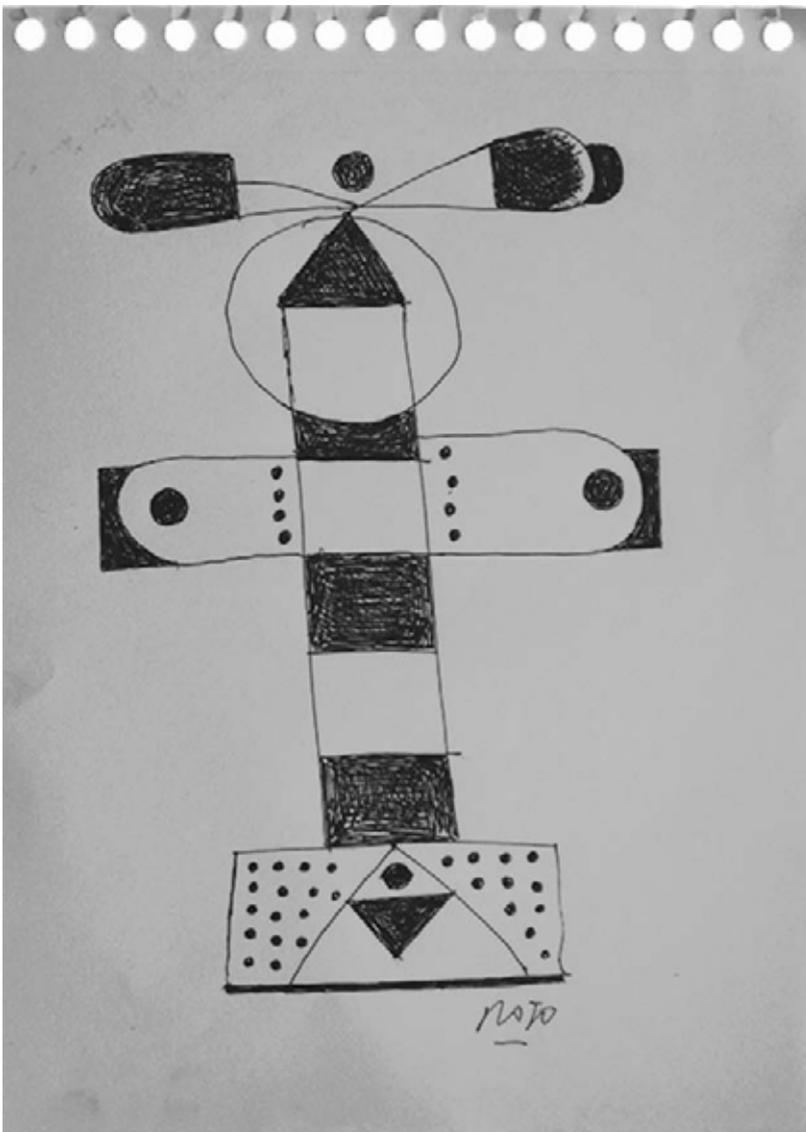
La fuerza sensual de su lenguaje, su sentido del humor y la juguetona disposición de los capítulos hicieron que durante meses fuera para mí una obra absoluta. No podía leer nada más. Hay libros que quisieras llevarte a una isla desierta y libros que son una isla desierta, de la que cuesta trabajo salir. *Rayuela* era la arena de un naufragio, alrededor sólo había agua.

Mi ejemplar es un regalo de Javier Cara, inolvidable amigo de la preparatoria, que en 1972 me escribió una dedicatoria tan larga como uno de los capítulos “prescindibles”. Ahí hablaba del futuro, el tiempo en el que estoy ahora.

Javier murió en el terremoto de 1985 mientras hacía guardia en el Hospital General. A él y a mí nos impresionaba la dedicatoria de *Bestiario*: “A Paco, que gustaba de mis relatos”. Éramos demasiado jóvenes para saber lo que se sentiría escribir pensando en un amigo muerto.

El diseño y el porte de *Rayuela* dan a la edición una apariencia de caja negra, el sitio apropiado para conservar las últimas palabras de mi amigo y la apasionada lectura que hice en la juventud. Hace mucho que no releo la novela, quizá para no alterar los exaltados recuerdos de quien creyó encontrar revelaciones secretas y pasadizos que sólo eran para él. Y, sin embargo, no puedo desprenderme de ese ejemplar. Cada vez que me mudo de casa o de país es el primero que empaco, con la certeza de que ahí hay algo más que un libro.

Un fetiche, un talismán del tiempo.

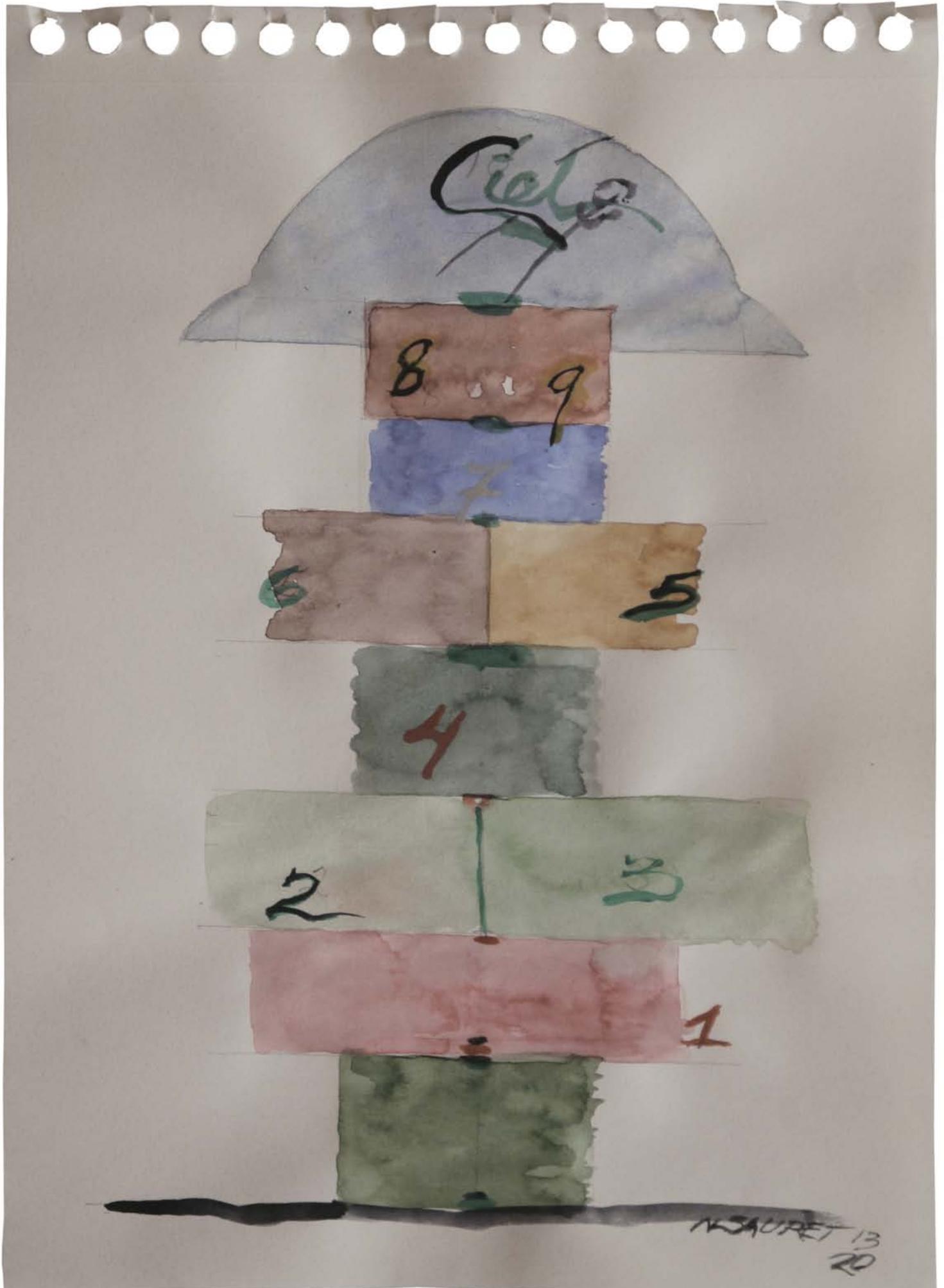


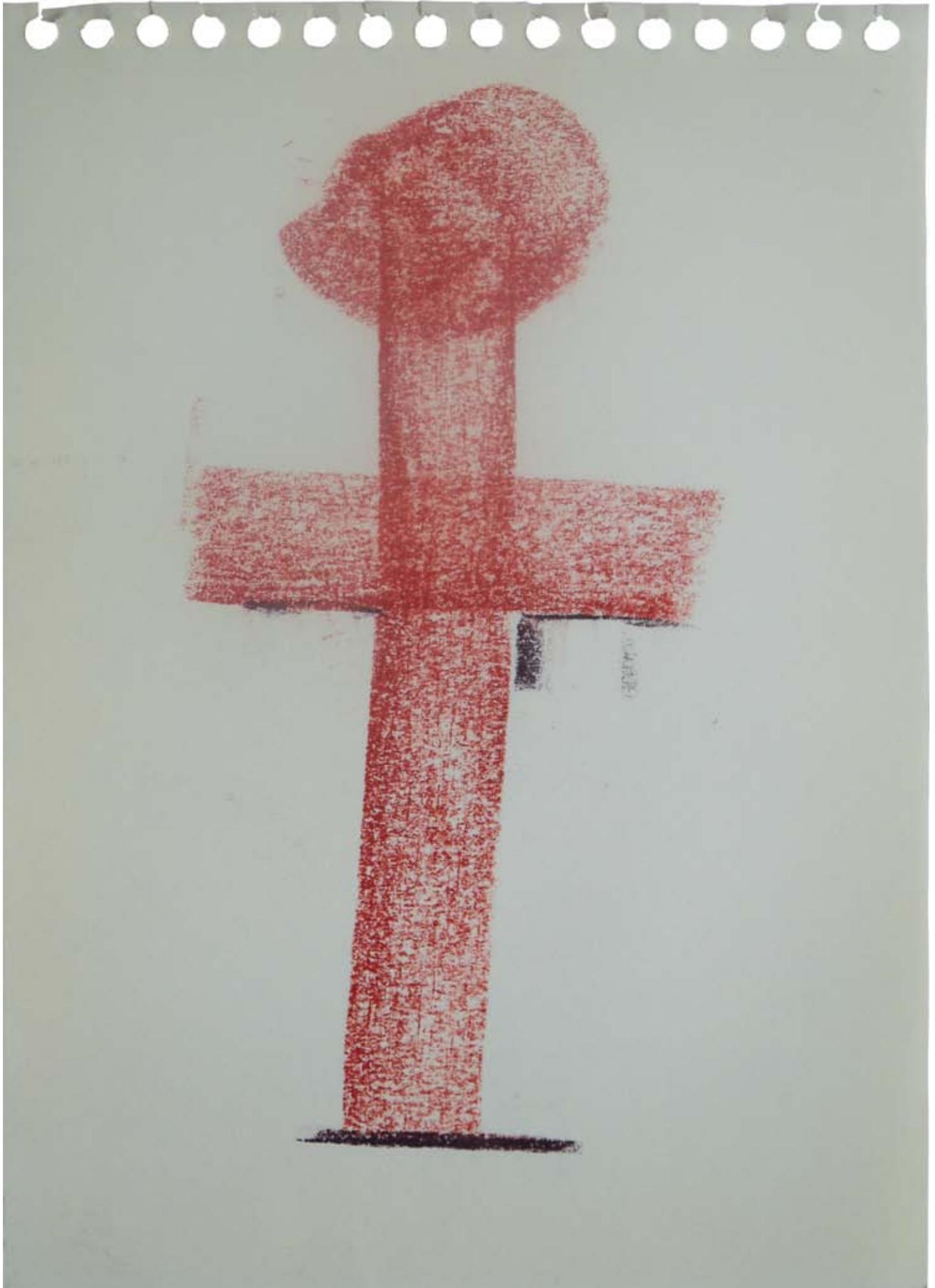
Vicente Rojo



VRC
2013

Rayuela
cincuenta años





Pablo Rulfo

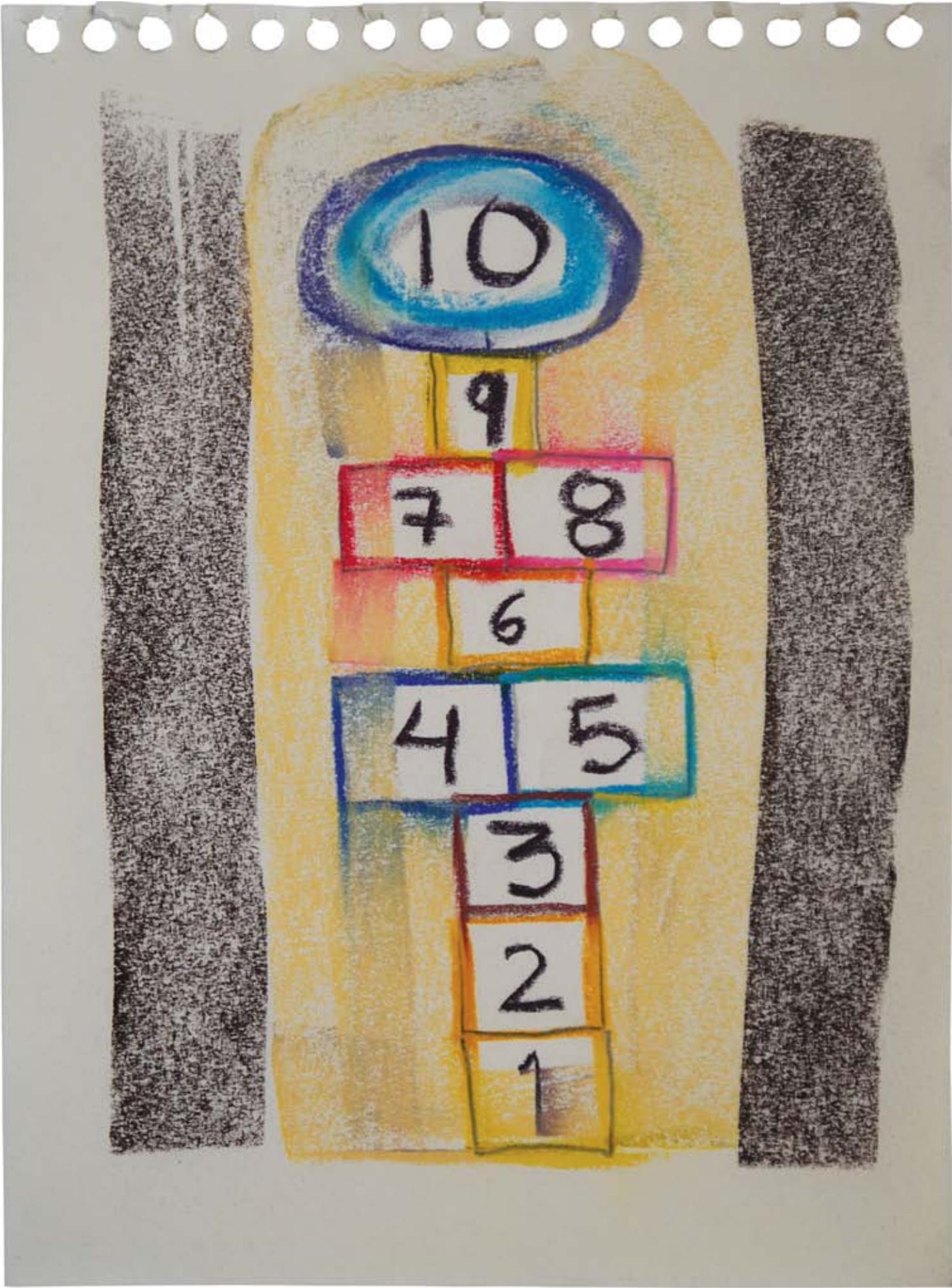


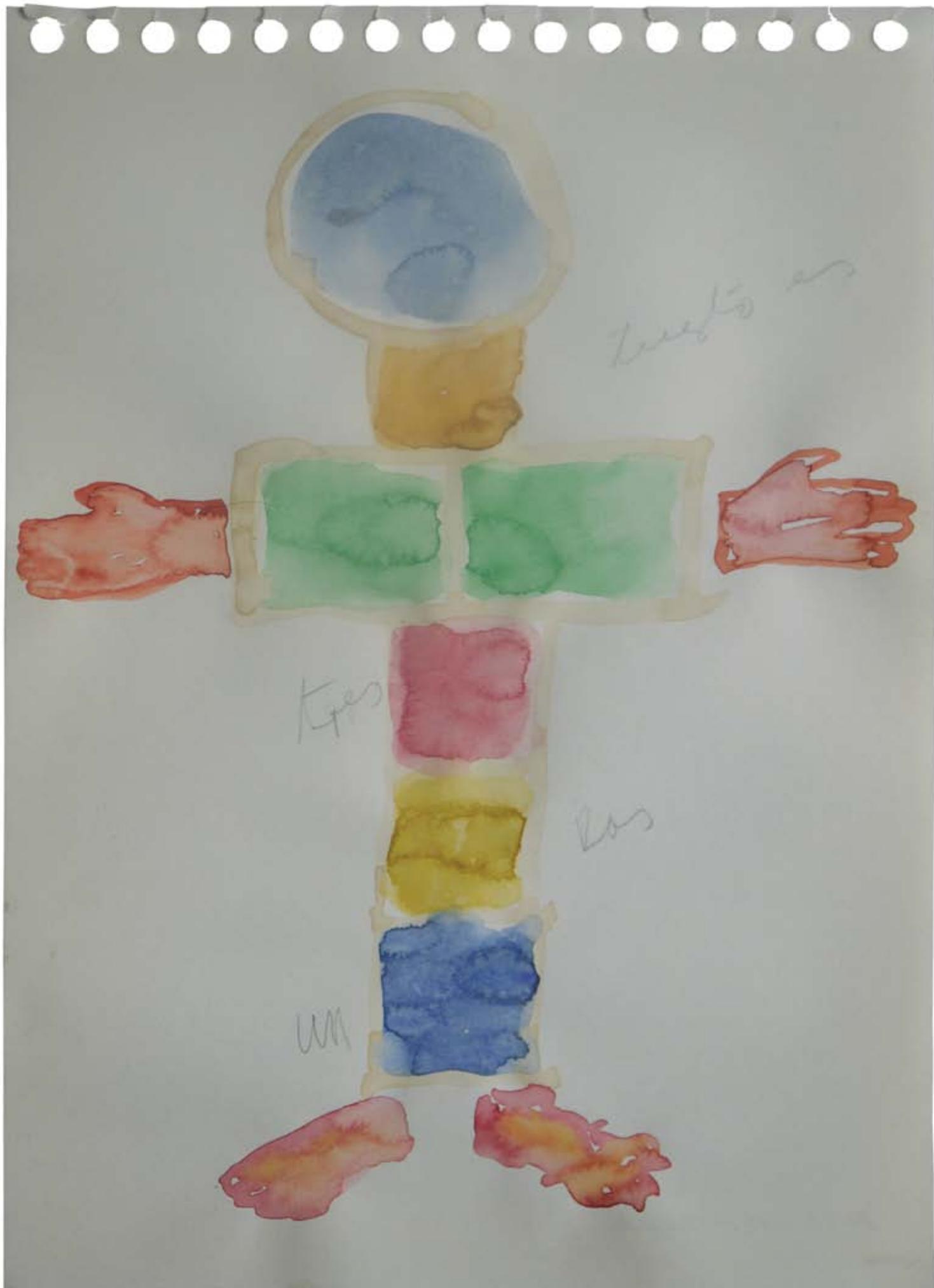
Alberto Castro Leñero





Ángeles Chávez





Javier Guadarrama

Linaje de brujos *de José Iturriaga*

La lucha contra el demonio

Margarita Peña

Novela antropológica, relato de época y testimonio documentado de una franja concreta de la historia colonial de México, Linaje de brujos de José Iturriaga es revisitada por la estudiosa Margarita Peña, quien analiza la representación de aspectos cruciales del mestizaje racial y religioso a finales del siglo XVI y principios del XVII, como el combate de las prácticas rituales antiguas y la sujeción histórica de la mujer.

En un viaje desde este Coyoacán del 2013 —en donde celebramos la aparición de la novela de José Iturriaga *Linaje de brujos*— al pasado, les pido que nos traslademos a la época de la Conquista de México y los albores de la Colonia, a los finales del siglo XVI y principios del XVII, y a una sociedad naciente, con el libro en las manos y los ojos de la imaginación vueltos al espacio temporal comprendido entre los años de 1560 y 1620, para enterarnos de una historia y sus personajes ubicados maniqueamente en el bando del bien o en el del mal. Contradice el autor de dicha historia la versión oficial ya superada, de la crónica de Indias, que hiciera del conquistador hispano un redentor del indio vencido (quien a lo mejor ni siquiera tenía alma, según los teólogos), de un ser aprisionado en las redes demoniacas de la idolatría. José Iturriaga rescata la perspectiva que ahora se sabe verdadera: no fue malo el indígena, o no todos los indígenas; si lo fueron —en el sentido de un ética vigente entonces y ahora, muchos de los presuntos redentores: gobernantes ensoberbecidos, frailes (solicitantes o no), clérigos de alcurnia, inquisidores, y no se diga, encomen-

deros—. Las cosas son al contrario de lo que por siglos se vino diciendo, aceptando como verdad. El mundo colonial al revés. Iturriaga no lo descubre solamente sino que, con habilidad narrativa, a golpes de cincel como un escultor, lo revela en sus aristas más cortantes, lo exhibe en sus flancos más notorios: la iniquidad de los poderosos, la complicidad corrupta y el sufrimiento de los inocentes en el recinto de las mazmorras del Santo Oficio de la Ciudad de México; o en el vasto territorio, por aquellos años casi inexpugnable, de Taxco, Mezcala, Cuernavaca.

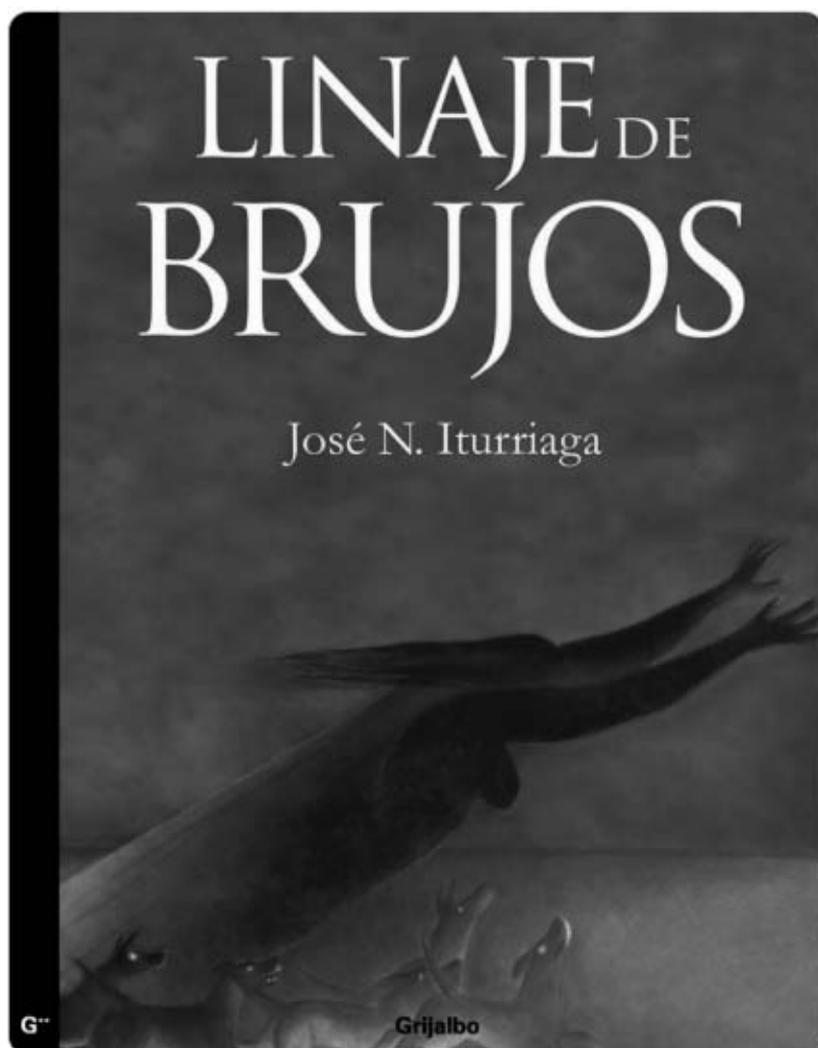
Como bien señala Iturriaga en el epílogo de *Linaje de brujos*, existen temas y una trama, dos coordenadas que enmarcan el libro, producto del acucioso trabajo de investigación y reinención literaria. El haz de anécdotas y sucedidos configura un gran tema: la lucha entre los representantes de la religión católica monoteísta y dogmática importada de España a Indias y la gran masa que profesa creencias religiosas preexistentes: los indígenas, los nativos de la Nueva España en los siglos XVI y XVII. Lucha cardinal en el dilatado proceso de conquista y colonización que ha llenado tantas páginas de cró-

nicas y relaciones: conquista espiritual, conquista de almas paralela a la apropiación de los cuerpos esclavizados, y de la tierra. Vasallaje que se hizo pasar por una supuesta redención de los adoradores de deidades del panteón azteca, ajenas al credo cristiano, infernales y por ello merecedoras de anatemas y destrucción. Pocos son los cronistas de Indias que intenten entender el Nuevo Mundo y su espiritualidad original, anterior a la Conquista; uno de ellos, quizás, el padre Las Casas. Conquista que, hay que decirlo, no concluye aún en nuestros días, sobreviviendo en un sincretismo del cual, a decir de Iturriaga, existen ejemplos recientes: el de las cuatro mujeres zapotecas que sahumaron con copal y limpiaron con yerbas al papa Juan Pablo II cuando visitara la Basílica de Guadalupe. Los dioses antiguos se batieron en retirada, se enmascararon pero no murieron. De ello nos habla la novela.

En el denso haz temático del libro, que podríamos catalogar como novela antropológica, rige un tema principal: la existencia del mal, del demonio, predicada por los frailes como dogma; su relación con la idolatría y con todo lo que a los ojos cristianos es deleznable, tal el amor que desemboca en el sexo: pulsión que mueve las acciones del obispo Foncerrada, uno de los principales personajes. Se definen subtemas: el de la fidelidad del indígena a sus creencias originales, el de la práctica de

rituales magicorreligiosos ancestrales; la eficacia de una medicina natural basada en la herbolaria, que asoma ya en obras tempranas de españoles vecindados en Indias como el “Diálogo segundo” del humanista Francisco Cervantes de Salazar; la permanencia de usos y costumbres y de una cultura arcaica que protege a los naturales de las falacias del conquistador. Iturriaga toma el partido de los vencidos a lo largo de una visión reivindicatoria. Se impone el tema de la bondad y generosidad del indígena, en este caso el curandero o *ticitl*, y también su fragilidad ante la prepotencia del criollo atrabiliario, el obispo Foncerrada; el de la lealtad de Jesús, el sacerdote indígena, al amigo curandero en desgracia. En éste la religión cristiana se superpone a las antiguas convicciones religiosas: tal como la Catedral de la ciudad se erige sobre el Templo Mayor. En suma, un catálogo de temas que giran sobre los opuestos: la sencillez y luminosidad de la etnia indígena, la maldad y oscuridad del invasor. Un mundo en negro y blanco aceptable en una obra de ficción y quizá, con matices, en un contexto histórico. Los personajes van configurándose a lo largo de la narración construida sobre fuentes documentales. Aparecen las mujeres: Brígida, mestiza, esposa del *ticitl* Miguel Bernardino y objeto de la concupiscencia del obispo Foncerrada; Marcelina, núbil doncella objeto (también) del deseo juvenil del mismo obispo, posteriormente monja enloquecida en el convento de clausura de San José del Carmelo Descalzo de Puebla. Corresponden los personajes a patrones establecidos en una nueva visión del Virreinato, reformulada de acuerdo con la historia de las mentalidades que incluye el estudio de la condición femenina, de las mujeres que profesaron en religión así como la revisión crítica de la actividad del Santo Oficio, institución considerada uno de los más infames sistemas represivos de la humanidad, guiada frecuentemente por motivos espurios (codicia, lujuria) que nada tenían que ver con la fe. Ya lo aceptó en su momento, con tardías disculpas, incluso el papa Juan Pablo II. Lo leemos en las biografías de intelectuales prominentes como Giordano Bruno; escritores acusados de ser “judaizantes”, tal el español Antonio Enríquez Gómez, quemado en imagen, capturado posteriormente por el Santo Oficio y que terminara muriendo en las cárceles secretas de la Inquisición sevillana; o, bien, la “Señora” Gracia Mendes Nasi (o Beatriz Luna), prototipo de renacentista filántropa, mujer de negocios considerada una de las plebeyas más poderosas del Renacimiento, quien acosada por la Inquisición como supuesta judaizante acabó por renegar de la fe cristiana y refugiarse en Constantinopla.

Puede detectarse en el retrato de esa sociedad española, mestiza y criolla una tipología emblemática: el clérigo encumbrado, prejuicioso hasta la maldad, que abusa del poder, tortura y mata; el *ticitl* curandero indígena, último baluarte del pasado y sus tradiciones; la amante,





Francisco de Goya, *El aquelarre*, 1797-1798

Brígida, con su carga de sensualidad, en cierto sentido emisaria del diablo tan temido y encarnación del mestizaje; Jesús, muestra del sincretismo religioso que determina una identidad marcada por la confusión; Marcelina, arquetipo de religiosa como las de las numerosas biografías de monjas que se escribieron en la Colonia. Por último, un personaje secundario en la trama pero de prosapia en nuestra cultura: Hernando Ruiz de Alarcón, cura del partido de Atenango, cercano a Iguala, hacia los años de 1618-1620 y hermano del dramaturgo Juan, quien se exiliaría en España. Juan, el hermano bueno pero socialmente incómodo por aquello de la doble joroba que atraía burlas y escarnio; Hernando, el hermano inteligente y malo. Se le ha llegado a considerar uno de nuestros primeros antropólogos involuntarios. Me detengo en el cura Hernando y en la monja Marcelina.

José Iturriaga construye sus personajes a partir de documentos antiguos y fuentes críticas modernas; de éstas salta a la ficción. En el caso de Hernando Ruiz de Alarcón conocemos el *Tratado de las supersticiones e idolatrías...*, redactado en el primer tercio del siglo XVII por el sacerdote a pedido del arzobispo Pérez de la Serna, así como de recientes investigaciones de archivo sobre la familia Ruiz de Alarcón. Sabemos que Hernando fue posiblemente el cuarto de los cinco hijos de Pedro Ruiz de Alarcón, llegado de la península en el siglo XVI, de estirpe originaria de Cuenca. Un hombre con apellido pero sin fortuna, hijo a su vez de un sacerdote y una mujer mora. Por el lado de la madre, Leonor de Mendoza, Hernando descendía de judíos conversos avecindados en Tlachco o Taxco el Viejo desde mediados del XVI; fue su abuelo el minero Hernán Hernández de Cazalla, de origen judaico sevillano. Posiblemente esa mezcla de sangre judía, árabe y cristiana habría sido lo que determinó en Hernando el temor a indagaciones de la Inquisición respecto de su origen y consecuentemente el excesivo celo cristiano, el empeño por demostrar su ortodoxia religiosa a través de la persecución obsesiva de los naturales. Cura en el partido de Atenango, pueblo cercano a Iguala, Huitzucó (de Figueroa) y Las Amilpas (Zacualpan

de las Amilpas), se convirtió en cacique espiritual de la región, dedicándose en calidad de cura “beneficiado” a recorrer a lomo de mula toda la zona persiguiendo brujos, hechiceros, denunciando supersticiones, obsesionado por el consumo y efecto de las semillas de la planta llamada *ololiuhqui*, alucinógeno que ingerían los curanderos indígenas para, en trance, predecir, adivinar y acomodar vidas ajenas. El propio Hernando, amén de su *Tratado*, escribió y presentó directamente denuncias al Santo Oficio contra habitantes de la región que consumían *ololiuhqui* y practicaban la adivinación en asuntos como robos de caballos, fuga de las mujeres, tal como apunta el autor de la novela. Implacable en sus métodos Hernando solía allanar las chozas de los indígenas, hurgar detrás de los braseros y en el fondo de los chiquihuites en donde dormían las criaturas, buscando frenéticamente ídolos o cualquier rastro de idolatría o herejía. En lo personal supongo que también debió de arrasar con códices, dado que en la región abunda, hasta hoy, el papel amate. Creía a pie juntillas en la existencia del demonio, los nahuales y en el *Tratado* cuenta el caso de una mujer que cae fulminada en el interior de la iglesia justo en el momento en que su nahual, un cocodrilo, es abatido de un tiro en un río cercano. Lo curioso, lo sorprendente es que los curas cristianos ortodoxos daban fe a tales consejas y las avalaban en sus escritos. Exactamente como procedían aquellos que quemaban brujas en Europa, a lo largo de cacerías que tuvieron su apogeo en la primera mitad del siglo XVII: creían a pie juntillas las declaraciones más disparatadas de mujeres forzadas por el tormento y la cercanía del fuego y posteriormente las escribían y compilaban en los famosos “martillos para las brujas”, especie de códigos penales al uso. José Iturriaga da vida a un horror semejante en las páginas de su libro, cuando narra detalladamente (no quisiera decir “con fruición”) los tormentos a los que su personaje, Miguel Bernardino, es sometido por sus carceleros: el potro, el tormento del agua...

Iturriaga toma al Hernando real y lo convierte en personaje, un comodín en la trama gracias a los sinies-

tros planes del obispo Focerrada. Sería el posible sucesor del buen padre Jesús —desacreditado, mermado a la muerte de su amigo Miguel Bernardino— en la diócesis de Taxco. Un Taxco que, por supuesto, no tiene nada que ver con el que conocemos. Más bien un caserío cercano a las bocas de minas, como las del abuelo de los Alarcones, o las del minero Luis de Castilla, de quien se dice que comía en vajilla de plata. La crónica, la historia son buena fuente, plato suculento para la ficción en el contexto de una “novela de época” como es *Linaje de brujos*. Cabe añadir que a decir de la actual cronista del pueblo de Atenango, la campaña de la iglesia de la población lleva la inscripción siguiente: “Hernando de Alarcón. 1618”. Justamente la época en que se ubica la acción de *Linaje de brujos*, cuando Hernando era auténtico fiscal de indios. Cabría también señalar que el pueblo es considerado aún en la actualidad por los lugareños zona de brujos y brujerías (me consta).

Por lo que toca a Marcelina, podríamos verla en cierto sentido como el equivalente del personaje de la novela decimonónica *Monja, casada, virgen y mártir*. Personaje arquetípico, está trazado siguiendo el modelo de las monjas “venerables” de los siglos coloniales, que habitaran en múltiples conventos y dieran lugar a biografías ya clásicas, a un género literario que en la Colonia pudo haber sustituido al de la novela, bastante escaso, por cierto. José Iturriaga cita a la famosa Isabel de la Encarnación, religiosa carmelita objeto de varias biografías,

que inspiró pinturas como las que se conservan en la Iglesia del Carmen, de Puebla, y en su momento fuera declarada “obsesa” en su lucha contra el demonio por los jueces que conocieron su caso. Esto la salvó de convertirse en reo de la Inquisición (lo habría sido si la declaran “posesa” o poseída). Vivió largos años postrada en el interior de su celda, padeciendo visiones como las que relata José Iturriaga, víctima de los embates demoniacos, de los que la psiquiatría moderna diagnosticaría como histeria de conversión. El personaje de Marcelina es de esta laya; ofrece al historiador-literato la materia para enderezar una crítica (más que vigente) al clero constituido por varones como el obispo Focerrada, al tiempo que se configura como denuncia de la condición de la mujer, del indígena, en los siglos de la Colonia y otorga a la novela un valor testimonial.

¿Qué más podemos añadir a esta revisión, producto de una grata lectura? El libro de José Iturriaga está escrito con el rigor de una alternancia cronológica que, desde el punto de vista de la estructura corresponde a los distintos momentos de cada uno de los personajes. En el orden de las ideas constituye una declaración de principios respecto del tema de la dignidad del indio y del mestizo y los atentados en su contra; la reivindicación del amor y del sexo como expresiones humanas legítimas y la evidencia de la opresión femenina en el interior de cárceles conventuales erigidas por un orden patriarcal. Y, también, que es una “novela de época” que entretiene e instruye; a un tiempo, dulce y útil. **u**



Francisco de Goya, *Tribunal de la Inquisición*, 1819

Miguel León-Portilla

Dos siglos de injusticia

Ambrosio Velasco Gómez

*¿De qué forma los grandes procesos políticos y sociales de los últimos dos siglos incidieron en la situación económica y jurídica de la población indígena? Miguel León-Portilla aborda la deuda pendiente de la nación con los pueblos originarios en su libro *Independencia, Reforma y Revolución, ¿y los indios qué?*, sobre el cual Ambrosio Velasco Gómez propone una lúcida lectura.*

El libro de Miguel León-Portilla *Independencia, Reforma y Revolución, ¿y los indios qué?*, (Conaculta-UNAM, 2011) representa una reflexión crítica sobre la historia de la nación y del Estado mexicano especialmente en torno a tres momentos claves: la Independencia, la Reforma y la Revolución. La tesis principal que sustenta con sólidos argumentos a lo largo de los capítulos del libro es que, no obstante que los pueblos indígenas han sido los principales agentes de la Independencia y la Revolución, los indios no sólo no han mejorado su condición social, jurídica y política, sino que ha empeorado, pues en muchos aspectos los pueblos originarios tenían un mayor reconocimiento cultural, jurídico y político durante la dominación colonial que en el México independiente. Ante esta situación las preguntas que surgen son: ¿Independencia de quién y para qué? ¿Reforma de qué y contra quién? ¿Cuál Revolución?

Del balance de lo que han dejado la Independencia, la Reforma y la Revolución a los pueblos indígenas durante doscientos años, Miguel León-Portilla saca dramáticos saldos: si bien con el proceso de Independencia dio como resultado la formación de un Estado independien-

te, no logró consolidar su principal fundamento: una nación auténtica e incluyente de la diversidad de pueblos y culturas que constituyen la población mexicana. Pese a los esfuerzos de los gobiernos liberales decimonónicos, incluyendo los de la Reforma, por crear y consolidar desde el Estado una nueva nación homogénea, esencialmente mestiza, para principios del siglo XX los intelectuales más desatacados, como Justo Sierra y Andrés Molina Enríquez, reconocían el fracaso, pues no existía una unidad nacional. Para Molina Enríquez lo que había era una pluralidad de patrias indígenas, pero no una nación mexicana. No obstante, tanto él como la mayoría de los liberales insistieron en el proyecto mestizo, excluyente de lo indígena y de la diversidad. Un siglo después, esto es, en nuestros días, el fracaso del proyecto mestizo de nación es aún más grave. Al menos y apenas la Constitución mexicana reconoce a partir de 1992 el carácter multicultural de la nación, nación que aún está por construirse y que constituye una de las demandas más importantes no de la clase política, ni de los gobiernos, sino de los movimientos indígenas.

Si bien la Reforma logró consolidar un Estado laico y estableció un conjunto de garantías individuales, no tuvo

Miguel León-Portilla

Independencia, Reforma, Revolución, ¿y los indios qué?



consideración alguna respecto de los derechos colectivos de los pueblos indígenas, ni para sus identidades culturales y formas de vida. Por el contrario, se desarrolló una política de etnocidio a través de una política agraria basada en la privatización de las tierras comunales de los indígenas, de una política educativa y cultural centrada en el exterminio de las lenguas originarias y de la imposición del español en toda la población mexicana e, inclusive, en una política poblacional que fomentaba el mestizaje para “blanquear” a las razas indígenas y constituir una población mestiza. Un defensor del proyecto mestizo de nación como Molina Enríquez deploró los efectos desastrosos de la Ley Lerdo de desamortización de los bienes de corporaciones civiles y religiosas sobre las paupérrimas condiciones de vida de los indígenas, en su mayoría campesinos. Ciertamente estos efectos se convirtieron a su vez en una de las causas principales del agrarismo durante la Revolución mexicana iniciada en 1910.

Si bien la Revolución mexicana se propuso establecer un régimen democrático y procurar la equidad social, el régimen posrevolucionario resultó tan autoritario como el porfirista y salvo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas no hubo una restitución y reparto impor-

tantes de tierras a los indígenas, que ni siquiera fueron reconocidos como tales, sino insertados en la genérica clase social de los campesinos. Los pueblos indígenas gozan hoy en día de menos libertades y derechos que los que tenían en tiempos de la dominación colonial. En este sentido, hay una clara convergencia entre Miguel León-Portilla y Carlos Montemayor, quien en su libro *Los pueblos indios de México hoy* afirma: “El liberalismo mexicano destruyó más comunidades en un siglo de las que la Colonia destruyó a lo largo de trescientos años”.

A lo largo de los breves y consistentes diez capítulos que conforman el libro, Miguel León-Portilla sustenta estos saldos negativos de la historia del México independiente con sólidos argumentos basados en evidencia histórica, antropológica y sociológica. Veamos algunos de estos argumentos.

En los primeros tres capítulos se desarrolla una línea de argumentación de carácter socioeconómico que muestra el agravamiento de las ya deterioradas condiciones de vida de los pueblos indígenas durante el primer siglo del México independiente. Al terrible genocidio causado por la Conquista y la dominación colonial, que nuestro autor ha tratado como ningún otro, le sucedió una política etnocida en el México independiente que en el término de un siglo redujo la presencia de la población indígena de más de un 50 por ciento de la población total de México en 1810 a un 30 por ciento y para 2010 a menos de un 15 por ciento. Pero lo más grave es la pérdida de autonomía de los pueblos indígenas durante el México independiente: en 1805 el 90 por ciento (2.7 millones) del grueso (3 millones) de la población indígena del país (3.5 millones) que habitaba en la región centro y sur vivía en pueblos indígenas que por su autonomía eran conocidos como “repúblicas de indios” por el derecho indiano. Para principios del siglo XIX había casi cinco mil “repúblicas de indios”. Esas repúblicas estaban basadas en la propiedad comunal de la tierra, que provenían de los antiguos *altepetl* que eran la unidad sociopolítica básica de la mayoría de los reinos prehispánicos del centro y sur del territorio. Al abolirse la propiedad comunal con las leyes de Reforma y con otras políticas sociales y económicas se destruyeron los espacios de autonomía que la mayoría de los pueblos indígenas habían logrado preservar durante tres siglos de dominación colonial. La mayoría de los indígenas se quedaron sin tierra, sin comunidad, y se convirtieron en peones y asalariados, en indios desarraigados:

innegablemente —nos dice el autor— la disolución de no pocas repúblicas de indios, antiguos *altepetl*, condujo a la asimilación de sus miembros en el conjunto de la sociedad nacional, dando lugar al incremento de los mestizos y también de los indios desarraigados. Quedaron éstos excluidos de sus antiguas comunidades y rechazados mu-

chas veces como inferiores por aquellos mismos que habían puesto en marcha el proceso dirigido a su asimilación.

Para Guillermo Bonfil Batalla este complejo y contradictorio proceso de desarraigo-asimilación-marginalización-desprecio ha dado lugar a una profunda división entre el “México profundo” conformado por descendientes de los pueblos originarios, ya en su mayoría mestizos, pero igualmente excluidos del progreso y el bienestar, y el México imaginario y ficticio que constituye la minoría de la población y que son quienes han resultado beneficiarios de la Independencia, la Reforma y la Revolución.

Una segunda línea de argumentación que quisiera destacar es predominantemente jurídico-política y al igual que la anterior parte desde la visión de “los vencidos”. Esta línea se desarrolla sobre todo en los capítulos IV a VII. León-Portilla muestra cómo los indígenas no se sometieron pasivamente a las políticas etnocidas que desde las reformas borbónicas, pero sobre todo con las reformas liberales, intentaban imponer un desarrollo de mercado en el campo mexicano. “A lo largo de la época colonial y luego en la independiente hubo numerosos levantamientos de indios. De esto se desprende la falsedad de la opinión acerca de la pasividad de los indios” (p. 35). Entre las numerosas rebeliones indígenas León-Portilla destaca algunas que pueden considerarse antecedentes de la guerra de Independencia, como la del indio Mariano en Nayarit. Los indígenas tenían motivos más que sobrados para luchar contra el gobierno colonial y de hecho lo hicieron por siglos: la demanda por tierras, la defensa de la autonomía de las repúblicas de indios, la lucha contra los crecientes tributos impuestos por la Corona, sobre todo durante la época borbónica. No es casualidad ni espontaneísmo que los indígenas constituyeran el grueso de los ejércitos insurgentes y que los primeros decretos de Hidalgo y Morelos atendieran las demandas de tierras y contra los impuestos. El autor considera que fueron “cientos de miles” los indios que se sumaron a las filas de la insurgencia y que muchos de ellos fueron de destacados caudillos que lucharon por un gobierno propio que garantizara sus derechos y la realización de sus demandas. Pero la Independencia consumada en 1821 representó todo lo contrario, empezando por abolir legalmente las identidades indígenas en aras de una supuesta igualdad jurídica, inspirada en la Constitución española de Cádiz, que como bien lo denunció fray Servando Teresa de Mier tenía entre sus principales propósitos contrarrestar la lucha por la Independencia. Paradójicamente esa Constitución española terminó influyendo de manera determinante en muchos aspectos de la Constitución mexicana de 1824. El desenlace del proceso de Independencia fue desastroso para los pueblos indígenas:

consumada la Independencia y establecida la República, los indígenas fueron perdiendo los derechos en que se fundaba su personalidad jurídica. Al hacerse a un lado las distinciones étnicas, poco a poco fueron desapareciendo las antiguas repúblicas de indios. La imposibilidad de esgrimir derechos que le reconocían las Leyes de Indias trajo consigo nuevas formas de marginalización. La propiedad comunal de las tierras, las formas de gobierno indígena, la salvaguarda de sus lenguas y de sus usos y costumbres quedaron en grave peligro de desaparecer (p. 68).

Los últimos tres capítulos del libro muestran cómo la historia de la insurgencia y su desenlace se repite con la Revolución de 1910, que al igual que la de un siglo anterior fue hecha en buena medida por los indígenas, pero al igual que la anterior terminó volteándose en su contra. El capítulo VIII se centra en la lucha zapatista que tiene como principales demandas las autonomías de los municipios y comunidades indígenas y la restitución de sus tierras enajenadas por las políticas agrarias de los gobiernos liberales. La lucha zapatista representa un resurgimiento de la conciencia rebelde de los pueblos indígenas en contra del despojo y la opresión de gobierno y terratenientes, conciencia que deja una impronta en el agrarismo mexicano del artículo 27 constitucional que restablece el ejido y las tierras comunales, pero que ni siquiera reconoce a las comunidades indígenas como tales, no obstante la insistencia del antropólogo Manuel Gamio de reconocer personalidad jurídica a los pueblos indios. El reconocimiento y aprecio por las culturas indígenas provinieron más bien de las artes, las humanidades y las ciencias sociales en las que se destacan figuras como la del ya citado antropólogo Manuel Gamio, impulsor de un nuevo indigenismo que defiende la autonomía de los pueblos indígenas, la pluralidad lingüística, el respeto, aprecio y promoción de sus culturas, principalmente del arte indígena, pero sobre todo que descubre que la reconstrucción de la nación, de la patria mexicana, tiene necesariamente que partir de la reivindicación de los derechos y las culturas indígenas. Por esta defensa de los pueblos indígenas Miguel León-Portilla le dedica el libro “a Manuel Gamio que se anticipó en el reconocimiento de los derechos de los pueblos originarios”. Desafortunadamente el indigenismo de Gamio y de otras figuras destacadas de la antropología mexicana tuvo fuertes e influyentes opositores alineados por el prejuicio colonial y liberal en contra de los pueblos indígenas. Entre estos opositores destaca José Vasconcelos, para quien “la única esperanza que quedó a los indígenas es desaparecer como tales”. Por desgracia no fue el indigenismo de Gamio el que predominó en la segunda mitad del siglo XX, sino más bien un “indigenismo histórico” que alaba el pasado prehispánico y desprecia a



Cruces y Campa, *Moliendo nixtamal*, Ciudad de México, ca. 1870



Cruces y Campa, *Vendedores de peras*, Ciudad de México, ca. 1870

los indios del presente, que, como lo pensaba Vasconcelos, constituyen una carga que impide el progreso de la nación.

El capítulo final es una conclusión sobre la grave situación de los indígenas después de doscientos años de vida independiente ante la cual el movimiento indígena, principalmente el del EZLN, resulta no sólo plenamente justificado sino sobre todo una esperanza para la regeneración de los pueblos indígenas y con ello la reconstitución de una nación multicultural, incluyente y equitativa. Y son precisamente los indígenas que han sido explotados y excluidos durante tres siglos de dominación colonial y dos del Estado independiente los que constituyen la fuerza principal del cambio social y político y la esperanza de que por primera vez en la historia de México podamos tener una auténtica nación, una sociedad justa y un Estado democrático.

Así, pues, el libro *Independencia, Reforma y Revolución. ¿y los indios qué?* constituye una penetrante reflexión crítica sobre los avatares de la nación mexicana que después de quinientos años no ha logrado integrarse como una nación incluyente de la diversidad cultural de todos sus habitantes. La ausencia de una nación multicultural se origina en buena medida en los fracasos de los gobiernos coloniales e independientes al tratar de imponer

proyectos de nación que excluyen, marginan o intentan acabar con la herencia de los pueblos originarios y sus culturas. Congruente con los valores y convicciones que lo han distinguido durante su fructífera vida, Miguel León-Portilla se ubica desde la perspectiva de estos pueblos vencidos, dominados, despreciados y excluidos, no sólo para respaldar las demandas de respeto y reconocimiento a sus derechos y a sus culturas ninguneados durante más de cinco siglos, sino también para mostrar con los mejores argumentos que todo proyecto de nación que excluya a los pueblos originarios y su significación política y cultural estará condenada al fracaso. Por ello la reconstrucción de una sociedad justa, de una nación auténtica donde quepan por igual todos los mexicanos y de un Estado verdaderamente democrático depende fundamentalmente de la inclusión, reconocimiento y participación de los indios y sus más cercanos descendientes que son la mayoría de la población y constituyen el "México profundo". Esta reflexión crítica y esperanzadora de Miguel León-Portilla es expresión paradigmática de lo mejor de nuestra tradición humanista que tiene sus orígenes en figuras como Bartolomé de las Casas y Alonso de la Veracruz y que ha constituido la conciencia crítica y esperanzadora de nuestra nación a lo largo de su historia. **U**

Paul Auster

La música del azar

Mario Saavedra

“Poeta de la contingencia” ha sido llamado Paul Auster debido a sus tramas dominadas por los encuentros y desencuentros del azar. Mario Saavedra revisa las formas e historias que el escritor estadounidense ha desplegado en varias de sus novelas, como Leviatán, Tombuctú y La música del azar, en su permanente intento de explorar, con el apoyo de novedosos artilugios narrativos, los secretos que el destino esconde a sus personajes.

Qué duda cabe de que Paul Auster (New Jersey, 1947) es uno de los pocos novelistas estadounidenses que después de William Faulkner, Ernest Hemingway y Henry Miller ha propuesto verdaderas variantes al género narrativo. Conocido como el escritor del azar, del sino, en el universo literario de Auster pareciera que el destino siempre está a prueba; tobogán abierto a todas las posibilidades, su escritura esconde el destino sin consigna, sin hora y sin fecha en el calendario, franco sólo a su “posibilidad de ser”. Arquitecto de lo inesperado pero probable, persigue en lo cotidiano las bifurcaciones surgidas de acontecimientos aparentemente anodinos, como acontece en *La música del azar* y sobre todo en la peculiar escena central de *Leviatán*.

Poeta de la contingencia, como en su momento lo llamó algún crítico atento a los experimentos lingüísticos que identificaron a varios de los escritores de su generación, el estilo de Auster se muestra en apariencia sencillo, pero dicha claridad deviene más bien de su compromiso con lo que para él es mucho más que instrumento de expresión. Y tras esa supuesta sencillez se esconde además una compleja arquitectura narrativa, la construcción de un entreverado andamiaje de digresiones, de múltiples historias dentro de la historia, de espejismos

dentro del gran espejo de la anécdota, porque su conocimiento de la evolución del género moderno por antonomasia resulta de igual modo puntual.

Son muchos los asuntos que obsesionan a este no pocas veces incendiario crítico del mundo de hoy, del propio imperio norteamericano, del llamado *american way of life*, en la medida en que su talante emotivo e intelectual es el de un humanista profundamente comprometido con los temas del complejo tiempo que le ha tocado vivir, entre otros, una misteriosa pero de igual modo inobjetable sensación de pérdida, de des-poseción; como contraparte, y a la vez como consecuencia, un obsesivo apego al dinero y a lo material, o la condición de vagabundeo que define a muchos de sus personajes neurálgicos (en *El Palacio de la Luna*, por ejemplo, Marco Stanley Fogg proyecta una irónica simbiosis de tres notables viajeros del pasado). Y en el centro de esta sensación de pérdida por supuesto que se cuestiona también el problema de la identidad, en otros complejos juegos de espejo que entretejen la ficción con la realidad, el mundo del sueño con el de la vigilia, como acontece en su medular *Trilogía de Nueva York* donde uno de sus personajes —no el narrador— se llama como él, o en *Leviatán* donde otro de ellos —aquí sí el narrador mismo:

Peter Aaron— tiene sus iniciales y conoce a una mujer llamada Iris —anagrama de su esposa Siri—, o en *La noche del oráculo* donde alguno más lleva por nombre —anagrama del Auster— Trause. La enfermedad, el mimo en la descripción de los objetos de papelería, la meta-literatura, son señas de identidad recurrentes en estas proyecciones de lo que pareciera ser y no es, o de lo que aparentemente no es pero es, porque en Auster las fronteras entre ficción y realidad no pasan de ser una representación simulada, entreverada, de cuanto se vive, se presente, se sueña o se imagina.

Herederero indirecto de escritores como Kafka y Beckett, y a contracorriente de una tradición literaria norteamericana más apegada a un realismo casi documental, el propio Auster ha insistido en el determinante impacto que sobre él han tenido dos escritores medulares en el curso de la literatura contemporánea. El ascendente de Samuel Beckett, por ejemplo, notable tanto en el inicial descubrimiento de su vocación en lengua inglesa como en su más tardía y definitiva etapa de arraigo en París, cuando estudiaba con especial interés la poesía y la narrativa francesas sobre todo de los siglos XIX y XX —sin olvidar la crucial experiencia de otros escritores norteamericanos en Francia—, proviene no sólo del novelista autor de *El innombrable* y *Malone muere*, sino también del dramaturgo creador de ese texto cardinal del teatro contemporáneo que es *Esperando a Godot*.

Qué duda cabe de que sus estudios sobre la poesía francesa han sido fundamentales para entender con mayor claridad la indudable influencia de la lírica gala en la evolución de la propia poesía estadounidense del siglo XX, incluida la suya. Gran conocedor de las vanguardias dentro y fuera de su país, sus varios textos sobre personajes como George Oppen y otros objetivistas estadounidenses resultan de igual modo reveladores, y en esa revisión analítica de los grandes personajes y corrientes del siglo XX, en torno a los cuales ha aportado ideas y juicios revolucionarios, sobresale la figura más que deslumbrante del gran poeta alemán de la posguerra Paul Celan. Sus opiniones sobre otros personajes de un pasado literario más remoto como Hölderlin, Leopardi, Montaigne y Cervantes, entre otros muchos escritores de su interés, agrandan la silueta de un valioso polígrafo anglosajón de quien su variada obra crítica y analítica revela una sólida cultura.

Quizá resulte injustificado y hasta baladí establecer una razón de juicio en la obra de un escritor como Paul Auster a partir del grado de presencia que en ésta puedan tener, como documento biográfico, la vida y la personalidad del mismo escritor, cuando esa calificación debiera desprenderse sólo y sobre todo del valor estético e intrínseco del propio corpus creativo. Más o menos autobiográfica, porque al fin de cuentas dicho juego de espejos las más de las veces funciona sobre todo como eso,

como juego de espejos, una obra artística existe como universo autónomo y que se independiza de su dios-creador, al margen de que por supuesto en el sentido explicativo de dicho universo funcionen como coordenadas el ser que le ha dado vida y sus propias circunstancias, entre las cuales de igual modo se inscriben el talento y la capacidad inventiva de ese mismo dios-creador. Por supuesto que después de leer gran parte de las novelas de Auster resulta fácil perderse entre la ficción y lo biográfico, entre lo que es inventiva y su complemento vivencial, y sobre todo en un escritor que, como el autor de la *Trilogía de Nueva York*, ha creado un complejo cedazo de vivencias deformadas y maquinaciones introyectadas.

Es fácil verse de repente atrapado en este complejo laberinto de personajes y de situaciones con los cuales nos identificamos o hacemos cómplices, que nos atraen o repudian, pero ante los que difícilmente podemos permanecer impávidos. Autor lúdico, Auster construye redes que como el telar de una araña nos seducen y agarran, víctimas de un enmarañado aparato que utiliza ya sea nuestra pasión voyerista o nuestra debilidad a apropiarnos de otras existencias ajenas que bien quisiéramos vivir en carne propia, cuando no disfrutar perversamente en su condición lamentable o fatídica. No deja de llamar la atención que este sabio y sagaz constructor de anécdotas nos ofrezca a su vez múltiples puertas de salida, unas ciertas y otras apenas engañosas, y que juegue con nosotros como el gato lo hace con el ratón, porque muchas de estas opciones de evacuación suelen ser meras ilusiones dibujadas por un prestidigitador que ha engañado otra vez nuestros sentidos y voluntad de escape. Hábil instrumentador, Auster suele ofrecernos varios finales posibles, falsos epílogos, múltiples trances o saltos de una a otra anécdota o historia menores, porque el poder de la digresión es desde Cervantes, pasando por Sterne y Diderot, esa varita mágica que usa el narrador para ir de un asunto a otro sin tener por qué dar explicaciones por tan sorpresivo abandono; en el camino, la reflexión, el debate, la crítica, el conflicto, la duda, las elucubraciones, los aciertos y desaciertos, en fin, el ir sin rumbo fijo pero seguro, porque en la novela no importa la solución programática sino la búsqueda interrogativa y nunca conclusiva del ser.

Ligado a otros revolucionarios de la literatura contemporánea como el siempre inagotable Borges, los argumentos de Paul Auster nos recuerdan no pocas veces a “Las ruinas circulares” del autor de *El Aleph*. La idea de una historia contenida en otra historia es un juego en el que Auster se deja caer seguido, convirtiendo lo cíclico en una cinta de Moebius, como por ejemplo sucede, como cadena consecuente e irremediable, en *Lulu on the Bridge*, guión cinematográfico de una película que cuenta la filmación de otra película porque, como predijo Heráclito de Éfeso, “nada concluye definitivamente y sin em-

bargo nunca volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río”. Como acontece en esas típicas historias austerianas donde un escritor escribe sobre la vida de otro escritor, recurso de igual modo muy borgeano, y que el propio autor argentino reconocía como una clara herencia cervantina, otro tanto acontece en *Auggie Wren*, argumento que compone lo que luego fue el guión de *Smoke* y *Blue in the face*: el protagonista fotografía todas las mañanas, a la misma hora, la misma exacta esquina, registrando de esa forma el paso del tiempo... En este sentido, su obra se caracteriza menos por la descripción externa que por la narración de los estadios internos de sus personajes, que resultan ser, al menos en sentido fragmentado, los del propio escritor-personaje; las constantes reflexiones de estos entes en vilo, composición entreverada del *alter ego* del mismo narrador, nos comparten las disquisiciones de un escritor que cuestiona sobre cuanto existe, es y pasa.

En su sustancial *El cuaderno rojo*, a manera de prolegómenos de su mucho más complejo libro de ensayos *Experimentos con la verdad*, refiere cómo un accidente ocurrido cuando era niño en un campamento terminó por delimitar la frontera que parece separar, en su percepción de los hechos, el destino del azar; y después de ese día nada para él volvería a ser lo mismo. Punto de partida en la construcción de su literatura aparentemente sólo lúdica e intrascendente, lo cierto es que a partir de ese hecho vital de la infancia, cuando estuvo a milésimas de segundo de ser alcanzado por un rayo y un compañero suyo que iba delante se convirtió en la víctima de tan trágica experiencia (“Siempre he sabido que ese hecho no causó el mismo efecto sobre todos los demás pubertos que lo vivimos”, ha escrito), pasó a ser puntal de un universo donde el escritor juega con la idea contraria de que al menos en el espacio de la ficción todo resulta ser posible, la eterna repetición de un mismo hecho, porque, como también escribió Borges: “Todos hemos amado a la misma ciudad y hemos luchado por la misma mujer: Troya y Helena”.

La *Trilogía de Nueva York*, cuya primera historia es también su primera novela, puede ser considerada como el germen de esta poética de la contingencia. Todo comienza cuando suena un teléfono: ese hecho dispara una cadena de asociaciones en la que se entremezclan el autor y los personajes, porque a partir de una inesperada coincidencia (“La realidad suele superar a la ficción”, dice el autor-personaje, recordando una experiencia vivida por Auster en ese mismo tenor y que precisamente daría pie a *Ciudad de cristal*, primer título de La *Trilogía de Nueva York*). El azar y la providencia ruedan, a simple vista, libres de sutiles interpretaciones, sin que los personajes involucrados puedan hacer nada para detenerlos, y descubrimos en el propio autor-personaje Paul Auster el valor de lo casual: “Algo sucede, y desde el momento en que



Paul Auster en Brooklyn

empieza a suceder, nada puede volver a ser lo mismo”. Como en la experiencia trágica y a la vez milagrosa de su infancia, cuando estuvo a un ápice de la muerte, queda otra vez asentado que las más de las ocasiones sólo solemos ser juguetes del destino, como desde 1978, poco menos de diez años antes de la escritura de la *Trilogía de Nueva York*, lo expresó en su ensayo *Espacios blancos*, en cierto modo antecedente de lo que en 1993 volvería a retomar en *El cuaderno rojo*.

En este citado primer título de la *Trilogía de Nueva York*, el asunto autobiográfico referido tiene que ver con una llamada telefónica que el novelista en ciernes recibió una noche equis, preguntando por un detective privado llamado paradójicamente “Paul Auster”. Y lo que no se atrevió a contestar entonces el verdadero Auster, en medio de este golpe irónico del destino, daría pie precisamente a la escritura de *Ciudad de cristal*, donde en un juego de espejos más —el primero, y por lo mismo el decisivo— el personaje llamado Quinn sí finge ser el investigador Auster. Entonces Quinn conoce al tal Auster de la ficción, quien obviamente resulta no ser detective sino escritor. En un inteligente artificio más del novelista prestidigitador, quien aquí vuelve a sorprender al lector con una inesperada vuelta de tuerca más, no deja

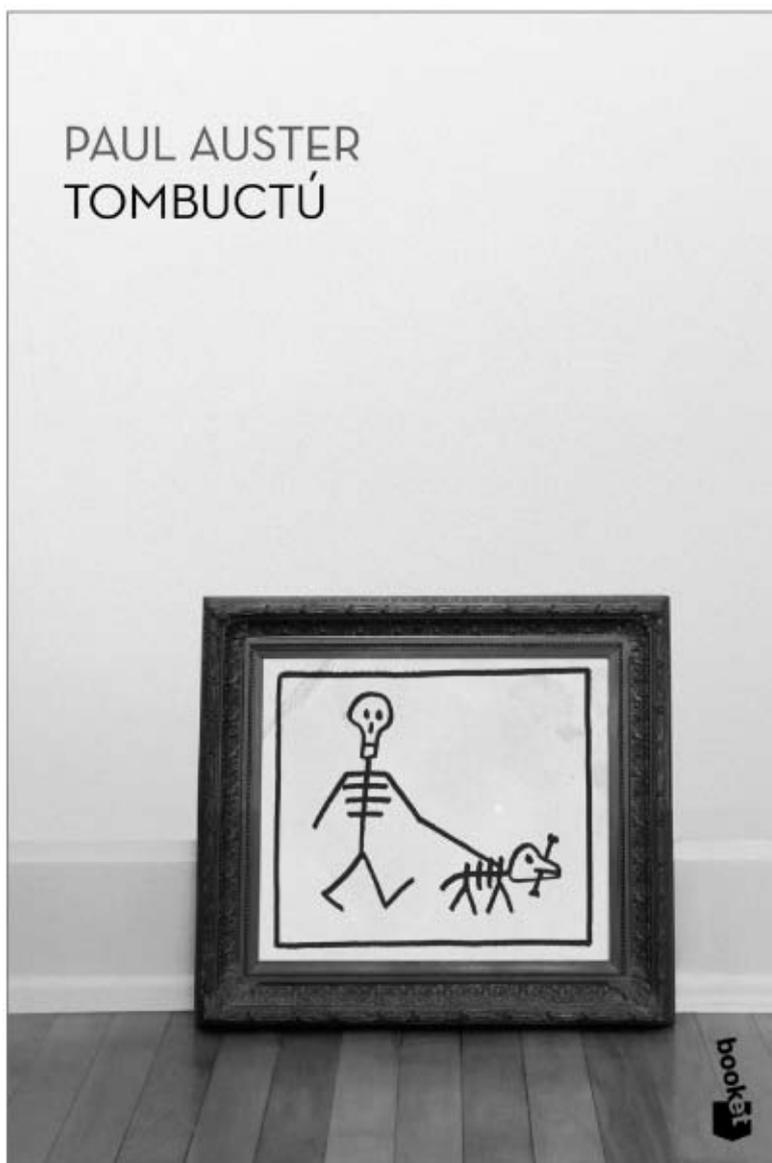
de intrigarnos que hacia el final de la historia, exactamente en las dos últimas hojas del relato, el escritor cambie de tercera a primera persona, lo cual no deja de hacer patente el vacío de quien estaba contando todo hasta ese momento. La aparición repentina de la primera voz recrudece entonces la voluntad lúdica de quien no sólo se inmiscuye de buenas a primeras en el curso de la acción, sino que además insiste en ser amigo del Auster de la ficción. Pero si Quinn es Quinn, y Auster está dentro de la trama, ¿quién diablos es el que escribió la historia de Quinn hasta que gira “de persona”? Nada, ni un nombre deja el autor allí, como solía hacer Borges cuando jugaba a ser visto en su intimidad por otro que no era pero sí era él...

Situada entre los laberintos detectivescos de Chandler y los páramos existenciales de Beckett, *Fantasma*, el segundo título de la mencionada *Trilogía de Nueva York*, empieza también con todos los requisitos de una novela policiaca, pero adquiere muy pronto, y sin perder nada de *suspense*, una dimensión metafísica. El lector se desliza aquí de un misterio policiaco a un enigma metafísico, de la pregunta de “¿quién es el culpable?”, a una

mucho más difícil de responder, “¿qué es ser culpable?”. Una de las obras de Auster que más lo emparentan con el autor de *Esperando a Godot*, por una efervescencia filosófica que toca cuerdas de muy elocuente resonancia, en *Fantasma* vuelve a hacerse presente ese tan austero juego de espejos donde una personalidad se desdobra en todos sus posibles perfiles y voces. Confirmando esa idea borgeana de que los personajes heroicos tienen mucha más sustancia y razón de ser, en *Fantasma* esos entes son recompensados por el coraje de emprender una mudanza radical de sus personas —acto de purificación, o mejor sería decir, “de negación de la normalidad”, que algunos llegan a pagar incluso con su vida—, enriquecidos por la transformación y la aventura. Así queda asentado una vez más que los personajes de Auster distan mucho de ser comunes y corrientes, pues en su condición cervantina suelen apostar todo en aras de sus ideales.

El tercer título de la *Trilogía*, *La habitación cerrada*, nos retorna de lleno y sin concesiones al elemento del azar, del sino paradójico y enloquecido que según Auster suele saltarse todas las trancas y sorprendernos una y otra vez. Narrador-personaje y su espejo Fanshawe, por otra parte amigos entrañables de la infancia y hermanos por voto de sangre, se han distanciado “por azares del destino”, teniendo ambos que tomar rumbos distintos: “La vida nos arrastra de muchas maneras que no podemos controlar y casi nada permanece con nosotros. Muere cuando nosotros morimos, y la muerte es algo que nos sucede todos los días”. Y esta idea del simulacro cotidiano de muerte ha estado presente en la literatura desde siempre, porque lo que se nos va quedando en el camino de la vida nos sugiere la idea de un dejar de ser día con día; incluso el trance de la vigilia al sueño simboliza y simula este mismo estado, que en el abandono del sueño otra vez vuelve a hacerse patente con no menor dramatismo. En otras palabras, como decía Nietzsche, si hay una idea que acompaña por siempre al hombre, ésta es la de la muerte, y elevados poetas nuestros como Xavier Villaurrutia o Elías Nandino establecieron un maridaje casi simbiótico con ella.

De alguna manera *alter ego* de Auster, el narrador-personaje dice ser un joven crítico y periodista que ha abandonado ya la idea de escribir un gran libro, hasta que el pasado perdido de buenas a primeras por fin se reconoce en el presente y la necesidad de escritura vuelve a hacerse presente, impostergable. El narrador-personaje descubre que su reflejo, el desaparecido Fanshawe, ha sido el único verdadero depositario de la facultad-condena de escribir, a tal grado que deja un torrente de manuscritos inéditos junto a una nota donde paradójicamente lo condiciona a cargar con la responsabilidad de decidir si eso debe salir a la luz o no. Facultad o condena, sí, efectivamente, tamaño descubrimiento en la vida de quien aquí cuenta la historia trae consigo esa no me-



nos obsesiva idea austriana de que el hombre está condicionado, en su ambivalente capacidad racional, a entrever, a vislumbrar sus máscaras, sus prisiones: “Sólo la oscuridad tiene la fuerza necesaria para hacer que un hombre le abra su corazón al mundo, y la oscuridad es lo que me rodea cada vez que pienso en lo sucedido...”.

Y esta fuerte presencia del azar, de las historias dentro de otra historia, lleva a pensar la obra de Auster como un complicado laberinto de espejos donde el sino mismo es luz o sombra proyectada hacia todos los planos posibles. Abiertos o cerrados, monstruosos o angelicales, ascendentes o descendentes, de trazos rectos o circulares, estos laberintos austrianos se entretajan con hilos claros y oscuros de la realidad biografiada y de la ficción ilusionista, de la vigilia y del sueño, del inframundo y de la estratosfera, con claras influencias de ese típico universo kafkiano donde pareciera que todo resulta factible. Cómo no sentirse atrapado por ejemplo por ese enmarañado y a la vez seductor telar que constituye *A salto de mata*, especie de “ensayo autobiográfico sobre el dinero”, en palabras del propio autor, donde Auster reconstruye obsesivamente varios momentos de su historia personal, desde su niñez hasta cuando logra publicar su primera novela; ahora a través de un *thriller*, de un policial negro oscurecido precisamente por la enfermedad ambición material, se detiene con mayor atención en la época de estudiante en la Universidad de Columbia y sus años de mayores privaciones en París, cuando por otra parte se fortaleció la actividad del no pocas veces explotado traductor del francés.

No menos revelador resulta también el Paul Auster de *La invención de la soledad*, previo y preparativo ensayo autobiográfico en el que ya se vislumbra esta senda de autoauscultación a través del instrumento degenerativo del dinero, de la ya mencionada ambición material, dividida en dos etapas o cuadros complementarios: primero, “Retrato de un hombre invisible”, que corresponde a su historia familiar, con la complicada relación con su padre “extremadamente avaro” como eje motor, y donde de igual modo algo o mucho se reconoce de ese ambivalente y definitivo vínculo de Kafka con su progenitor descrito en el más que influyente texto *Carta al padre*; enseguida, “El libro de la memoria”, la otra cara de la moneda, retrato del Auster padre, contemplación de esa sensación de *solitude* —o extrañamiento— que lo perseguirá en toda su literatura. Y quizás este juego de palabras (“soledad” puede ser *loneliness* o *solitude*) no tenga en español el mismo peso específico que en el original inglés, que en otras lenguas latinas como el francés o sobre todo el portugués donde mantiene una similar carga, y que a otros escritores contemporáneos como el bohemio Milan Kundera ha dado pie a largas disquisiciones contenidas en medulares títulos suyos como *La insostenible levedad del ser* o *Los tes-*

tamentos traicionados. En el inglés de Auster, como en el checo de Kundera, la primera interpretación implica un sentimiento de ausencia, de carencia, un estado triste donde hace falta la presencia del “otro”; la segunda, *solitude*, tiene que ver más bien con “el estar despoblado de cosas o personas”, como presencia vacía e innecesaria, imagen perfecta del ser acompañado pero solitario. De ahí la importancia de tener presente el título del original en inglés: *The Invention of Solitude*, sobre todo por tratarse de un escritor que, según dice él mismo, debe tener definido el título antes de comenzar una historia.

El cuaderno rojo, de 1993, está compuesto, en cambio, por una serie de casualidades y situaciones ocurridas en la vida del autor, donde la sincronicidad, horadando como gotas que casi ni se sienten pero cuyo efecto fatal comprueba el tiempo, fue la que marcó la temática de la que parece no poder salir. En una extraordinaria traducción al español de Justo Navarro, para la colección Panorama de Narrativas de la editorial Anagrama, el mismo Navarro nos ofrece un prólogo (“El cazador de coincidencias”) que bien penetra tanto en la personalidad y la poética del novelista como en la importancia de este título para acceder a la obra austriana: “El mundo es un misterio azaroso”. El luminoso texto introductorio de Navarro teje fino en esa idea tan firme en la literatura de Paul Auster con respecto a que la esencia del escritor se justifica en su capacidad de convertirse en otro(s): “Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar por traducirte a ti mismo... Escribir es un caso de *impersonalization*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro”.

En este sentido, según el mismo Auster, mucho se parece el escritor al actor, pues ambos comparten una similar tendencia catártica (“empedernida neurosis”, diría Freud) a vivir otras vidas; ambos traducen a la lengua de la ficción, de las fábulas por ellos encarnadas o al menos enunciadas —a manera de la función de un médium—, la lengua dolorosa y misteriosa del mundo, y como los dos forman parte del mundo actuado y descrito, terminan traduciendo a sí mismos: “Escribir es una actividad que parezco necesitar para sobrevivir. Me siento muy mal cuando no lo hago. No es que escribir me produzca un gran placer, pero es mucho peor cuando no lo hago”. En *El cuaderno rojo* deja patente que se hacía novelista mientras descubría “la música del azar”, como precisamente se llama una de sus más personales novelas, y en ese acto de traducción (*traduttore traditore*, dicen los italianos) lleva al terreno de la literatura de ficción esa citada experiencia de infancia que marcaría su vida y su personal condición de escritor, del Paul Auster que se ha denominado a sí mismo “cazador de coincidencias por obligación moral”: “Pero el idioma del azar es también el idioma de la fragilidad: hay

coincidencias y casualidades con las que te mueres de risa y hay coincidencias y casualidades con las que te mueres”.

En *Leviatán* ese juego de espejos tiene que ver con su propia condición de escritor proyectada al infinito, pues Paul Auster escritor escribe una novela sobre un escritor (Peter Aaron) que cuenta sobre la vida de otro escritor (Benjamin Sachs). Juego de espejos y anagramas donde los nombres y las situaciones se reflejan: Peter Aaron, que tiene las mismas iniciales que Auster, tiene a su vez una esposa llamada Iris, mientras que la de Auster se llama Siri; ambos tienen un hijo de un matrimonio anterior, y mientras el de Auster se llama Daniel, el de Aaron, David. Todo comienza con un muerto anónimo, que deja de serlo cuando Peter Aaron decide contar su historia, antes de que las autoridades lo satanicen por su condición de extremista suicida: Benjamin Sachs. Así, Aaron escribe *Leviatán*, que es la leyenda o biografía no oficial de Sachs, el muerto, también escritor y objetor de conciencia encarcelado durante la guerra de Vietnam, desaparecido desde 1986, autor de una novela de juventud que le convirtió fugazmente en un escritor de culto, en un angustiado agonista de ese eterno dilema: ¿literatura o compromiso político-social?, ¿realidad o ficción?

Otra vez con toques de *thriller*, de novela policiaca, *Leviatán* constituye una de las novelas más agudas y a la vez críticas de Auster, también instrumento lúcido e irremediable de los tantos devaneos que inquietan la conciencia de un escritor profundamente comprometido con su tiempo y con su condición de escritor. Benjamin Sachs encarna la naturaleza incendiaria de un Paul Auster aquí violentamente crítico para con un sistema imperialista obcecado, sordo a escuchar y mucho menos a aceptar otras formas de vida u opiniones distintas a las suyas, a su enfermizo encierro, a un concepto de libertad condicionada al poder del que más tiene y más puede. Con *Leviatán* se acentúa esa condición catártica de la literatura, de aquellas obras que tocan una cuerda del fondo de nuestra alma, en cuanto la experiencia Auster-Aaron-Sachs pasa sin darnos cuenta a formar parte de nuestra bitácora personal y más íntima: “Un libro es un objeto misterioso, dije, y una vez que sale al mundo puede ocurrir cualquier cosa. Puede causar toda clase de males y tú no puedes hacer nada para evitarlo. Para bien o para mal, escapa completamente a tu control”.

Incluso en el terreno literario, *El último coloso* y por qué no el propio *Leviatán* de Auster suponen una drástica ruptura con las formas tradicionales de la narración, a manera de homenaje implícito a obras tan arriesgadas de la literatura contemporánea como el *Ulises* de Joyce o *El hombre sin atributos* de Musil: “Todo parece verosímil, real, incluso banal por lo preciso de su descripción, y sin embargo Sachs sorprende al lector continuamente, mezclando tanto géneros y estilos para contar

su historia que el libro empieza a parecer una máquina de juego, un fabuloso artefacto con luces parpadeantes y noventa y ocho efectos sonoros diferentes...”.

El mismo título de la única novela escrita por Sachs, *El último coloso*, implica necesariamente un replanteamiento sarcástico de la filosofía de Hobbes expuesta en su *Leviatán*, entre otras razones porque la utopía de un estado perfecto no ha conducido más que a la construcción de otras tantas y mucho más entreveradas —truculentas— formas de autoritarismo. *El último coloso* está movido en principio por una ira madura y lacerante contra la llamada “gran utopía de América”, contra la caída estrepitosa del *american way of life*. “Casi imperceptiblemente, Sachs llegó a ser considerado un caso atípico, alguien en discordia con el espíritu de la época. El mundo había cambiado a su alrededor y en el actual clima de egoísmo e intolerancia, de golpes de pecho, de americanismo imbécil, sus opiniones sonaban curiosamente duras y moralistas...”.

El último coloso y *Leviatán* están hermanadas por su acción crítica e incendiaria, si bien en ambas obras persiste también ese halo de inflexión utópica que en el fondo envuelve a toda obra artística que se levanta tras la ilusión de un mundo mejor y más justo, más equitativo, y que en el caso específico de Estados Unidos se expresa condensado en la imagen de la Estatua de la Libertad que representa los ideales de democracia, igualdad y autonomía: “‘Despierta, América’, decía el comunicante. ‘Es hora de que empieces a poner en práctica lo que predicas. Si no quieres que vuelen más estatuas, demuéstrame que no eres una hipócrita. Haz algo por tu pueblo además de construir bombas. De lo contrario, mis bombas seguirán estallando. Firmado: El Fantasma de la Libertad’”. Y ese Fantasma es precisamente Sachs, el *alter ego*, por qué no, del propio Auster, al menos de su ente revolucionario, de su personalidad más vehementemente, de ese ser incendiario que todos llevamos en mayor o menor medida dentro. Ante un mundo que experimenta cambios tan drásticos y precipitados, y que en la época de la escritura de *Leviatán* apuntaban hacia una globalización ante la cual cada día las diferencias culturales y personales parecieran volverse imperceptibles (la caída del Muro de Berlín, la llegada de un personaje como Havel a la presidencia de Checoslovaquia, el fin de la Guerra Fría avizoraban otros tiempos), el ser crítico pero también utópico de un escritor como Auster sólo puede debatirse entre la esperanza y la incertidumbre, entre la ilusión de un mundo mejor y el temor a una cada vez más despiadada deshumanización.

En *El país de las últimas cosas*, de 1987, por ejemplo, Anna Blumme escribe a su novio David Zimmer sobre una ciudad absorbente que cree los devora, que los elimina en su individualidad, porque ha pasado a convertirse en un laberinto donde la comunicación es cada día

menos factible; en esta jungla de asfalto ha desaparecido misteriosamente su hermano William, como si de buenas a primeras se lo hubiera tragado la tierra: “Así son las cosas en la ciudad, cada vez que crees saber la respuesta a una pregunta, descubres que la pregunta no tiene sentido”. Creador de un universo personal donde situaciones y personajes van y vienen, se entrecruzan e interactúan, conforme lo requieran lo que el escritor quiere decir y la propia anécdota, el mencionado Zimmer resulta ser quien da hospedaje a un compañero de facultad llamado Fogg en *El Palacio de La Luna*, y allí, como última reseña de Zimmer, Fogg cuenta que lo vio un día caminando por la calle junto con su esposa y dos niños, y que después ya no supo nada más de él, porque la vida es así, “azarosa e impredecible”; sin embargo, muchos años más tarde, en *El libro de las ilusiones*, esa esposa y los niños descritos por Fogg mueren en un accidente de avión, dando origen a la historia que ahora narra el mismo David Zimmer como personaje central...

En este tipo de maraña de acontecimientos suelen estar implicados los seres de ficción de Paul Auster, a quienes el escritor enreda, replicando sus nombres en distintas novelas, y manteniendo muchas veces entre ellos una real o aparente relación, mientras que en algunas más sólo los deja como meras falsas pistas para explicar o contextualizar a otros, como uno de los rasgos más atractivos y sugerentes en su arquitectura narrativa y de su propia poética.

Quizá sea *La música del azar*, de 1990, la que mejor explique la poética de un narrador que ha tenido en el *sino* su cuerda de escritura, su origen y su hilo conductor, su tema central y su porqué ficcional. Ante la terrible verdad de que su mujer ha decidido abandonarlo, Jim Nashe se lanza a la aventura de recorrer Estados Unidos sin rumbo fijo, motivado por la inesperada herencia que le ha dejado un padre ausente y el rechazo de una ciudad que ya no le atrae ni le dice nada. Arriba de su Saab rojo que en su naturaleza de nómada irredento reconoce corre como ningún otro, Nashe adquiere consciencia de su hasta entonces escondida devoción por la velocidad y por lo que él mismo dice ser una gozosa y desgarradora seducción por el desarraigo hacia todo lo que hasta entonces había sido. Pero como todo en la vida tiene un costo, y cuando ya de la inesperada herencia sólo le queda un diez por ciento, conoce al joven y excéntrico profesional de póquer Jack Pozzi y con él la posibilidad de apostar todo —¿cómo resistirse a este llamado de la fortuna!— en una competencia de cartas que le revela la más auténtica “música del azar”.

Y como todo pareciera y a la vez no estar escrito, el protagonista de *La música del azar* no sólo no se hace millonario en lo que suponía un triunfo asegurado, sino que termina siendo poco menos que esclavo en la realización de trabajos forzados para un proyecto arquitec-



tónico tan absurdo como los dos nuevos ricos que de buenas a primeras controlan su vida. Flower y Stone, como se llaman esta especie de Bouvard y Pécuchet modernos, convierten lo que hasta entonces había sido un *travelling* en novela gótica, con claras influencias de dos escritores que bien sabemos han sido determinantes en la formación de Auster: Kafka y Beckett. Víctimas del delirio de dos carceleros casi infernales, Nashe y Pozzi se convierten en cómplices dentro de un irracional mundo cuyas leyes se ubican entre lo fantasmal y lo ilusorio.

Una de las novelas más originales e inteligentes de Auster, *La música del azar* teje fino respecto de los hilos que construyen esa especie de telar que bajo los pies de los personajes austerianos se extiende siempre, como en un acto de acrobacia circense, sin saber cuáles van a ser los resultados de la precipitación al vacío. Sobreelaborada metáfora en torno de la identidad y la desaparición, *La música del azar* impone por su determinante planteamiento en torno a lo que llamamos destino (“...todo se reducía a una cuestión de secuencia, de orden de los sucesos...”), a esa insospechada suma y resta de sonidos y silencios que hacen de la música el lenguaje más cercano para explicar tanto lo más trascendente como lo más efímero de la existencia que sólo tiene razón de ser en el tiempo.

Tombuctú, de 1999, en cambio, nos recuerda más bien al Unamuno de *Niebla*, en cuanto instrumento narrativo que reutiliza elementos fabulescos para poner el dedo en la llaga respecto de los desmedidos apetitos de una época embelesada por el narcótico de la banalidad y el hedonismo. A través de Mister Bones, perro de raza indefinida pero de una inteligencia muy precisa, Auster construye una novela cuyo discurso se mueve entre la ironía y la nostalgia, entre la crítica acerba a un mundo perdido en un enfermizo homocentrismo y la construcción de un alternativo utópico donde el amor y el respeto a los demás, a los otros diferentes, nos salvan del precipicio. Y claro, ese can no habla inglés dizque porque “la forma de sus fauces no se lo permiten”, cuando en realidad se resiste por voluntad propia a “imitar” una lengua que considera terriblemente “obcecada” y “temeraria”; y por supuesto que la entiende a la perfección, para su desgracia, después de escuchar por tantos años el terrible torrente verbal de su “mareado” amo: “Era su segunda lengua, por supuesto, muy diferente a la que le había enseñado su madre, pero si su pronunciación dejaba algo que desear, dominaba a la perfección las interioridades de la sintaxis y la gramática”.

Bones piensa e interpreta el mundo con una sensibilidad muy canina, si bien de los humanos ha aprendido su sintaxis enloquecida, delirante. Condenado desde cachorro a vivir con su amo William Gurevitch, Mister Bones ha sido testigo sensible de cómo su “despistado” dueño se transformó en Willy Christmas desde que tuvo la alucinación de ver y escuchar a Santa Claus en la televisión, presa de una experiencia mística que acabó de sacarlo de este mundo sin sentido. Vagabundo, poeta errante, excéntrico sobreviviente de las revoluciones de los setenta, el ahora salvador pero hundido Willy Christmas no cuenta más que con la bondad y el cariño irrestrictos de su cercano amigo Bones, con quien ha recorrido Norteamérica y ha sobrevivido a los duros inviernos de Brooklyn, porque están condenados a vivir —a sobrevivir— el uno junto del otro, hasta que la muerte los separe.

Para quienes estamos cada día más convencidos de que en verdad el perro es el mejor amigo del hombre, más allá, mucho más allá de ese apenas para tantos mánido lugar común que para nada profesan, es indudable que estaremos de acuerdo con la aseveración austeriana de que ese invaluable compañero no sólo también tiene alma, sino que la suya resulta ser muy superior a la de los de nuestra condición: “Sabía que aquella alma era mejor que muchas, y cuanto más la observaba, más refinamiento y nobleza de espíritu encontraba. ¿Era Mister Bones un ángel metido en el cuerpo de un perro?”. Mi querido y admirado Fernando Vallejo quizá diría al respecto que pruebas de confiabilidad perruna hay de sobra, mientras que por los desconocidos seres alados, ¿quién

de verdad se atrevería a meter las manos al fuego? En esta preciosa disertación canina que es *Tombuctú*, Auster prosigue su aprecio por los anagramas al afirmar que la mayor prueba de la benevolencia natural de los perros se corrobora en la escritura al revés de la grafía inglesa *dog* (perro), que resulta ser nada más y nada menos que *god* (Dios)... ¡Habría acaso prueba mayor de esa verdad, que “es la Verdad”, en palabras del mismo Auster! Pero Vallejo nos corregirá al respecto con que “no hay más verdad que el aquí y el ahora, o si acaso el ayer”, y tanto en ese pasado como en este presente estás tú, amigo inseparable... Testarudo que soy, todos los días hablo con Simón Armando y él, más inteligentemente testarudo que yo, todos los días me lo corrobora.

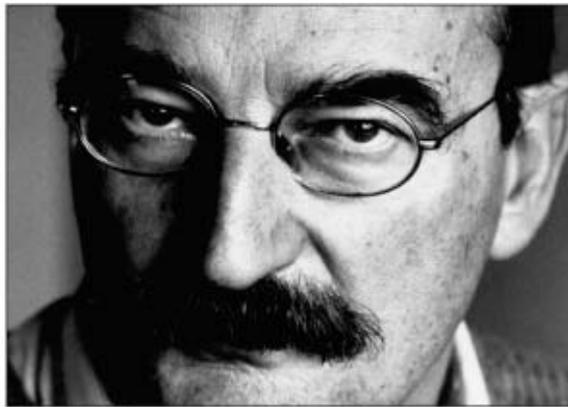
Volviendo al Mister Bones de *Tombuctú*, Auster nos asegura que se percibe en él inclusive cierta exquisitez estética, que por otra parte proviene de un particular refinamiento de espíritu tampoco presente en muchos que conozco. O si no por qué me habré visto obligado a contestar muy ufano a un insulso, cuando en la redondez de sus limitaciones de intelecto pero sobre todo de espíritu me increpó que por qué me había atrevido a llevar a mis perros (Constanza y su entonces aún vivo Simón Armando han sido nuestros inseparables compañeros de viaje, y desde pequeños escuchan, atentos y pacientes, extasiados, la música que oímos) a un concierto público donde se interpretaba el *Carmina Burana* de Carl Orff: “Mire, ahí como los ve, estos perros han escuchado mucha más música clásica en toda su vida que usted...”.

Y Tombuctú no puede ser otra cosa más que ese lugar adonde deben de ir a parar las almas buenas después de desprenderse de la coraza corporal que las oprime, como me lo ha contado el propio Simón Armando y llegó a entenderlo muy bien Mister Bones luego de que se lo explicara su sufrido pero generoso amo Willy. En medio del desierto, y ya muy lejos del mundanal ruido de Nueva York y de Baltimore, el sensible y siempre profundo Mister Bones reconoce el utópico Tombuctú de sus sueños guajiros, o más bien de los del doblegado Willy, porque al fin de cuentas en su bondad de alma él cree de verdad que todos deberían de ir a parar allí: “Donde termina el mapa del mundo, es donde empieza Tombuctú”, le dijo en alguna ocasión el propio Willy. A ese “paraíso de la otra esquina”, como tituló Vargas Llosa una de sus más bellas y personales novelas en torno de la utopía total, tendrán que arribar juntos los dos amigos inseparables, en igualdad de condiciones y de circunstancias, sin diferencias de ninguna índole y hablando por fin una misma lengua. Si el reino no es de este mundo, contradiciendo a Alejo Carpentier, Mister Bones tendrá ahora por fin la certeza de que las pretensiones de su amo de dejar un mundo mejor al que había encontrado no será nunca factible. **U**

Reseñas y notas



Ana Clavel



Sławomir Mrożek



Mario Benedetti



Guillermo Cabrera Infante



Isabel II



Dibujo de Picasso

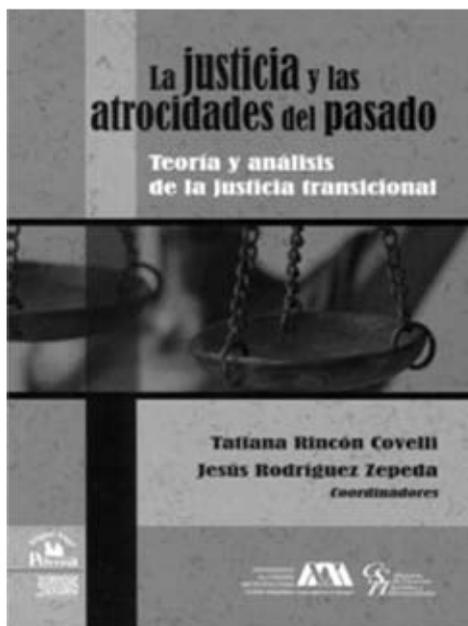
La justicia después del horror

José Woldenberg

Con la llamada Revolución de los Claveles en 1974 en Portugal, se inicia lo que Huntington llamó la tercera ola democratizadora. Una serie de transiciones democráticas que fueron capaces de desmontar sistemas totalitarios, dictatoriales y autoritarios para construir germinales o renovadas democracias. En Europa meridional (Grecia, Portugal y España), en el Este europeo y la Unión Soviética y en América Latina vivimos una serie de transformaciones —en lo fundamental pacíficas— que dejaron atrás fórmulas de gobierno verticales y excluyentes para edificar un espacio institucional para la expresión, recreación y contienda de la pluralidad política.

Fue una etapa venturosa. En efecto, como una potente ola, un movimiento (casi) universal reivindicó el pluralismo, las libertades, los gobiernos bajo control, el estado de derecho, la coexistencia de la diversidad, las elecciones, como principios y fórmulas a través de las cuales ese abigarrado conjunto de intereses, pasiones, ideologías, proyectos al que llamamos sociedad, podía encontrar un cauce para su reproducción (medianamente) armónica, sin tener que acudir a los expedientes de la violencia para acosar, limitar, perseguir o aniquilar a quienes disintieran de aquellos que detenían el poder.

Lo dicho: fue una etapa venturosa. Pero todas esas transiciones navegaron bajo la sombra de las reiteradas violaciones a los derechos humanos que de manera contundente se sucedieron en los regímenes que las antecedieron. Persecuciones, torturas, arrestos sin orden judicial, condenas sin el debido proceso, allanamientos de moradas, desaparecidos, asesinados eran parte del legado de los viejos regímenes. Estaban en el pasado, en el pasado inmediato,



y reclamaban visibilidad, reivindicación, justicia.

Cada país afrontó el asunto de manera distinta. No existió una ruta de navegación previa. En España, a nombre de la reconciliación, el pasado no fue perturbado. En la mal llamada Alemania Democrática, cualquier víctima pudo acceder a su expediente en manos de la Stasi. En Portugal hubo “purgas y juicios”. En Argentina, comisión de la verdad, juicios, amnistías, nuevos juicios. Pero fue claro, bajo cualquier circunstancia, que al pasado no se le puede exorcizar, tampoco negar, menos conjurar con el velo del olvido.

Diferentes reivindicaciones se pusieron en acto: preservar la memoria, juzgar a los culpables, reivindicar a las víctimas, buscar la reconciliación. No son objetivos siempre armónicos y algunos de ellos viven en tensión. Se diseñaron, igualmente, mecanismos distintos para lidiar con lo ocurrido: comisiones de la verdad, tribunales, informes, exposiciones. Y en cada iniciativa parecía palpitar la aspiración de que jamás volviera a ocurrir una violación sistemática de los derechos humanos desde las instituciones estatales.

Pues bien. Tatiana Rincón y Jesús Rodríguez han coordinado un libro que refle-

xiona sobre la llamada justicia transicional: sus aspiraciones y límites, sus tensiones internas, sus dilemas. Desde una plataforma normativa y desde otros observatorios nos ofrecen un cuadro vívido de las disyuntivas y contradicciones que dicha justicia tiene que afrontar y resolver.

Me ciño sólo a su propia introducción, porque resume de manera elocuente los dilemas que hubo o hay que enfrentar. Comento sólo tres asuntos, pero el lector interesado encontrará una batería de temas de reflexión y una información vasta y elocuente. Lo siguiente es apenas una probadita. Minúscula.

1. Juzgar o no juzgar, nos dicen los autores, fue el primer dilema. Y después, ¿juzgar cómo? Porque, en efecto, creo que el caso español ilustra de manera inmejorable una transición en la cual se prefirió no mirar al pasado. En España el “ajuste de cuentas” corrió a cargo de los historiadores, los periodistas, los cineastas, etcétera; es decir, la recuperación de la memoria y la evaluación de las atrocidades no encontraron una vía judicial para desahogarse. Lo cual por supuesto implicó costos (impunidad, abandono de las víctimas, ambigüedad en relación a los crímenes cometidos), pero quienes defienden (o defendieron) esa vía subrayan (o subrayaron) la necesidad de la reconciliación. “No remover el pasado” parece que fue la consigna mayoritariamente aceptada. Se temía abrir heridas que no habían cicatrizado, dar motivo a una nueva espiral de desencuentros. Y entonces se tendió un velo sobre el pasado.

Para quienes optaron por abrir el expediente de la justicia se presentaron distintas preguntas: ¿con qué códigos?, ¿con qué alcances?, ¿hasta dónde las responsabilida-

des? Y por supuesto, las respuestas fueron distintas. Y ahí reside uno de los valores fundamentales de la obra: intentar una reflexión desde la filosofía (desde el deber ser), porque las rutas que tomó la llamada justicia transicional fueron distintas e incluso contradictorias. Esas rutas —creo— sólo se pueden explicar desde la política, profundamente marcadas por la coyuntura, la correlación de las fuerzas, los fantasmas e ilusiones que gravitaban en el momento. Todas —hasta donde alcanzo a ver— respondieron a un cierto pragmatismo más que a una idea acabada, preconcebida, de lo que debía ser la justicia transicional.

Tatiana Rincón y Jesús Rodríguez nos recuerdan que los “términos de ese debate siguen alimentando las discusiones actuales. Así, en un extremo, están las posiciones escépticas que dudan radicalmente de los logros de la justicia penal en los períodos de transición... En el otro extremo se sitúan quienes, en la expectativa del ‘nunca más’, confían en los juicios y en las sanciones como una forma de evitar la repetición de hechos similares a los del pasado”. Desde una perspectiva prescriptiva, por supuesto que lo mejor es cerrarle el paso a la impunidad juzgando a los responsables. Ello irradia un mensaje inhibitorio a la violación de los derechos humanos, en algo repara el sufrimiento de las víctimas y construye un basamento más firme para la construcción de un estado de derecho y de relaciones democráticas. No obstante, desde una dimensión analítica seguramente aparecerían las razones por las cuales se hizo (o se dejó de hacer) lo que se hizo.

Lo que quiero subrayar es que según el enfoque (normativo o analítico) los resultados son diferentes. Y quizá no podamos —ni debamos— escapar a la necesidad de evaluar lo que fue a la luz de lo que debió ser. Ésa es siempre una dimensión inescapable. Ya que combate todo determinismo.

2. En el “Estudio introductorio” aparece una mención marginal en relación con México. Por su desenlace frustrado y frustrante quizá valga la pena detenernos un momento. Ciertamente, en el gabinete del presidente Fox —hasta donde sabemos— se discutió la conveniencia de optar o por una comisión de la verdad o por una fiscalía especial adscrita a la

Procuraduría General de la República. Ganó esta segunda. Y la conclusión de los autores es que su “gestión se saldó con un gran fracaso debido a la imposibilidad de sustanciar legalmente un solo caso”. Quizá valga la pena intentar tejer un poco más fino.

La Fiscalía —teóricamente— tenía una gran ventaja en relación a una comisión de la verdad. Podía hacer comparecer a los presuntos responsables de delitos y finalmente juzgarlos. Pero tenía, por supuesto, que asumir sus límites. Entre otros: que un buen número de los delitos cometidos había prescrito. De facto, la Fiscalía Especial —bien vista— podía haber llegado a jugar un doble papel: *a*) como comisión de la verdad, documentando todas las atrocidades del pasado, estableciendo responsables, documentando sucesos, reivindicando a las víctimas, a sabiendas que muchos de esos delitos (desde detenciones sin orden judicial hasta torturas e incluso asesinatos) ya habían prescrito y *b*) como una auténtica fiscalía, consignando a todos aquellos que hubieran estado involucrados en desapariciones forzadas, porque la Corte estableció gracias a la labor de la propia Fiscalía que se trataba de un “delito continuado” que no prescribía. Es decir, al final, la Fiscalía bien podría haber presentado un informe como el de las comisiones de la verdad, sin derivaciones penales punitivas, pero documentando con detalle lo acontecido; y por el otro, actuado como un auténtico ministerio público llevando ante un juez a los presuntos responsables de las desapariciones forzadas (si mal no recuerdo ése fue el caso de Miguel Nazar Haro). Por desgracia, una de las rutas que tomó fue la de las acusaciones de genocidio que difícilmente podía configurar. Es decir, la falta de una brújula clara inhibió los resultados y efectos que de la Fiscalía se esperaban.

No obstante, no sobra decir que, por la vía de los testimonios, las investigaciones, las obras literarias o filmáticas, los relatos, etcétera, buena parte de las verdades oficiales han volado por los aires, para dar paso a versiones apegadas a los hechos, y por esa vía no toda la memoria se ha perdido.

3. Verdad o justicia. En el caso mexicano, como apuntaba, no arribamos a ninguna de las dos. Aunque sería mejor decir “verdad

oficial” o justicia, porque la verdad, insisto, se ha venido abriendo paso. En el libro se recuerda la opción sudafricana, encabezada por Desmond Tutu. Él “consideró principalmente dos líneas de argumentos: una, que la punición equivalía a la retribución y la retribución responde a un sentido de venganza. Siendo la venganza moralmente mala, también lo era la punición. Y la otra, que la punición divide a las sociedades e impide la reconciliación...”. Tutu creía que “el camino es el de conocer la verdad para poder perdonar y avanzar... Lo que la justicia transicional buscaría sería restablecer tanto la dignidad de las víctimas... como los lazos sociales rotos, mediante el reconocimiento que los perpetradores harían de sus crímenes y el perdón que las víctimas darían a los perpetradores”.

Normativamente justicia y verdad no tienen por qué no ser armónicas e incluso pueden retroalimentarse y fortalecerse mutuamente. Y Rincón y Rodríguez reproducen las críticas que recibió el enfoque de Tutu: se sacrifica la justicia penal; el énfasis en la verdad a través de la reconciliación “silencia a los disidentes y la posibilidad del debate”; y obliga a las víctimas a la reconciliación y el perdón, lo cual va en contra de su autonomía. Todo ello puede ser cierto. Pero otra vez: la opción sudafricana sólo puede ser comprendida en su contexto, bajo la presión —real o imaginada, es lo de menos— de no desatar más desencuentros que finalmente podrían descarrilar la difícil transición.

En fin, si la justicia transicional es un expediente connatural a un cambio de régimen y en ese sentido excepcional, ojalá las nacientes democracias sean capaces de impartir justicia a secas y sean competentes para castigar toda violación a los derechos humanos, todo abuso de poder, toda suspensión de garantías contra los ciudadanos, toda persecución política. Sólo así —quizás— evitaremos volver a las andadas autoritarias, y a la necesidad, otra vez, de justicia transicional. **U**

Tatiana Rincón Covelli y Jesús Rodríguez Zepeda (coordinadores), *La justicia y las atrocidades del pasado. Teoría y análisis de la justicia transicional*, Miguel Ángel Porrúa/UAM Iztapalapa, México, 2012, 436 pp.

El paraíso recuperado

Mónica Lavín

*Solamente ojos me inclinaba sobre el borde
para tocar la punta de un asombro.*

ANA CLAVEL

De la escritura de Ana Clavel me gusta su mirada plástica, su atención a la forma y a la luz, su discurrir de las sombras, su andarse en terrenos de lo ambiguo y delicado, de lo íntimo y lo secreto; en una arista donde los cuerpos rozan sus límites porque el deseo acecha en lo orgánico, en su punción como idea que late bajo la piel. Nos colocó en ello con *Cuerpos náufragos* y *Las violetas son flores del deseo*. Su nueva novela, *Las ninfas a veces sonríen*, hurga también en el deseo, en el cuerpo desde su despertar y lo hace de manera fragmentaria (¿hay otra manera de mirar un cuerpo?) y con ese acariciar el lenguaje que es como Clavel labra la prosa. Dividida en tres partes, transitamos con Ada de la luz que empieza a sombreadarse, al dolor de lo que el cuerpo desea y no puede obtener, a la escritura como recurso para volver al paraíso. “Apenas tenue”, “Toda fuente” y “Después del paraíso” es como Clavel ha decidido nombrar los tres momentos de Ada.

I

Ada pubescente, Ada ninfa, habitante de un paraíso donde el padre es el omnipotente, donde el hermano es Serafín Cordeiro, donde el amigo es Pepe y luego Pepe Satán, donde la madre es diosa, las Ángeles son dos compañeras de la escuela, donde Gabriel el Arcángel es el primo que descubre el deseo primero de Ada, siete años menor que ella, donde Rosa es la conciencia y su hermano el bachiller el que le enseña el aroma donde se pierden los sentidos mien-

tras una ciudad o un país pierde a sus hijos cubiertos en sangre en la plaza. Este vértigo, casi retablo de El Bosco, es para subrayar el poder de la mirada de Ana Clavel que hace de lo cotidiano e íntimo del tránsito de la naciente pubertad a la madurez, fábula, leyenda, mitología. Asistimos a la fundación de un mundo mítico que es el nuestro, el de la caída del Ángel, el de las Evas y las mujeres de Lot. La mordedura de la manzana, la inocencia perdida.

¿Quién puede tomarle el pulso al momento exacto en que el cuerpo liso, el cuerpo despoblado de vello, el olor y los humores, la mirada y el mundo blando y acogedor dejaron de serlo? ¿Cómo disparar el obturador de la cámara para recoger el instante? Habría que estar muy atento mirando al horizonte abierto para pescar el momento en que el sol agazapado en rosa amanecer tiñera al cielo de blanco rotundo. Eso es lo que hace Ana Clavel en “Apenas tenue”, esa Ada que descubre el cambio en el cuerpo de las otras y atisba el suyo como una promesa imparable, la boca redonda y jugosa cuando pasa horas mirándose al espejo como Narciso. La excitación del peligro, no atravesar el patio, no esconderse con los primos, no dejarse tocar, tocarse, saberse cuerpo, sentirse cuerpo, saberse mirada, querer ser mirada, olfatear el peligro, ese jardinero que se lleva a las niñas grandes a la covacha, la ninfa despuntando, la flor saliendo, los pétalos cayendo y revelando lo que ya va a ser imposible detener. Con perturbadoras situaciones, con inofensivos juegos, con carreras y guerritas y persecuciones y tacones de mamá, Ana nos coloca en el borde mismo del asombro: donde el juego se convierte en otro juego, sin que medie propósito. La vida como un bosque donde las niñas se pierden y los lobos habitan, y las niñas se en-

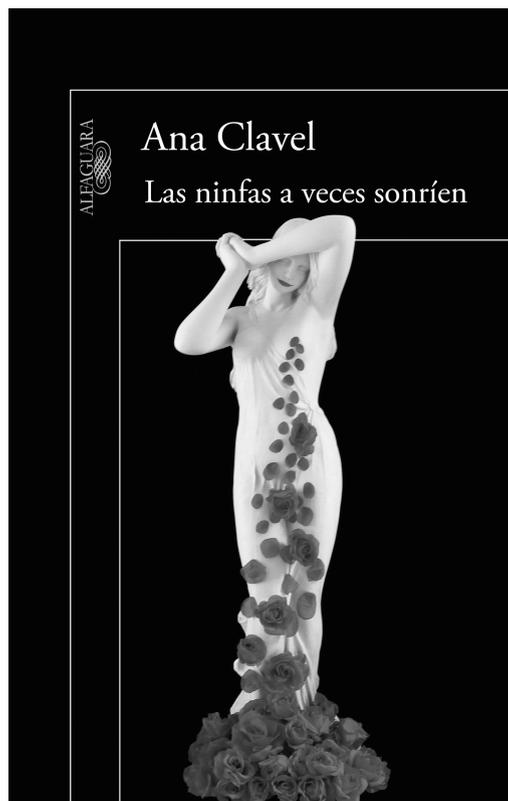
tusiasman con los lobos, porque hay un traslape misterioso entre la inocencia que se abandona y el deseo que nos habita para que no exista más el blanco y negro, el abismo como un animal perturbador que ya enseña sus fauces, pero nosotros apenas las miramos.

Ana Clavel enfoca su prosa detallada en esa nínfula que ya no puede dar marcha atrás y nos recuerda el asombro perdido. ¿Cómo ha podido hacerlo con tanto tino?, ¿cómo sabe que así fuimos o pudimos ser?, ¿cómo ha podido nombrar lo irreconocible, el borde, la punta, el extremo donde soltamos la manita de cielo y hundimos las manos en la tierra para que aquella negrura en las uñas se nos quedara para siempre? Niña, lávate las manos. Eso no se hace. Jugar al doctor, a esconderse en el clóset con el primo, aguantar la respiración, reconocer que algo está pasando, ¿qué está pasando? La pluma de Ana lo persigue, lo mete en frascos de cristal y nos lo muestra con palabras precisas. “El beso de su mirada en la punta de mis pudores”.

Pienso en un cuadro de Balthus, la chica lleva una toalla en la mano, el pelo largo enmarcado por una balerina, está desnuda y el torso es el de una niña, el rostro de perfil también, pero sus pequeños pechos han empezado a sobresalir, botones, rosas. Lo que escribe Ana evoca un cuadro, porque la fuerza de sus palabras nos obliga a mirar. Descubrirnos enredadas en las fauces de la niñez perdida. ¿Cuándo? ¿Cuál fue el momento preciso?

II

Por eso en “Toda fuente” sucede, el cuerpo es un surtidor: “Todo era fuente y también



Ana Clavel

herida... Todo me tocaba y me desbordaba”. El cuerpo ya no contiene al mundo ordenado de juguetes y pijamas, de buenas noches y chocomilks, el cuerpo sangra, la sangre lo es todo. La planta que la tía Aura tiene en un frasco y que lleva por nombre Clarimonda nota que Ada sangra, porque el primo mancebo que es cazador también lo hace. El mundo vegetal y el animal asisten a la fuerza del cuerpo que hace evidente el cambio. La expulsión del paraíso ha ocurrido porque el deseo por el otro se vuelve tortura. Un aroma llena los recovecos de la ninfa que se prende del bachiller, el bachiller que protesta pero que atiende a una sirena y Ada enloquece de dolor, de impotencia. Ella que conoció los juegos primeros de tentarse, de cambiar caricias por monedas con el mago aquel, de esconderse en la cama con el primo mayor, ahora reconoce la mordedura de la iguana. Con su amigo ha jugado a las chupadas de vampiro, a dejarse círculos rojos, marcas. La sangre está en todos lados, y también está en el cuello, ése que se doblará más tarde, cuando Ada comprenda la importancia de ese espacio del cuerpo que se vence para recibir. Ha descubierto que ser vampiro no obliga a la muerte: “Tu luz irradia oscuridades del deseo”. Quiere enseñarle al bachiller el origen de esos círculos rojos, quiere dejar su boca en

su piel, y cuando lo hace descubre la condena: “El beso vampiro no lo había despojado de la vida a él como solía suceder en las leyendas, sino que me había convertido a mí en una sombra deseante de los misterios de su aroma”. No será como jugar con su amigo, Ada lo sabe porque tiene nostalgia del aroma, conoce de sirenas que arrastran a los hombres.

III

¿Y qué hay “Después del paraíso”, como reza la tercera parte del libro? ¿Cómo se camina después del aroma añorado, de la historia inventada que Ada escribe y que Rosa reclama que así no fue, que esa historia de su prima Falaci es *La historia de Hungría*? La confusión de las verdades, la expulsión por maneras de ver el presente, de involucrarse en él. ¿Qué se hace cuando se descubre que “el espanto y la belleza podían ser caras intercambiables del paraíso”? Ni el padre omnipotente, ni la diosa madre ni las hermanas podrán salvarla de las huellas de faunos y dríadas. Para sobrevivir a la expulsión buscará en las pieles la edificación del territorio del deseo, reconocerá el desencanto y retomará el vuelo, aunque persistente -mente le escriba a él (“Se me olvidaba decir-

te que, a pesar de todas mis muertes, todavía te sueño”), al objeto de deseo, aquél con el que perdió la paz del que no sabe de amores. Para sobrevivir al después escribirá las “Memorias de la ninfa”.

Si Ana Clavel propone a la escritura como arma para sobrevivir a la expulsión, el tránsito de la luz a la sombra, para registrar la duermevela del deseo (“duerme que vela encendida”), del antes y después del momento en que el día se hizo noche, ha acertado. Su prosa es tan envolvente como temible. Sus alcances son los de la poesía, su fuerza narrativa es la de la fabulación, la de la quimera, Clavileño y Pegaso, las mujeres como ciudades: incidir en el origen. Ana Clavel se ha propuesto vestir el mito y desvestir el tránsito de la niña a la mujer. De la luz a la sombra. En sus entresijos somos marea de pieles, vaivén de instantes que incitan a un recuento de bordes, de aristas, de despeñaderos y vuelos retomados, para conseguir la estatura mítica del tránsito de la inocencia a la sombra. Para que sea otro quien muerda la manzana. Toda ninfa debe tener sus memorias, y sí, concuerdo con Ana Clavel, las ninfas a veces sonríen. **U**

Ana Clavel, *Las ninfas a veces sonríen*, Alfaguara, México, 2013, 128 pp.

Una revelación

Pablo Soler Frost

Existen cosas que el resto de los mortales ignoran, pero que han sido reveladas a la decreciente secta de los filatelistas, cuyos mejores momentos pasaron, como pasan las glorias efímeras, como pasó el rey Faruk, gran coleccionista, o pasó Roosevelt, quien también juntaba timbres. Una de estas revelaciones me acaeció la otra tarde, mientras comenzaba a acomodar, pinzas en mano, los recién llegados sellos del Territorio Antártico británico y de las islas de Ascensión, Santa Elena y Tristán da Cunha, todos celebrando el Jubileo de Isabel II. Fue una de esas revelaciones que aguardan, entre otras ideas peregrinas, en el quicio de la puerta del hostel de la memoria, a introducirse subrepticamente para, una vez adentro, junto al hogar, desvelar su identidad y dejar en claro su propósito, que, en este caso en particular, era desestabilizar mis sistemas de medición del tiempo (debe notarse que estoy leyendo *Segunda Fundación* de Asimov).

De pronto la imaginé. A *ella*. Perfectamente vestida, perlas alrededor de su cuello, broche grande, perritos a sus pies, pinzas en mano, entre los tomos y tomos de la colección de timbres más grande del mundo, en el segundo piso de su palacio, rodeada del rojo de los volúmenes de la colección de su abuelo y los azules de la colección de su padre, quien en lugar de timbres prefería los modelos para armar. Me di cuenta primero de que ella se coleccionaba a sí misma. La suya es la cabeza más representada en sellos de correos que haya existido jamás; supera con mucho a su tatarabuela Victoria. Supera, por supuesto, a plebeyos como Mao, Hitler o Stalin. Le saca una cabeza de ventaja a cualquiera.

Sin contar países arribistas (filatélicamente hablando), por lo menos cuarenta estados

y territorios tienen derecho a la cabeza de E. R., y usan de ese derecho o transigen ante esta obligación o siguen esta costumbre. Sus sellos de correos (y muchas veces sus monedas) poseen rasgos isabelinos. Se me dirá que todo esto no es de importancia. Pero es que entonces me golpeó la revelación última.

Y la revelación final fue ésta. Vivimos en la era isabelina.

La revelación continuó. Vi que a mis cuarenta y siete años he vivido bajo ocho presidentes mexicanos, cinco papas, nueve presidentes norteamericanos, cinco cancilleres alemanes, tres grandes timoneles norcoreanos, dos emperadores japoneses. Pero sólo bajo una reina. Las únicas constantes han



Lucian Freud, *Retrato de la reina Isabel II*, 2000-2001

sido ella, y un poco más tarde, él. Pero luego le dejó el poder a su hermano. Ella, por lo tanto, es, desde 1953, la única constante (puesto que el rey de Tailandia está tan distante, menos, de nuevo, para un filatelista).

Tate Modern es isabelino. La televisión es isabelina. Lo mismo que Saatchi o el día de los trífidos. Ni qué decir de 007, como se vio en la Olimpiada.

¿Qué se dirá en el futuro? ¿En la Enciclopedia Galáctica? “En la era isabelina los hombres dejaron de usar sombrero y, poco a poco, de fumar”. O “las mujeres adquirieron plenamente sus derechos en la era isabelina”. “El Internet se volvió masivo en esta era”. O, grandes escritores de la era isabelina: Amis, Auster, Bolaño, Lessing, Rushdie.

El concierto en Pompeya de Pink Floyd ocurrió en la era isabelina. Brian Jones murió en esta era. De hecho todo el rocanrol, con excepción de algún precursor, ocurre en la era isabelina. *Tiempo transcurrido* transcurre en la era isabelina. Como decían en el *rehab*: “Túmbate ese rollo, ése”. Brighton, “the blues”, el rave. Todo este rumpus ocurre en la era isabelina. ¿Y qué decir de sir Paul, sir Ringo, sir Elton? Los mods y los punks son isabelinos (hay que recordar el disco y el himno de los Sex Pistols: *God Save the Queen*), lo mismo que “fabulous!” o *Blow-up*. Ni qué decir de *The Wall* ni de *El Señor de los Anillos*. Isabelinos.

You can't always get what you want es el título. El día: junio 16, 1969. “They're unique, they're extraordinary”, dice David Frost al presentarlos. Y, al acabarse la narcótica rola, Frost nos adelanta que, a continuación, luego de “unos mensajes de nuestros patrocinadores” viene el príncipe Carlos. Otra víctima de la era isabelina. **U**

La “autobiografía” como una de las bellas artes

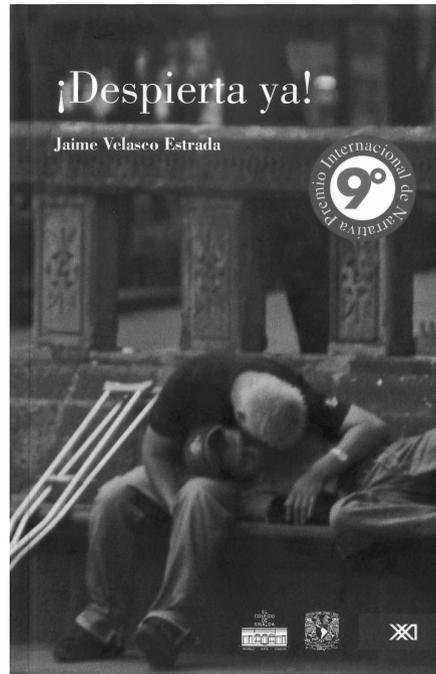
Ana Laura Zavala Díaz

Ganadora del 9º Premio Internacional de Narrativa, que convocan Siglo XXI Editores, la Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de Sinaloa, *¡Despierta ya!* es obra del joven escritor Jaime Velasco Estrada. Como umbral de un espectáculo teatral, este complejo pero brillante texto híbrido, entre novela y volumen de cuentos, se divide en tres “llamadas”, que a su vez se componen de siete, cuatro y dos “relatos”, respectivamente, a través de los cuales conocemos los avatares de una pareja gay que, en una “moderna” Ciudad de México, se enfrenta a las amargas mieles de un matrimonio que termina por naufragar en las aguas de la desconfianza, el hastío y la desolación.

A partir de esta anécdota sencilla, Jaime Velasco Estrada construye un texto fresco y valiente, que navega es decir, entre dos estéticas claramente diferenciadas: una propia del cuento, de acuerdo con la cual se ensaya construir un relato “completo en su estructura y significación”; otra, “la estética de la novela, que opera con un ritmo narrativo que pese a elaborar situaciones climáticas diversas, está lleno de altibajos que más bien tienden hacia la construcción de un efecto de conjunto”.¹

Tal técnica narrativa gesta, de manera inevitable, una escritura fragmentaria, que no busca la homogeneidad; por el contrario, se regodea en la diferencia, en la construcción de historias dentro de otras historias, de anécdotas que se convierten en ficción dentro de la ficción, de manuscritos hallados de manera fortuita o regalados por algún men-

¹ Rafael Olea Franco, “La sombra del caudillo: la definición de una novela trágica” en Martín Luis Guzmán, *La sombra del Caudillo*, edición crítica coordinada por Rafael Olea Franco, Nanterre, Signatarios del Acuerdo Archivos, ALLCA XX, Université Paris X, 2002, pp. 451-478 (Colección Archivos, 54); aquí, p. 455.



digo, de constantes y confusos juegos de espejos. Historias, en fin, que desde distintas perspectivas revelan un ansia, casi obsesiva, de salir del margen social, pero más aún emocional y creativo; de saltar a la otra orilla, de encontrar a ese otro, llámese amante o lector, quien complete el significado de lo relatado; quien, como dice uno de los personajes, se apropie “de lo que lee [...]”. Y apropiarse no significa necesariamente racionalizarlo, basta con experimentar la más mínima emoción para procesarlo e integrarlo al todo de sus experiencias” (p. 109).

Para lograr esa “apropiación”, Jaime Velasco acude no sólo a la vista, sentido que predomina en la novela y en la ficción en general, sino también al gusto, al olfato y, sobre todo, al tacto, creando hacia el final de la obra una prosa con tintes sinestésicos. Si la mirada es la encargada de la organización subjetiva del espacio narrativo, gracias a la exploración de esos otros sentidos, el

autor hace que cobre vida el cuerpo de cada uno de los personajes; en ese microcosmos se representan sus dramas, historias y deseos, sus más profundas e inmediatas necesidades, su mundo, la realidad circundante. En esta obra, el cuerpo surge, de ese modo, como un “espacio de tensión”, como el lugar por excelencia donde se enfrentan y encarnan discursos sobre el hombre y el mundo. Más aún, “Centro de experimentación para todos los excesos [...] para rayos de fantasmas, templo de la nueva comunión”,² la carne se transforma en un puente, en un medio para alcanzar la experiencia estética; así, por ejemplo, en “La primera llamada”, envuelto en un ambiente opresivo, el narrador lee una obra de Sergio Pitó, pero también la degusta cual “dulcísimo y frío helado”, que “Había que [disfrutar] despaciosamente, a pequeños sorbos, gozando el sabor de cada componente, sintiendo cómo se nos deshace en el interior. Sentir el frío que calienta nuestros órganos. Gozar la dulzura y frigidez que se extiende dentro de nosotros, absorberlo a la vez que soñamos, postergando las preocupaciones inmediatas. Era como un helado: placentero el contenido, fría, la forma. Una forma perfecta, en la cual hasta yo, pobre idiota, podía sumergir mi frágil cucharita. De una frialdad maleable, penetrable, que el hacedor a punta de fraguados giros y giros lo hubo solidificado, y que, por tanto, no se derretiría en mis manos con la calidez de mi solo contacto, sino que esperaba llegar hasta el interior de mis sentidos para ser diluido y absorbido” (p. 18).

² Vicente Quirarte, “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial” en Rafael Olea Franco (editor), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2001, pp. 19-33; aquí, p. 19.

El cuerpo es, de igual forma, el hipocentro de la creación, de la escritura; de ahí que el autor establezca un estrecho vínculo entre la manipulación, gozosa o perversa, de lo corporal, con la búsqueda de un estilo; con el lenguaje al cual se intenta dar forma, someter, poseer, aunque sea violentamente, a lo largo de todo el texto. No es casual, en esa línea, que las acciones narrativas se desarrollen o cancelen después de un beso, de una caricia o de una relación sexual. En especial, el cuerpo masculino se utiliza, entonces, no sólo como motivo o componente meramente descriptivo o identitario, sino incluso como motor y elemento estructurante de los textos: espacio axial donde las luchas de los personajes adquieren su importancia, su existencia. A esa luz cobra mayor relevancia la apología del amor homosexual que hace uno de los narradores del relato “Este sábado”, cuando critica la institución matrimonial: “nuestro amor”, afirma, “cuando lo hay, es más potente, no se funda en la procreación de inútiles vidas, no se funda sólo en el deleite, sino en la necesidad de ascender, conjuntamente, el abrupto y cerrado camino de la vida” (p. 99).

Esa ansia de ascensión vital, de búsqueda de un cuerpo en el cual encarnarse, encuentra su correlato en las ideas sobre la creación literaria de otro personaje de ese mismo relato, especie de *alter ego* del autor, quien advierte: “se ha convencido de que el que escribe no puede prescindir de sí mismo y que cuando pretende hablar de cosas que no le atañen, aun procurando suma sub-

jetividad, estará finalmente hablando de sí, de algo que le es propio porque, de alguna manera, lo tiene almacenado en algún ínfimo recodo de su cerebro, de su ser, [de su cuerpo, diría yo]. [...] La escritura y la lectura son actos de creación, el acto de crearse una autobiografía”, de cincelar un autorretrato (pp. 109-110). En armonía con esta estética de lo “autobiográfico”, la vida misma, el cuerpo propio y ajeno, que termina siendo propio aunque sea por un instante en el coito, encierra la posibilidad de una obra de arte, de una luminosa o brutal experiencia estética, que lo sublima y lo sustrae de las condiciones del medio, del margen al que lo empuja la realidad descarnada.

¡Despierta ya! puede ser leído justamente desde esta clave artística; pensarse, si se quiere, como la composición de un cadáver exquisito hecho de otros cuerpos textuales, de múltiples y disímolas influencias tales como la *Biblia*, la obra de Reinaldo Arenas, del aludido Pitol, de Witold Gombrowicz, de Jorge Luis Borges, de José Revueltas, de Ricardo Piglia, de Luis Zapata, etcétera, a partir de las cuales Jaime Velasco articula su iniciación artística, su exploración de una voz original, de un estilo; en fin, de una mirada, entre irónica y dramática, desde la que construye su supuesto “autorretrato”, su deslumbrante obra.

En esta lógica del discurso “corporalizado”, encarnado, adquiere un sentido más profundo el epígrafe con el que de manera engañosa abre su texto el autor; esa invocación a un Dios dormido que aparece en

el salmo 44, y que da título al libro: “Despierta, Señor; ¿por qué sigues durmiendo? Despierta ya”. He dicho *engañosa*, porque las distintas voces que aparecen a lo largo de los alucinantes fragmentos de la obra nos han demostrado una y otra vez la ausencia de ese Dios, al que desde hace mucho tiempo Nietzsche declaró muerto.

Frente a “la visión del Cielo deshabitado”, como diría Octavio Paz, entonces, ¿qué cuerpo se le pide moverse; salir de su sopor? Aventuro que tal solicitud se dirige, por un lado, al lector, quien no puede permanecer indiferente, mucho menos pasivo ante una narración que no sólo por su contenido sino también por su forma lo obliga a salir de la calma, del cómodo lugar que ocupa frente a sus páginas, de su propio margen, para llevar a cabo, como los personajes, un acto creativo. Por el otro, ese *¡despierta ya!* entre admiraciones, casi imperativo, está destinado al autor, quien sabe de la necesidad de encarnarse en palabra, en letra, en escritura, pero quizá, más aún, de multiplicarse a través del imaginativo arte de la lectura. Finalmente, con esta obra de indudable calidad literaria celebro que la pluma de Jaime Velasco Estrada ha despertado ya, y espero que en el futuro no se adormezca, a pesar de la indiferencia del público o de las voces que la quieran acallar. **U**

Jaime Velasco Estrada, *¡Despierta ya!*, Siglo XXI Editores/ Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de Sinaloa, México/Culiacán, 2012, 134 pp.



Jaime Velasco Estrada

Roberto Ransom

De grietas y colapsos

Ana García Bergua

Entre los narradores de la generación nacida en los sesenta, Roberto Ransom destacaría como un escritor al que quizá no se le ha prestado suficiente atención, no sé si por el hecho de radicar en Chihuahua desde hace muchos años, lejos de nuestro centralismo chilango, o por su estilo más afín a la narrativa anglosajona de la raigambre de Virginia Woolf y Henry James. Autor de más de una docena de libros, entre novelas, relatos y ensayos —entre ellos *Historia de dos leones*, *La línea del agua* y *Te guardaré la espalda*— este narrador nacido en la Ciudad de México en 1960 desarrolla en su obra un estilo de resonancias que, más que decir, sugiere. Así, sus novelas y relatos no son tanto la sucesión de ciertas acciones acomodadas de maneras diversas (una especie de gimnasia narrativa muy en boga, que corre el riesgo de esconder tras el embrollo formal la falta de fondo), sino el desarrollo de un clima emocional a partir de una situación que parece complicarse desde adentro, desde su mismo comienzo. En su último libro, *Vidas colapsadas*, cuyos extensos relatos, en su mayoría, son casi novelas cortas, esta regla se cumple de manera especialmente inquietante. En efecto, en los relatos de Ransom existe el fondo trágico de la predestinación y la fatalidad, contrapuestas a una fe que se agarra de lo que sea para sobrevivir.

Como su nombre indica, los cuentos de *Vidas colapsadas* giran alrededor de existencias en crisis, truncadas o señaladas por acontecimientos que las marcan, las cortan, y hacen surgir en ellas reacciones, rebotes, crisis, si bien en diversas intensidades. Uno de los que me parecen más poderosos es “Vientos nuevos”, que cuenta los días que pasa una familia encerrada en una casa en Chihuahua durante una feroz tormenta de arena. Los rituales y los juegos familiares para defenderse del viento y la arena que se cuela por todos los resquicios son, simultá-

neamente, una defensa esperanzada de la integridad ante el desastre y al mismo tiempo una afirmación de la posibilidad de la destrucción, siempre a la vuelta de la esquina. Como la arena que insiste en acumularse, los pequeños actos de la familia van construyendo una cotidianidad absurda, pero resistente, una metáfora del tiempo.

En “El reloj de Raleigh”, el cuento que da inicio al volumen, esta misma sensación de desazón ante lo inevitable se da en la relación entre un joven y su abuelo: el joven acude diariamente a conversar con el abuelo para ayudarlo a escribir su autobiografía, pero el abuelo se resiste a que en ella figuren las experiencias de su propia juventud que son tan traumáticas para él como necesarias para el nieto. Sin embargo, la presencia ominosa de la historia pasada aparece desde el principio como una mancha que le va quitando el sentido al hecho de escribir la autobiografía, hasta que al final nos damos cuenta de que el hecho de revelar al nieto un hecho terrible es ya, de alguna manera, contagiarlo de su propia que provoca.

Asimismo, “Lecciones de incendio” habla del inquietante fenómeno de la combustión espontánea, el cuerpo que de repente se puede incendiar, como una propensión física y también como un deseo y una amenaza perpetua. El que le ocurra a la antigua catequista del personaje le da una serie de significados al fuego que también es el de la fe y el de la castidad mantenida para no incendiarse.

Las vidas colapsadas en este volumen extienden sus fracturas hacia los espacios que habitan sus personajes: espacios físicos como la playa, en “Pánico a la superficie”, donde un hombre lucha entre la memoria y el deseo en el linde con el mar y con la muerte, en “Los infiernos del ingeniero Virgilio Heinz”, en el que la sospecha de la presencia del submarino Kursk (desaparecido en Rusia) en la mina colapsada de Pasta de

Conchos, deforma la tragedia hasta convertirla en una especie de alucinación, en la que la mina y el río subterráneo se convierten en una transfiguración del infierno y el río de Dante.

También los espacios físicos del cuerpo son intervenidos en estos cuentos, de maneras que ponen en cuestión el tema de nuestra sacralidad y nuestros deseos. Un ejemplo de ello más bien siniestro sería “Nombrar los rostros”, que plantea el enigma de unas fotografías, presentes en el despacho de un arquitecto que toma terapia telefónica, en las que una mano anónima recorta los rostros, dentro de una especie de pesadilla cuya explicación roza lo patológico. Otro caso sería “Pánico a la superficie”, en el que la erección con la que se levanta el protagonista parece guiar sus actos hacia una crisis de autodestrucción. Asimismo, “Los días sin Bárbara”, la crónica del intento de venganza de un arquitecto contra un fotógrafo que lo expone en el periódico de manera sesgada involucrándolo en un escándalo de corrupción, parte de la alteración de la imagen para construir una fábula del cansancio vital y el deseo prohibido por una mujer casi adolescente.

Estos cuentos de Roberto Ransom son una suma de colapsos, narrados con la precisión y la morosidad de quien cuenta, como decía al principio, de adentro hacia afuera: la respiración de los personajes, las parálisis y los miedos que se apoderan de sus voluntades, invaden al lector conforme avanza la lectura en medio de la morosa descripción de ambientes, lugares e historias paralelas. Una prosa densa, morosa y limpia que va invadiéndolo todo, igual a las grietas que se van extendiendo por una superficie, hasta dejarnos sin aliento. **U**

Roberto Ransom, *Vidas colapsadas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2012, 252 pp.

Lo que sea de cada quien

Codo a codo con Mario Benedetti

Vicente Leñero

En compañía de Mariana, mi hija entonces adolescente, nos asomamos una tarde de sábado al Palacio de Minería donde hervía la gente durante la tradicional feria del libro capitalina.

En el patio central, mientras avanzábamos entre los tenderetes de las editoriales, localicé a la distancia a Mario Benedetti.

—Mira, ahí está Benedetti —se lo señalé a Mariana.

—¿Dónde, dónde!

A mi hija le fascinaba Benedetti por *La tregua* y por aquel poema suyo musicalizado que cantaba Nacha Guevara: *si te quiero es porque sos / mi amor, mi cómplice y todo / y en la calle codo a codo / somos mucho más que dos...*

—¿Es tu amigo?

Ciertamente la fama de Mario Benedetti había decaído ya en los ochenta, pero en los años sesenta, como escritor izquierdoso que era —y siempre fue—, atraía la atención de las editoriales latinoamericanas y españolas simpatizantes de los movimientos de “avanzada”.

Por eso, para Seix Barral, y en especial para su director literario Carlos Barral, Benedetti se antojaba un candidato idóneo al premio Biblioteca Breve, luego del estallido que resultó ser la celebrada novela de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, premiada en 1962.

Esa novela despabiló a la editorial catalana considerada como la vanguardia de las empresas librerías en español. Hasta entonces sólo habían premiado a escritores de su país (*Las afueras* de Luis Goytisolo, *Nuevas amistades* de García Hortelano y *Dos días de setiembre* de Caballero Bonald). Con Vargas Llosa entendieron que el futuro literario parecía encontrarse al otro lado del Atlántico y vio en *Gracias por el fuego* de Benedetti el Biblioteca Breve 1963.



Mario Benedetti

Pero había otros dos finalistas: Jorge Edwards, chileno, con *La selva gris*, y yo, mexicano, con *Los albañiles*, bien apoyado por Joaquín Díez-Canedo quien acababa de fundar la editorial Joaquín Mortiz y distribuía en México los libros de Seix Barral.

Según me confesó muchos años después Díez-Canedo —para domeñar mi soberbia—, fueron las razones económicas de él y del gerente Víctor Seix las que determinaron en buena medida que el premio se inclinara a favor mío, porque la distribuidora mexicana de Seix Barral era más poderosa, más eficaz, que la de Uruguay o la de Chile.

No sé en qué consistió la postura de los jueces literarios —sospecho que fueron dóciles—, el caso es que Mario Benedetti sufrió un nocaut con el resultado —ya se sentía con el premio—, y meses después de publicada mi novela me endilgó una crítica de cinco cuartillas en un diario argentino, compilada más tarde en su libro *El ejercicio del criterio*. En su texto, Benedetti trataba de ser simplemente analítico de los elementos estructurales que configuraban

las historias de mis albañiles. Lo hacía bien, desde ese trono altísimo al que suelen encaramarse los críticos. Al llegar por fin a los “peros” se lanzaba a soltar acusaciones sobre mi excesivo formalismo, sobre la incapacidad de sentir en carne propia los descabros de mis criaturas. Era yo un escritor imperterritito —finalizaba— que parecía escribir con uno de esos pantógrafos que usaban entonces los dibujantes insensibles.

Nocaut.

Cuando en el Palacio de Minería llegué hasta Mario Benedetti, Mariana ya había comprado un libro del uruguayo en el local de la editorial Nueva Imagen. Lo sacudía en el aire para llamar su atención entre la cauda de admiradores jóvenes que buscaban como ella un autógrafo.

Al cumplirse el turno de mi hija, un Benedetti encorbatado, sonriente, tomó el ejemplar, lo abrió en las primeras páginas y le preguntó su nombre para saber a quién debía dedicarlo. El apellido lo hizo estirar el cuello. Automáticamente me localizó. Nunca nos habíamos encontrado en persona.

—¿Leñero?... ¿*Los albañiles*?

—Leí tu crítica hace años —le dije.

—¿De verdad?

—Nunca supe de *La selva gris* de Edwards, que era el otro finalista del premio, ¿te acuerdas? Creo que no la publicó.

—No sabía.

—Pero sí leí *Gracias por el fuego...* La verdad, no merecías el premio, Benedetti.

Terminó de firmar el libro de Mariana. Sonrió como de ladito.

—Ya pasaron muchísimos años de aquello —dijo.

—Muchísimos.

—Ahora podríamos darnos un abrazo, ¿no te parece?, sin rencores.

Y nos abrazamos. **U**

A través del espejo

Poética del agua, III

Hugo Hiriart

Agua útil del campesino desplegando su curva de cristal hacia el sembrado. Y agua útil, pura y hasta electropura del quejoso, siempre quejoso habitante de la ciudad enorme. Si en la plegaria del campesino puede haber grandeza trágica, de *Angelus* de Millet (Millet admirado por Van Gogh que pintó con la fuerza vangoghiana habitual alguno de sus cuadros), en la eterna queja del peatón y el chofer hay no sé qué de farsa. La queja reiterada es connatural al habitante de la ciudad. Hace dos mil años, Décimo Julio Juvenal escribió sobre las molestias de Roma con la misma bilis virulenta que vocearía un mexicano de nuestro sufrido Distrito Federal.

El grande y elegante sociólogo Simmel explica en páginas elocuentes la razón de la constante crítica quejosa del habitante de la ciudad. Se trata de esto: el habitante de la macrópolis se siente confundido y anónimo entre la masa pululante, se vuelve cifra escueta, sin identidad, Uno de Tantos, Perico de los Palotes, Don Nadie. Pero el rechazo, la crítica del orden que lo asimila y sojuzga lo rescata del anonimato, del ser mera cifra de lo hecho en serie, y lo devuelve por momentos a la condición de persona particular, de individuo único e irrepetible.

De ahí la constante irritación que el deambulador ciudadano siente sobre todo, aunque no únicamente, hacia las autoridades. Es un inofensivo mecanismo de defensa de la identidad personal y nada más. Pero da lata: exigir y exigir como niño sin pararse a considerar la magnitud de los trabajos que enfrenta la ciudad. Por ejemplo, los trabajos que es preciso emprender para que el agua entre a su grifo y salga por la coladera.

Porque el agua hay que traerla y hay que llevársela, y tienen las dos tareas su

arte y su desvelo. La enorme ciudad precortesiana crecía, como se sabe, alrededor de unos lagos. Era tan grande a la llegada de Cortés que sólo Nápoles, entre las ciudades europeas, la igualaba en tamaño. Pero por desgracia el conquistador no se avino al suave modo acuático de esta Venecia americana y la corona española decretó la desecación de los lagos. Ahí dio comienzo el drama del agua en el Valle de Anáhuac. Duró siglos. Las aguas expulsadas tienen memoria, sienten querencia y vuelven a sus viejos vasos. Toda la Colonia se vivió bajo amenaza, y pese a los esfuerzos, algunos magistrales, como los del famoso Enrico Martínez, las aguas regresaban y cubrían la ciudad.

Hacia inicios del siglo xx, Porfirio Díaz, en su obra pública más ambiciosa, dotó por primera vez a la ciudad de agua entubada y de drenaje. No es ni fácil ni grato imaginar las condiciones de higiene en que antes de eso vivía la ciudad. Pero las obras hidráulicas en el Valle no hicieron más que comenzar con el monumental trabajo de don Porfirio. La batalla del agua no ha terminado ni terminará mientras la ciudad, ya monstruosa, hipertrófica e hiperestésica, siga creciendo. Dicen los que saben que la catástrofe mira acechante a la ciudad.

Qué lejos está esta agua potable, se supone, agua amansada y a la mano, de nuestro viejo arquetipo del agua esencial y fecundante, pero aunque en nuestra vida consciente y rutinaria de diario comercio con los demás, esta versión mitigada y simplona del agua de la llave sea la que prevalezca, sobrevive la otra versión, la primitiva y poderosa, y aparece de noche en nuestros sueños y de día en nuestras fantasías. En ellas el agua es am-

bivalente, creadora, cristalina y fluyente, pero también pesadillesca y devastadora. Dicen los antropólogos que no hay cultura que no contenga en sus leyendas y recuerdos alguna forma de diluvio universal. Quizá para la imaginación toda lluvia es diluvio en potencia y la conjetura de que la danza del agua pueda prolongarse por cuarenta días y cuarenta noches sea automática.

Y porque ciertamente una buena tormenta con rayos y truenos no deja todavía de estremecernos y hacernos sentir nuestra pequeñez, podemos imaginar otras cosas. Por ejemplo, que lluvias incesantes, y atinadas, inventivas, labraron los viejos templos mayas del periodo clásico, como conjeturaron los campesinos de la región cuando en la decadencia ya no fueron capaces de entender esa grandeza. O imaginar que en tiempos mejores cayó lluvia de colores, y que lucían hermosos aquellos tonos azules, verdes, naranja, cayendo sobre el jardín, y las gotas rojas entintaban el lomo de las hojas, y que la lluvia amarilla era de todas las más temidas porque deformaba a la gente que golpeaba y a los gatos los dejaba bizcos, y que a quien mojaba la lluvia púrpura le mudaba la color y ya no volvía a la que antes tenía, y que esa lluvia lavaba las flores y todas las dejaba blancas. Y que la lluvia negra hacía la noche en el día y dejaba preñadas a las cabras y tortugas, la mujer en cinta no debe mojarse con ella porque en vez de uno le nacen tres o más hijos.

Y aquí nos detenemos, otras cosas podrían imaginarse del agua en cualquiera de sus versiones, madre universal, río, nube, hielo, lago, mar, cascada, lluvia y hasta rutinaria agua de la llave, pero sería ya a estas alturas llover sobre mojado. **U**

A veces prosa

Una presencia cotidiana (con añadidos para Xalapa), II

Adolfo Castañón

III

Todo lo que escribí sobre Francisco J. Santamaría en mi entrega anterior serían apenas indicios y preparativos de su obra como filólogo, lexicógrafo y lingüista, autor de los asombrosos tesoros llamados el *Diccionario de americanismos* en tres volúmenes (1942, 1948) y el *Diccionario de mejicanismos* (1959, 1978). Asombrosos: por su abundancia de voces, por la inteligencia y sagacidad con que el linco tabasqueño trenza los cabos sueltos de las fuentes aborígenes, aztecas, nahuas, mayas con los hontanares de las voces castellanas arcaicas y modernas, por la sutileza e inteligencia con que sabe hacer llegar a la superficie de la definición la palabra extraída, como un pez vivo del contexto literario o poético de donde proviene. Esto hace que la lectura de la obra que él llamó modestamente *Novísimo Icazbalceta* resulte amena y divertida como una novela de aventuras. Asombroso también por el conocimiento exactísimo de los lugares y voces que afloran en las letras mexicanas del siglo XIX: José Joaquín Fernández de Lizardi, Luis G. Inclán, Manuel Payno, José T. Cuéllar, por poner unos ejemplos, y el tacto oportuno para engarzar dichas voces con sus definiciones. Los diccionarios que nos asombran no fueron de modo alguno improvisaciones. Los precedieron décadas de estudio como consta por el libro *Americanismo y barbarismo* (1921), donde vemos al lexicógrafo afilar sus letras y armas, enmendando la plana a los profesionales y académicos de la época, incluido su maestro, el lingüista y académico mexicano Darío Rubio.

Fue inusitada la circunstancia de que el discurso de ingreso de un académico de número como Francisco J. Santamaría (para ocupar la silla XXIII en la que luego ven-

drían a sentarse Andrés Henestrosa y ahora Leopoldo Valiñas Coalla) fuera la introducción a su *Diccionario de mejicanismos* que subtítulo “razonado, comprobado con citas de autoridades conformado con el de americanismos y con los diccionarios provinciales de los más distinguidos dictionaristas hispanoamericanos” y que pasó bajo la modesta advocación de don Joaquín García Icazbalceta, cuyo vocabulario éste dejó inconcluso hasta la “G”, y cuya impresión emprendió él mismo hasta antes de morir en 1894. Decía Icazbalceta entonces al dar a conocer su vocabulario: “no existe obra en que expresamente se trate de los provincialismos de México, mientras que otras naciones o provincias extranjeras han recogido ya los suyos...”. Santamaría aspiraba a continuar la obra de García Icazbalceta, y lo logró con creces, apegado a su espíritu y autoridad. A Santamaría no le tembló el puño para modificar y actualizar fechas y cédulas “Porque el lenguaje evoluciona o debe evolucionar, conforme cambia, se reduce o se amplía el sentido de una voz, que naciendo como nazca ésta de la boca del pueblo, del pueblo que es soberano en este atributo de crecer el idioma, él mismo podrá dar, i de hecho lo vemos i lo oímos dar diariamente, nueva acepción o más preciso o más vago sentido a una expresión; i así quien desee estar al tanto del verdadero alcance de un jiro del lenguaje popular, deberá seguir esa marcha en el desarrollo del vocablo vulgar o familiar, sobre todo en el vulgar, más aún en el plebeyo, el cual, por razón de su rebeldía a todo sometimiento jerárquico i por virtud de esa audacia propia de la ignorancia, adquiere i sufre capricho sus modificaciones, transformaciones inauditas que nadie puede explicar i que es muy difícil, cuando no inútil, investigar” (Introducción,

p. XII). Santamaría no se planta ante la lengua como un innovador, sino más bien como un observador y un heredero consecuente de las tareas de otros observadores como lo fue en su momento Icazbalceta. Sin embargo, esa observación, apegada a las fuentes del habla viva en las distintas regiones de México y a los modelos lingüísticos del Siglo de Oro español, lo llevan a producir un tesoro que no dudáramos en llamar precisamente innovador.

Al igual que Pedro Henríquez Ureña, que algo sabía del español en América, Santamaría sabía que, como diría el dominicano, en relación con la lengua “la aportación del pueblo [...] está sobre todo en la conservación de palabras indígenas [...] y en la conservación de las viejas formas castizas”.¹ Santamaría supo como ninguno reconocer esos dos extremos del continente lingüístico mexicano para ir desglosando en sus referencias y definiciones su convivencia y entramado. Hay que dar crédito también a su oído y a su curiosidad que desbordaba el ámbito estrictamente académico para ir al encuentro de la cultura popular a través precisamente de los libros que la documentan.

Es natural que Santamaría haya empezado abriendo fuego con un diccionario de americanismos, aunque bien supiera que las regiones lingüísticas americanas son, como señala Henríquez Ureña, cinco que abarcan grandes zonas del español hablado en América: 1) la del Río de la Plata; 2) la de Chile; 3) la Región Andina que comprende Perú, Bolivia, el norte argentino, el Ecuador y la mayor parte de Colombia; 4) la del

¹ Pedro Henríquez Ureña, *Archivos II*, edición de Miguel D. Mena, Ediciones Cielo Naranja, Santo Domingo, 2012. Véase “Vida, miseria y grandezas del idioma castellano en América”, reportaje y entrevista de J. Natalicio González, p. 198.

Mar Caribe que comprende Las Antillas, Venezuela y la Costa Atlántica de Colombia; 5) la de México y América Central que incluye además la porción de Estados Unidos donde se habla español y que perteneció a México y aunque bien supiera que el español hablado en México no podía desgajarse o desgarrarse del todo del español hablado en América. Hay desde luego voces que son específicamente mexicanas. Doy dos ejemplos: *desgarro* como el producto de desgarrar: gargajo, flema o esputo que se extiende por Cuba, Guatemala, Perú y Chile; y *desgarriate*, término vulgarote pero muy expresivo de desorden, revoltijo, rebatiña, tumulto, mitote, barullo, batahola, confusión, y todas las cosas por el estilo, que signifiquen alteración grosera del orden, en cualquier sentido. *Aquello fue un DESGARRIATE*, se dice para expresar el extremo más alto o más grave del desorden. A veces dicese también *desgarreate*.

La introducción de Santamaría a su diccionario encierra varias lecciones en una: enseña lo que es un mejicanismo y un re-

gionalismo, enmienda y corrige al Diccionario de la Real Academia, enuncia criterios para comprender “la formación de aztequismos, esto es, de términos adaptados al castellano” procedentes del náhuatl; al mismo tiempo, hace una lista detallada y comentada de los autores y obras mexicanos e hispanoamericanos que sobre todo en el siglo XIX y principios del XX contribuyeron con sus acervos, recopilaciones y colecciones a constituir un cuerpo lingüístico y lexicográfico del español hablado en América. Y aquí cabe subrayar el hecho de que varios años antes de que se publicara el *Diccionario de mejicanismos* en 1959, Santamaría había emprendido la titánica tarea de presentar los tres tomos de su *Diccionario general de americanismos* en 1942, consciente de que la realidad del idioma español hablado en México no podía comprenderse si antes no se tenía conocimiento de los “amplios cauces del decir” americano.

Recuerdo un par de anécdotas editoriales en relación con el *Diccionario de mejicanismos*: la primera tiene que ver con el

proceso tipográfico y editorial propiamente dicho de la obra. El monumental *Diccionario* se tardó algo más de dos años en editarse bajo el celoso cuidado de Santamaría. El libro empezó a hacerse en tipos de diez puntos, y de ocho para las citas. Sin embargo, el impresor de los hermanos Porrúa se dio cuenta, luego de haber tirado doscientas galeras, de que la obra llevaría con esas características más de dos mil páginas y que por supuesto resultaba imposible producirla con el presupuesto autorizado por los Porrúa. Hubo protestas de los Porrúa cuando Larios empezó a darle pruebas a Santamaría sin autorización de ellos y sin que estuviese firmado el contrato para la impresión. Santamaría tuvo que mediar y “se convino en modificar el formato agrandándolo i modificar el tipo achicándolo para un presupuesto reajustado que aumentase poco. Como resultado del nuevo convenio se volvió a principiar la impresión del libro definitivamente, en mayo 23 del 57, en que me entregan pruebas, las primeras pruebas en plana del nuevo formato de 8 i 6 pun-

DICCIONARIO DE MEJICANISMOS

Razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos dicionaristas hispanoamericanos.

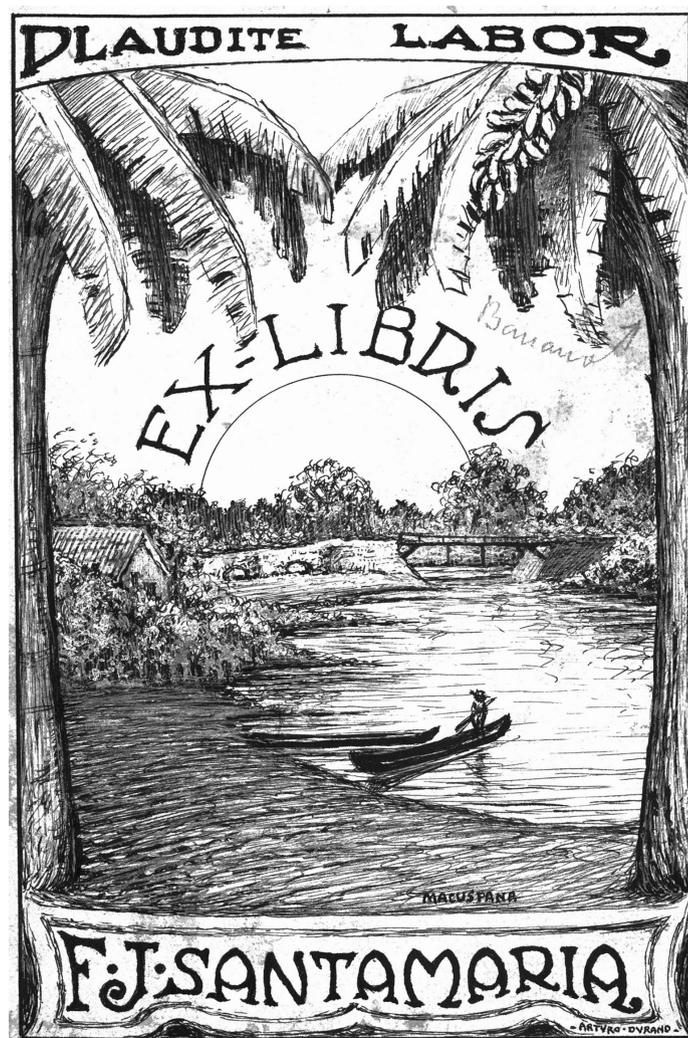
por

FRANCISCO J. SANTAMARÍA
Numerario de la Academia Mejicana de la Lengua.
Correspondiente de la Real Academia Española.

Séptima edición



EDITORIAL PORRÚA
AV. REPÚBLICA ARGENTINA 15
MÉJICO, 2005





tos”.² El libro terminó midiendo 28 centímetros por 20.5, la tercera edición tiene 1,207 páginas y fue impresa a dos columnas en una caja de 16 centímetros por 22.5 y pesa alrededor de tres kilogramos con todo y su pasta verde keratol. La segunda anécdota tiene más miga civil y trae la noticia de una definición censurada a don Francisco por los dueños de la casa. Se trata de la acepción de la voz “tortillera”, “palabra de la cual los editores suprimieron, al imprimir su libro, la acepción de mujer que se machuca con otra”, y sigue: “Citando a Ramos i Duarte en la sinonimia que de esta voz da en su *Dicc. de Mejicanismos*, i en vista de que mis señores Porrúa, Hermanos i Cia., de Mejs., en prensa, me pidieron suprimir i suprimieron ‘por fuerte’ la 2ª acepción (figurada) de *Tortillera*, al llegar a citar la sinonimia del maestro Ramos, tuve a bien poner esta nota: *Si esto también ‘está fuerte’ (i en ello de acuerdo estamos), / que corra la misma suerte / el pobre magister Ramos.* (Es decir, que se suprimiera, como la 2ª acepción de *Tortillera*) No se suprimió”.

² Francisco J. Santamaría, *Memorias, acotaciones y pasatiempos (14)*, Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1981, “Agosto 9, sábado, 58”, pp. 19-20.

Cabe decir que el mismo Santamaría pudo incluir esa segunda y censurada acepción en su *Diccionario de americanismos*, al menos en la edición en tres volúmenes de 1988 que fue cuidada por su hija adoptiva, la doctora Mercedes Santamaría Hernández para el departamento editorial del gobierno del estado de Tabasco, donde queda definida esta voz en su tercera acepción como “mujer que tiene el vicio de tortillar, tortillarse o echar tortillas con otra” (tomo III, p. 206). La acepción no la recogen otros diccionarios de mexicanismos más modernos. Se dice que se trata de una voz del español general y que por ello no se encuentra en los diccionarios de regionalismos o provincialismos del idioma. Su etimología es incierta.

El *Diccionario de mejicanismos* trae muchas sorpresas. Registra, por ejemplo, los hispanismos presentes en el inglés del sur de Estados Unidos. Por poner un último botón de muestra: la voz “Adobe” que —nos dice— “En el antiguo territorio mejicano hoy noramericano, se toma en el sentido de casa o construcción de adobes: She lived in her old *adobe* o en el de terreno a propósito para edificar en él con adobe: un *adobe solé*” (p. 31).

IV. (BATAILLON CON SANTAMARÍA: UN SABIO VISITA A OTRO)

Siempre le he tenido simpatía a Francisco J. Santamaría. Su *Diccionario de mejicanismos* y su *Diccionario de americanismos* se alzan en mi memoria como hazañas personales comparadas a la que dieron lugar a diccionarios como el Oxford, el Webster, el Littré. No sólo me cautiva la oceánica diversidad de sus voces, sino el encarnizamiento —no encuentro otra palabra— con que el autor las documenta. Aparece Francisco J. Santamaría como un investigador de otra época, que demuestra sus conocimientos a cada vuelta de hoja con una cita literaria o una referencia histórica —con una autoridad—. Santamaría surge en mi imaginación como una suerte de Atlas que sostuviera el mundo americano —con sus indigenismos, criollismos y mestizajes múltiples— sobre sus propios hombros.

Si el *Diccionario de mejicanismos. Razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos* de Porrúa es un objeto tan habitual como necesario para el mexicano electivo tanto co-

mo para el nativo semiconsciente porque semialfabetizado, y uno lo encuentra fácilmente en bibliotecas públicas y privadas, el *Diccionario de americanismos* escasea más en los estantes universitarios y escolares. Fue editado la última vez por el gobierno del estado de Tabasco gracias a don Enrique González Pedrero (y Julieta Campos, su áulica y conyugal consejera), quien fue, al igual que Santamaría, gobernador de Tabasco. Debo los tomos de este *Diccionario* precisamente a don Enrique, quien llegó a trabajar como director del Fondo de Cultura Económica entre 1988 y 1989. Yo me desempeñaba como editor y soñaba con que esta casa incluyera la mencionada obra maestra de la lexicografía americana en su catálogo. Nunca pude hacerlo, pero he leído y consultado a lo largo de los años los ejemplares lexicones de Santamaría como si fuesen novelas. Un amigo, que compararía conmigo ese gusto, era el escritor y filósofo Alejandro Rossi. A veces nos divertíamos comparando alguna palabra presente en Santamaría con la misma o alguna afín incluida en los tres tomos de *El habla de Venezuela*³ de Ángel Rosenblat o con algunos otros diccionarios de americanismos (el Malaret,⁴ o el de Hildebrandt)⁵ donde se podía palpar lo que Alejandro llamaba “el habla de las regiones”. Sabía lo que decía. La vitalidad y la energía de don Francisco en sus diccionarios me hacían soñar despierto. Por eso no me extraña demasiado que algunos jóvenes lingüistas lo acusen de provinciano con mecánica ironía y gesto condescendiente, pasando por alto el hecho de que sus diccionarios lo son de autoridades.

Pronto me daría cuenta de que eran ellos los descendientes y aldeanos y que pertenecían a la raza prefabricada de los investigadores improvisados a medias porque ignoran la realidad y su crudeza. Don Francisco J. Santamaría fue ciertamente un hombre de otra edad, pero definitivamente arraigado

³ Ángel Rosenblat, *Estudios sobre el habla de Venezuela. Buenas y malas palabras*, prólogo de Mariano Piñón Salas (2 tomos), Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, 1984.

⁴ Augusto Malaret, *Diccionario de americanismos*, Biblioteca Emecé de Obras Universales, Sección XI, Referencia y Varios, Buenos Aires, 1946.

⁵ Martha Hildebrandt, *El habla culta (o lo que de biera serlo)*, segunda edición, Martha Hildebrandt, Lima, 2003.

en su húmedo Tabasco, en el tórrido puerto de Veracruz, en el Caribe, en la ancha América, en el continente llamado México. Al final de su vida, empezó a correr su fama por el mundo. Un signo de ese curso de la voz que se va pasando de boca en boca fue la visita que el hispanista francés hizo a Francisco J. Santamaría cuando Marcel Bataillon vino a México en 1958.

De esa visita amistosa que el autor de *Erasmus y España* hizo a Santamaría, éste ha dejado, venciendo el pudor, una hoja perenne en su libro *Memorias, acotaciones y pasatiempos*. El libro estaba esperándome en la mesa de remates de la Librería Madero de Enrique Fuentes.

Dice Santamaría en esos apuntes:

1958

Agosto 12

En el Desp. de Raf. por la mañana, llega el Dr. Melo llevando a presentarme al sabio francés Mr. Marcel Bataillon, q. trae carta de introducción cerca de mí del Lic. Jorge Gurría L., de Méjico.

Marcel Bataillon es un verdadero sabio. Es Director del Colejio de France, en París, nada menos.

Entra en charla conmigo. Ha venido —dice— a Veracruz por conocerme i conocer mi biblioteca i mi fichero de cédulas del Dicc. de americanismos, que admira con asombro.

Por la tarde se instala en mi casa, revisando libros en la biblioteca i admirando algunos. Pero me pide conocer mi fichero de cédulas del Dicc. para darse cuenta de cómo trabajo. Me echa una flor que casi me tumba: “A usted le pasará lo que a Cervantes: no han comprendido que su libro es el Dicc. de un mundo. Dentro de 50 o cien años empezarán a entenderlo i admirarlo. La gloria siempre llega tarde”. I pienso en lo que dijo Julio Flores: “Todo nos llega tarde, hasta la muerte”. La mejor galantería que se ha dicho de mi Dicc. es la frase de este auténtico sabio Marcel Bataillon.

Cómo se aprende con estos hombres grandes por el saber. Ve mi fichero o cedulario i exclama: “igual a mí es usted para trabajar. Me cargan los investigadores *cor-tados a la moda* en cédulas perfectas: todas iguales en tamaño; todas blancas: 13 X 9

cms. Lo suyo es multicolor i variado. Hace ud. una cédula del papel que primero tiene a su alcance al venirle una idea, i así, toma un sobre de carta que acaba de recibir i lo recorta de un tijeretazo, o el papel amarillo de una envoltura en cartulina o papel marquilla, o cualquier retazo que se tenga a mano; el caso es atrapar la idea i llevarla al archivo de donde a todo momento se la puede sacar para que polemice en el ambiente literario. ¡Cuántas veces también la forma, el color, una cualidad peculiar de la papeleta sirve como auxiliar mnemónico o mnemotécnico pa. encontrar una idea perdida o escondida por entre el laberinto cerebral. Esto lo apunté —dice uno— en una papeleta azul, que era envoltura, o que era el sobre de una carta; o así por el estilo. Por asociación de ideas llega uno a lo que se buscaba”. Esto i otras cosas i reflexiones interesantes brotaron de sus labios finos que aguja el sabio casi en forma de pico de ave.

En la biblioteca ha curioseado más de una cosa y emitida una opinión o hecho una observación curiosa de un libro. Abre Covarrubias, la 1ª ed. de 1611, i dice: “Yo sólo he tenido la segunda, que es más importante como instrumento de trabajo, porque contiene el Aldrete, que vale también mucho como obra de consulta lingüística”.

La observación es juiciosa i como de aquel a quien es familiar el libro, a pesar de su rareza.

Habla de autores i obras españoles con la misma familiaridad con que lo haría Menéndez Pidal (o Marañón).

I la tarde se pasó sin sentirla. El hombre nos deja en la boca el sabor de una golosina.

A Bataillon y a Santamaría los unía el amor por la lengua de los Siglos de Oro y la edad de los caballeros. Honrar la memoria de Francisco Santamaría es refrescar esa raíz, ponernos a la sombra de ese árbol y recordar con el paladar de la mente el sabor de las edades hazañosas. **U**

Este texto, junto a la entrega publicada el mes anterior en esta *Revista*, fue leído el 14 de marzo del 2013 en la Casa Lamm de la Ciudad de México, en el acto organizado por la Academia Mexicana de la Lengua, con motivo del 50 aniversario de la muerte de Francisco J. Santamaría.

Aguas aéreas

De antiguos edificios adornada

David Huerta

para Xohana Bastida

Los desmoronados testimonios de los romanos antiguos en el áspero flanco de la montaña; la hermosa Cava en sus aposentos o en su torreón mítico y el rey Rodrigo, injusto forzador y culpable de la pérdida de España; los solemnnes y albos rabinos de la Sinagoga del Tránsito; los imanes suntuosos de las mezquitas y los sombríos arzobispos del Sagrario-catedral, erizado en sus armazones góticas; los comuneros altivos de 1526, rabiosos contra el emperador; las procesiones de Semana Santa encabezadas por el cardenal primado; las vistas de la ciudad desde los cigarales, jaspeados por una luz hecha de ceniza y silencio; las orillas arenosas del río, acaso doradas o ensangrentadas; la dulzura de unos mazapanes y el bravo regusto de unas empanadas de jabalí; el pintor Theotokópoulos ante la ilustre y clara pesadumbre de la ciudad milenaria; los hábiles cicateruelos de Zocodover, maestros vertiginosos en las torcidas artes de la *picardía*; los poetas geniales, y a la cabeza de todos ellos, el caballero Garcilaso de la Vega, *contino* del emperador Carlos y espíritu sublime. Garcilaso: una de las mejores mentes de la vieja Europa.

En una escena de la comedia gongorina *Las firmezas de Isabela*, un personaje declama ante la vista de la ciudad adonde se dirige, y para describir el lugar donde se asienta dice lo siguiente:

Esa montaña que precipitante
ha tantos siglos que se viene abajo.

(Le he quitado la puntuación a esos dos versos, en especial al primero de ellos: ni coma después de “montaña”, ni comas a los lados de “precipitante”; es una especie de profanación, quizá: pero hace falta para poner de resalto, según yo, la excepcionalidad de la prosodia gongorina. Así el verso, montañoso y toledano, se *precipita* mejor). Esa montaña es la eminencia donde se encuentra la ciudad de Toledo, tema de estos renglones. Don Luis de Góngora utilizó un participio verdaderamente llamativo (“precipitante”) para describirla y no lo utilizó en ningún otro sitio de su obra. La acentuación del primer verso (“Esta montaña que precipitante”) ha llamado la atención de la crítica: sílabas tónicas en la cuarta sílaba y el obligatorio en décima: solamente dos acentos en las once sílabas canónicas del verso italiano. Dámaso Alonso comentó analíticamente ese verso con perspicacia: gracias a comentarios como éste acercó a los lectores de su clásico libro *Poesía española* a los temas y procedimientos fundamentales de la estilística. En ese verso memorable, la montaña se “viene abajo” siempre, desde hace siglos —nunca termina de derrumbarse, siempre se mantiene en un estado virtual de caída no cumplida, siempre “se precipita”, “está precipitándose”.

En las páginas de “La ilustre fregona”, Miguel de Cervantes pinta algunos cuadros animadísimos de la plaza toledana de Zocodover. El cuadro del Toledo rufianesco es delicioso y no le pide nada a la prosa de Francisco de Quevedo —la diferencia es la falta de hiel en Cervantes, humor siempre excesivo en el Señor de la Torre de Juan Abad. Sin duda, Cervantes conocía bien Toledo, como conocía mil rincones de la España de los Austria. El Toledo de “La ilustre fregona” es un cuadro de fondo perfecto para la intriga tejida alrededor de la hermosa Costanza, la *fregona* del título.

En el *Quijote*, también, aparece Toledo y específicamente las aguas del río, en uno de mis pasajes favoritos y alucinados: los rebaños de ovejas y carneros vistos como ejércitos formidables por los ojos hechizados de don Quijote:

“En estotro escuadrón vienen lo que beben las corrientes cristalinas del olivífero Betis; los que tersan y pulen sus rostros con el licor del siempre rico y dorado Tajo...”.

Debe ser más o menos fácil encontrar otras citas semejantes. A mí me gusta ésta, del capítulo 18 de la Primera parte de la novela. En primer lugar, por la mención explícita de los dos ríos paradigmáticos de Andalucía y de Castilla: el Guadalquivir o Betis, el Tajo castellano y específicamente toledano. Hay otra razón: si bien la mención comparativa de los dos ríos era convencional, me recuerda siempre cómo la trata Góngora en su poema de homenaje a su ciudad natal, la Córdoba del Gran Capitán, de Séneca y de Juan de Mena: dice del Guadalquivir-Betis y acerca de sus arenas: “de arenas nobles, ya que no doradas”. La nobleza del gran río andaluz es aquí comparada, en términos encomiásticos, con otro río no mencionado, un río de “arenas doradas”: el Tajo (o el Darro, apunta Antonio Carreira).

Toledo de El Greco, Toledo de Góngora y Garcilaso, Toledo de Cervantes y fray Luis de León. Y el Toledo histórico del Alcázar en la Guerra Civil española. La ciudad está muerta a los ojos de algunos españoles: demasiado museificada y estilizada, para su gusto; para otros, es una ciudad cargada de tiempo, de siglos, de cultura, de religión y de literatura —también de violencia y de sangre.

Toledo está jaspeada de imágenes y de historias profundamente españolas, específicamente castellanas, en las cuales resulta difícil distinguir el mito de los hechos.

Es decir, Toledo es un lugar al mismo tiempo mítico e histórico, legendario y cargado de política y de poderes ultramundanos y seculares, comparable, en ese sentido, a Venecia, entre las viejas ciudades europeas. Todo eso y algo más: su belleza; por eso pienso en la comparación con Venecia. Son, además, ciudades del agua: los canales, el Adriático, el Tajo.

La Égloga tercera de Garcilaso de la Vega tiene lugar en las orillas ribereñas del Tajo. La aparición de las ninfas fluviales está antecedida por una formidable recreación castellana del clásico *locus amœnus*:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura
y así la teje arriba y encadena
que'l sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegando la vista y el oído.

Muchas ediciones ponen “hierba” en lugar de “vista” en el octavo verso. Me atengo a la lectura propuesta por Bienvenido Morros en su edición garcilasiana de 1995; las razones aducidas para preferir “vista” a “hierba” me parecen convincentes.

Ese “lugar ameno” es un sitio sin seres humanos, perfección de un lugar donde la frescura, la luz y los sonidos son los más placenteros imaginables. Todo ocurre a los pies de Toledo; el poema entero es un homenaje a la ciudad natal del poeta. En Garcilaso, empero, no hay localismo ni provincianismo. Evoco ahora una lectura inolvidable: en un precioso artículo, Azorín hace el elogio del europeísmo indudable del poeta-caballero. Toledano de pies a cabeza, Garcilaso de la Vega viajó por media Europa —algunas veces no por su gusto ni por deber, sino por castigo— y fue capaz de hablar de diversos lugares con toda soltura, con toda naturalidad, a veces con admiración, a veces críticamente. Así, se queja de las incomodidades incontables de viajar por Francia, admira retablos bíblicos en Alemania, se introduce en los cenáculos ilustrados de Italia. Su mirada, llena de una noble amargura sobre las aguas del Danubio (“río divino”), contrasta con su visión amorosa del Tajo.



Jenaro Pérez Villaamil, Taller del Moro en Toledo

El *locus amœnus* de la Égloga tercera es un cuadro “del natural”, pero sólo hasta cierto punto: más allá de ese punto, es pura literatura, literatura pura. Es un tópico clásico proveniente de la tradición grecolatina, una recreación, una glosa, un punto de partida para la *imitatio*. A pesar del peso de la tradición, los versos garcilasianos respiran por cuenta propia: están vivos, vivísimos.

Me gustaría ocuparme aquí de uno de mis poemas favoritos de fray Luis de León: la “Profecía del Tajo”; será en otra ocasión. La “Profecía” es el gran poema sobre la “pérdida de España”, es decir: acerca de la invasión árabe y el principio, por lo tanto, del largo asentamiento de la civilización musulmana en España. Es un poema sellado, en una vertiente doble, por el goticismo y el profetismo de su tema, en palabras de Francisco Márquez Villanueva. El río-profeta es imponente; me recuerda el río-dios de los *Cuatro cuartetos*.

El Greco pintó esta ciudad como nadie. No sería exagerado llamarlo “el pintor de Toledo”, su retratista por antonomasia. Dice la leyenda tejida en torno del pintor: El Greco padecía un grave defecto de la vista. Un oftalmólogo moderno sería capaz de corregirlo fácilmente; a ello se deben sus figuras elongadas, ligeramente deformes, increíbles, imposibles en su plenitud longitudinal. El Greco nos importa aquí por su relación con la poesía de Toledo, puesta al lado de sus magníficos retratos de la ciudad. La montaña precipitante se levanta junto al río; éste la rodea, la circunda, le da vuelta en una especie de hemiciclo armonioso en su discurrir. Dámaso Alonso escribe sobre el cuadro correspondiente al verso de Góngora y a otros versos toledanos (Museo Metropolitano de Nueva York):

Es un Toledo fantástico (la posición de sus edificios está voluntariamente alterada, un Toledo casi sólo bidimensional, que, desde el Alcázar por la Catedral, se desploma, se precipita, sobre el puente de Alcántara. El primer término es un paisaje eglógico, de profundos verdes, unos caballos, unas figuras humanas, el río, pero un cielo inolvidable, arremolinado, agironado por la tempestad, lo cubre todo. ¡Qué cielo! Una luz espectral cae sobre la ciudad alta y desplomada, y las verdes arboledas del primer término profundizan aún más la sombra.

Uno se pregunta sobre la espiritualidad de este lugar. Algunas veces se llama a Toledo “la ciudad de las tres religiones”. Lo cierto es esto: la huella judía, la huella musulmana y la huella cristiana son otra ilustración y clara pesadumbre, el peso específico de esa espiritualidad, viva o tangible en los edificios legados a la ciudad del Tajo por las tres religiones.

Nota bene: Una larga mañana de 2013, el luminoso viernes 12 de abril, visitamos Toledo. Las autoridades de la Universidad de Castilla-La Mancha nos permitieron amablemente visitar la tumba de Garcilaso de la Vega, localizada dentro del *campus*; en otra visita eso no había sido posible —lo solucionó la gentileza y la sagacidad de una gran amiga española. Desde aquí les damos las gracias a las autoridades universitarias; a nuestra amiga, el cariño de siempre. A lo largo de estos renglones toledanos hay un puñado de citas literarias. No han sido señaladas por medio de comillas ni letras cursivas. Ocurren sobre todo en el primer párrafo. El lector sabrá identificarlas sin problemas. **U**

La epopeya de la clausura

Saco y corbata

Christopher Domínguez Michael

Que las casas de apuesta postulen, un año sí y otro no, a Bob Dylan como probable ganador del Nobel de Literatura le daría la razón al indignado Damián Tabarovsky, autor de *Literatura de izquierda* (Tumbona, 2011), un panfleto que circuló en la Argentina hace algunos años y cuya reedición mexicana ha sido oportuna porque demuestra lo viejo que es lo nuevo.

Como suele suceder con las obras eficaces del género panfletario, *Literatura de izquierda* vale por el diagnóstico, la ira y el pesar que estos libros decididamente portátiles difunden, difuminan. Parte Tabarovsky (Buenos Aires, 1967) de constatar que la literatura argentina (y no es difícil extrapo-

lar, *grosso modo*, la pelea emprendida por el ensayista) estuvo, en los noventa, entre la espada del mercado y la pared de la academia. A la espada la caracterizan, dice este buen tipólogo, “la autoridad del *editing*, la primacía de la trama, los personajes, la novela histórica, el cuento convencional, el aplomo estilístico, el lenguaje llano, justo, la ausencia de excesos, la fábula moral, la novela con contenido humanista, los guiños a la época y cierto anacronismo *light*”. Y en el muro de la academia encontraríamos, por el contrario, “el formalismo remanido, el efecto *kitsch* de la *cita culta*, el laboratorio de ideas, la búsqueda del control absoluto, la convicción de que el humor es

algo serio, la noción de autoridad, las prebendas, el desprecio por la ironía, la construcción de genealogías que funcionen como garantías crediticias, el miedo...”.

En medio de estos abismos, inmóvil en una cuerda, Tabarovsky se imagina, equilibrista o suicida, a una “literatura de izquierda” de difícil definición dado que excluye a los escritores políticamente de izquierdas, casi todos ellos irrecuperablemente conservadores en cuanto a estética (se ejemplifica con Cortázar y el primer Gelman) y se ofrece, como la nobleza a la cual rendir pleitesía, a los protagonistas, poetas y narradores, del contracanon radical de los años ochenta, a saber: Héctor Libertella, Fogwill, Aira,

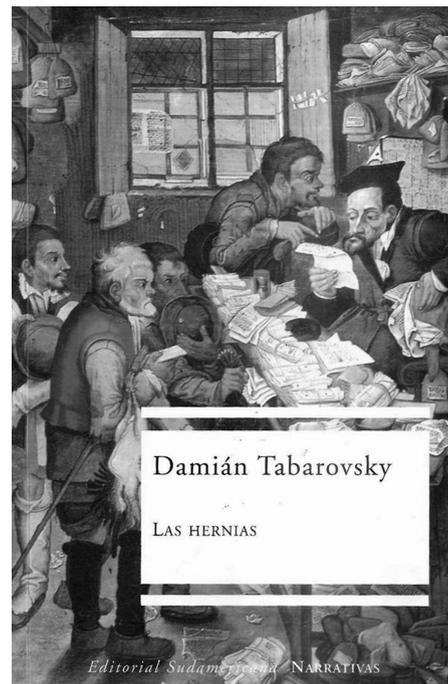
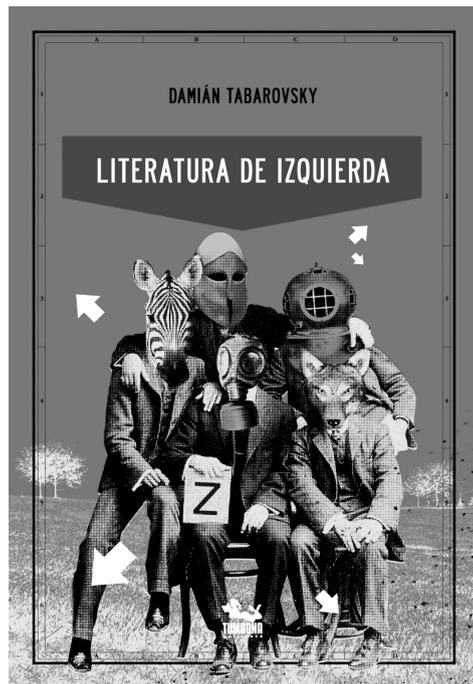


Damián Tabarovsky

Néstor Sánchez, Puig, Perlongher, Viel Temperley, cierto Saer. Pero dado que ese prestigioso armorial que honró a la envidiada (al menos en México) naturaleza radical de la literatura argentina se ha ido agotando debido a la defunción, Tabarovsky no sabe bien a bien a quién proponer como recambio. Es un crítico que perdió a sus clásicos y está angustiado. A todos nos pasa. El duelo (y una buena dosis de política literaria local que se me escapa) lo conducen a la nostalgia por el afrodisiaco hiperrevolucionario de los teóricos franceses en los setenta, de tal forma que *Literatura de izquierda* amenaza con el regreso de los muertos vivientes encabezados por Deleuze (al que por cierto, despojado de su palabrería, conviene leer). En aquella tropa, uno distingue a Barthes, Duvignaud, Buci-Glucksmann (habría yo deseado morir sin volver a escuchar su nombre) y Blanchot, el gurú de lo inefable, quien siempre merece algo mejor de lo que recibe como homenaje. Donde quiera que impere el galimatías, las payasadas fúnebres, el sinsentido, las anfibologías pedantescas, las antinomias filosofantes, las insensateces temerarias, sale a relucir Blanchot y *Literatura de izquierda* no es la excepción.

Apadrinada por Bataille y Beckett, la literatura de izquierda sería, cabe imaginárselo, aquella que se constituye en una “comunidad inconfesable” decidida a inmolarse combatiendo al canon sea cual sea la forma que tome o usurpe. Aquella —dice Tabarovsky— caracterizada por la duda, la indeterminación, el acabamiento y el largo etcétera de la sospecha y del relativismo. Esta vieja prédica se le ocurre al crítico porque no puede ampararse en ninguna novedad: confiesa que la buena literatura, al contrario del pop, no envejece. Bueno. ¿Y no envejecieron también los rollos de Bataille y Blanchot? Por supuesto, y en literatura, como fuente de la eterna juventud, cada quien tiene derecho a su canon y el de Tabarovsky es el de “la parte maldita” y el del giro lingüístico.

El enemigo principal de la “literatura de izquierda” sería, dice el libelista, George Steiner, a quien califica como conservador y reaccionario por querer preservar el sentido, la presencia real de lo religioso. Arremete —bien— Tabarovsky contra Martha Nussbaum, posesa de la fiebre trascenden-



talista y utilitaria padecida por los estadounidenses de tarde en tarde. Comparto su desdén hacia los más comerciales entre aquellos que el mercado canoniza (los Saramago, los Kundera, los Tabucchi) pero si a la literatura de derecha la emblematisa Steiner, yo me apunto bajo su sombra.

El escritor sin público, portavoz de esa “literatura de izquierda” es o debería ser el anarca, el cenobita, el *flâneur*, el marginal, el detective salvaje, usando todo el repertorio de máscaras románticas. Hasta allí vamos bien. Pero como es común en esta clase de indignaciones temperamentales, manifiestos sobre lo que debería ser y no

es, Tabarovsky se abstiene de dar nombres de aquellos contemporáneos nuestros que protagonizarían ese estado ideal. ¿Por qué? Porque sabe que no existen. Nos lo advirtió cínicamente: no daré nombres porque los ejemplos matan a las teorías. Sin gruñidos multimedia, instalaciones efímeras, lecturas de pospoesía aborígen aderezada con armónica, ciberlectura para navegar, Damián Tabarovsky, en el fondo un vanguardista de saco y corbata, regresa a lo suyo, que es lo mío y lo de todos los canonistas y los contracanonistas: a Flaubert, el dios misántropo de los modernos. ¿Tanto rezar para aprenderse el Padre Nuestro? **U**

Una noche de solfas, una noche loca

Pablo Espinosa

Cien años de consagración.

Debido al influjo de la naturaleza de esa obra de arte y por los efectos físicos, emocionales y psicológicos que causa la escucha de *La consagración de la primavera*, partitura para ballet, de Ígor Stravinsky, se entabla un estado de dulce encantamiento en quien la oye y quien la interpreta, y por eso estamos ante un siglo de estupefacción, de acción y asombro.

Lo que sucedió en el estreno, la noche del 29 de mayo de 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées, que está en la Avenue Montaigne de París, reverbera todavía en el vientre de la sociedad que vio parir aquella noche una nueva manera de hacer, percibir y comprender el arte: ya no es la mente la que opera, ya no es el cerebro el teatro de las acciones, ya la imaginación tomó el poder y cobró cuerpo.

Desde entonces es en el cuerpo donde todo sucede, vibrátil y terreno; son los sentidos el imperio. La mente, entonces, obtiene mayor claridad. De lo visceral ascendemos a lo sideral.

La vida urbana, el frenesí de los tiempos modernos, la brutalidad de la violencia, las obsesiones. Los temas que extrajo Stravinsky de civilizaciones tribales se volvieron temas de las actuales metrópolis.

Ese *ethos* ruso, como atinadamente llama Gustavo Garabito Ballesteros al influjo que viene desde Borodin, Músorgski y Rimski-Kórsakov, el maestro de orquestación de Stravinsky, este último autor de la gran trilogía ruso-pagana: *El pájaro de fuego*, *Petrushka* y la culminación: *La consagración de la primavera: Escenas de la Rusia pagana*.

El tema, todos estos meses, es el centenario de *Le Sacre du printemps*. Revisamos entonces la vasta discografía. Escuchamos, comparamos, diseccionamos las distintas

versiones discográficas, atesoradas en la biblioteca junto a los muchos libros que se han escrito sobre el tema. Giramos en torno al Rito, que es otra manera como se nombra a esta obra maestra: *Rite*.

La iconografía también es vasta. Tan fotogénico como insondable, el cuerpo físico de Ígor Stravinsky es también digno de asombro. Lo que sucede en su cerebro es tan poderoso, que todo lo puentea a través de su sonrisa gigantesca, pues las dimensiones físicas de sus labios lo hacen ver como un gnomo, un duende que sonrío con peculiar sarcasmo siempre.

Entre los muchos testimonios con imagen y sonido autobiográficos, existen varios filmes documentales. Uno de ellos me atrapa:

Vemos en la pantalla a un hombre sonriente de labios del tamaño de dos sandías: el sarcasmo ilumina aún más su blanca dentadura, mientras sus ojillos brillan tras los gruesos anteojos de armazón oscura: varillas enormes que hacen aún más pequeño su rostro diminuto:

—En la puerta de mi departamento escribí: es aquí donde estoy escribiendo *Le Sacre du printemps*. Y firmé al calce: “Ígor Stravinsky”.

Sonríe el hombre diminuto frente a la cámara. En la siguiente escena tiene un bonete oscuro, que destaca todavía más su sarcástica sonrisa:

—Me senté frente al piano y toqué para Diáguilev cincuenta y nueve veces el mismo acorde; me gusta mucho ese acorde.

Y entonces sus manazas aporrean el teclado mientras su sonrisa toca sus orejas y sus ojillos saltan tras los enormes armazones.

Como el acorde es tan monumental, el músico canta, masculla, gutura las solfas salvajes que no caben en el piano. Y sonrío.

Diríase que sonrío para que su interlocutor no sonrío también, sino que experimente miedo, “un terror sagrado ante el sol del mediodía”, como le gustaba nombrar a la danza “los augurios de la primavera”, construida precisamente con la repetición obsesiva del acorde que ahora resquebraja frente a la pantalla, para regocijo del compositor, que es entrevistado frente a una cámara y sonrío para que experimentemos miedo quienes veamos este documental, cien años más tarde.

—Mientras tocaba para Diáguilev ese acorde, cincuenta y nueve veces, él se mostró muy sorprendido y me preguntó, lo más suavemente que pudo, pues era una persona que solía ofender: “¿Will it last very much time, my dear?”. “Until the end, my dear”, le contesté.

Y el hombre diminuto sonrío de la misma manera como sonrío las gárgolas en las alturas del exterior de Notre Dame:

—Diáguilev se quedó mudo. Porque sabía que mi respuesta en realidad era su respuesta.

La sonrisa de Stravinsky termina en mueca, de la misma manera que se retuerce ese acorde de manera obsesiva en *Le Sacre du printemps*, su obra maestra, que él, alquimista al fin y al cabo, no tiene empacho en compartir el secreto de su truco de magia:

—Es un acorde de ocho notas donde la colocación de los acentos es la base de todo el edificio.

Su explicación, dicha en inglés con acento ruso y entremezclando palabras en francés y pronunciando las dobleúes como ves, cual si hablara en alemán (“indeed, he was [en vez de *was*] surprised”), ilumina la partitura entera, que suena así:

Brutal, salvaje, sexual, animal, ritual, estupefacta, temblorosa, viril, libidinosa, fre-

nética, hipnótica, narcótica, estupefaciente, pagana, tribal, más allá de los confines de los tiempos. Un sublime cataclismo.

La noche del 29 de mayo de 1913 es imprevista.

De todas las crónicas de conciertos que se han escrito desde entonces, ninguna contiene completa la materia prima para ilustrar las consecuencias del asombro en esa sesión donde se congregaron en las butacas las mentes más conspicuas, las damas más rancias, los caballeros más insulsos, los talentos más brillantes de esa generación, los personajes más famosos y los más inocuos, los más aguerridos y los más pacíficos.

Ellos fueron quienes se enfrentaron a puñetazos, enfrascados en sentimientos y emociones encontradas, presas de furia y pánico y asombro y atónitos porque lo que sonaba desde aquel hoyo abierto abajo del escenario: el foso de la orquesta, ese acorde repetido de manera obsesiva, los ponía como locos y, ateridos y en trance, unos gritaban indignados mientras otros aplaudían y la discusión era coronada por razonamientos esgrimidos a puñetazo limpio, para beneplácito del brujo que tras bambalinas sonreía de oreja a oreja: Ígor Stravinsky.

El famoso músico bizco don Ígor Stravinsky.

En el foso de la orquesta, aquella noche, apenas cabían los músicos, pues el mago había convocado, a través de las *particelli*,

a casi un centenar de instrumentistas que debían tocar usando todos los registros, desde el grave hasta el sobreagudo, desde el fagot solista que tiene a su cargo la Introducción (*Lento, Più mosso, Tempo primo*) que es una frase semejante al “¿Encontraría a la Maga?” del inicio de *Rayuela*, la novela de Cortázar, o a toda frase inicial de toda obra maestra.

Además, dado que el sonido natural del fagot es oscuro, aterciopelado, ronco, puesto en sobreagudo resulta un graznido de sirena, un gemir de grulla, un lamento a todo pulmón de minotauro perdido en el laberinto. Una invocación absolutamente en sentido contrario al himno gregoriano *Veni creator spiritus*.

Ese himno ateo, ese rugido de bestia espantosa, ese susurro de monstruo antediluviano, este fagot soplado y sopleteado suavemente en sobreagudo, en actitud de hincharlo hasta hacerlo reventar, es el inicio de una de las piedras de toque de la cultura musical moderna: *La consagración de la primavera*, partitura de Ígor Fiódorovich Stravinsky (Oranienbaum, Rusia, 17 de junio de 1882-Nueva York, 6 de abril de 1971), ese hombre diminuto quien al cumplirse el primer siglo del estreno de esa música, dirigida por el parisino Pierre Monteux (1875-1964), con coreografía del enigmático/magnético bailarín ruso de origen polaco Vajlav o Vaslav Fómich Nijinsky (1890-

1950) y un intenso/extenso equipo artístico comandado por un señor monumental física, mental e históricamente: Serguéi Pávlovich Diáguilev (Gruzino, Rusia, 1872-Venecia, 1929), ese maestro de pintura que nunca hizo cuadro alguno, ese maestro de música que jamás pulsó instrumento alguno ni mucho menos escribió una sola solfa, ese maestro de danza que nunca bailó y ni siquiera siguió con los pies el movimiento de un paso de ballet, como lo describió, con la precisión de un cirujano que al ver sangre humana se desmaya, el historiador Arnold L. Haskell.

Lo vivimos desde entonces como un sueño:

Pablo Picasso ya quedó ronco de tanto gritar en defensa de los músicos y los bailarines. Su único lamento es que las escenas que realizó el pintor Nikolái Roerich, experto en temas de ritos tribales, para armar la escenografía resultan artísticamente paupérrimas, musita irritado Picasso.

El brujo, tras bambalinas, recuerda el rapto: mientras escribía *L'Oiseau de feu*, música para un ballet donde vuela un ave ígnea y hay un jardín de manzanas doradas, “tuve una visión fugaz: en mi fantasía apareció un solemne rito pagano: vi a varios sabios ancianos en círculo mientras miraban danzar a una adolescente su propia danza de la muerte. La vida de esa joven iba a ser sacrificada para apaciguar al dios de la



Ígor Stravinsky a los cuatro años, 1886



Jean Cocteau, Pablo Picasso, Ígor Stravinsky y Olga Picasso en Juan-les-Pins, 1925

primavera. Y ése es el tema de *Le Sacre du printemps*. O sea que el tema, entonces, es un vulgar asesinato. El encabezado de la noticia periodística, en la sección de notas policíacas, diría así: “Ancianos satánicos raptan y hacen bailar a una joven, hasta que muere”.

Sin embargo, eso lo escribió Stravinsky con títulos poéticos, que puso a cada una de las partes que componen el ballet: Primera parte: Adoración de la tierra: Augurios primaverales / Juego del rapto / Juego de las tribus rivales / Cortejo del sabio / Adoración de la Tierra / Danza de la Tierra.

Segunda parte: El sacrificio: Introducción / Círculos misteriosos de las adolescentes / Glorificación de la Elegida / Evocación de los ancestros / Acción ritual de los ancestros / Danza sagrada (La Elegida).

Con razón están como poseídos, rompiéndose la cara a puñetazos, los comensales de esta salvaje ceremonia donde todos se devoran, unos a los otros, porque o les gusta o no les gusta, o les fascina o les mueve el tapete esta obra que es sencillamente salvaje.

Camille Saint-Saëns emite su veredicto en una editorial de siete palabras: “ésta es la obra de un loco”.

Gertrude Stein, en la fila H, entra en trance, poseída por una frase que repite y repite como un mantra: a rose is a rose is a rose is a rose is a rose...

Desde su butaca, Coco Chanel anticipa la frase que setenta años después enunciaría Jeanne Moreau: “siento debilidad por los hombres devorados por la pasión”, y toma una decisión: “quiero a ese hombre” y, en efecto, días después del estreno lo busca y se hacen amantes y ella lo acoge en su mansión, donde llega el músico con su esposa y sus hijos. La esposa, por cierto, es la responsable de que el mundo disfrute de la música de un genio que sin ella, su esposa, estaría perdido: ella era su cable a tierra, ella veía sus borradores, ella corregía sus manuscritos. Ella es hoy anónima, a diferencia de Coco Chanel y del propio homúnculo.

¿Qué es lo que está sonando en el Théâtre des Champs-Élysées, que tiene a todos en tan delirante trance?

Suenan las aberraciones más monstruosas que compositor alguno haya imaginado, pero que han sido sometidas a un proceso de alquimia mediante el cual lo que eran bestias son ahora hadas.

Suena una música sexual, explícita y descaradamente sexual. Suena como sonarán más tarde los versos de Neruda: oh los cuerpos trenzados. Oh la cópula loca, en “la hora del estupor que ardía como un faro”.

¿Música sexual? Por supuesto, ¿qué otra cosa que un coito lento, elegante, que va creciendo y creciendo hasta estallar, es el *Bolero* de Ravel?, ¿no es acaso sexo lo que transpira el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy?, ¿no son embates copulares estas variaciones incesantes del acorde de ocho notas que, según explicó Stravinsky, es la base de toda la obra?

Sexo explícito. Con razón lo más ranco de la sociedad parisina acaudalada está sumida en el escándalo esta noche de estreno. Quizá por eso una de esas “damas de sociedad” se acaba de levantar majestuosamente de su butaca y escupe el rostro de un caballero que parece imitar con el cuerpo las arcadas de coito que están sonando en el foso.

Maurice Ravel, desde su palco, exclama a grito pelado: “¡genio!, ¡genio!, ¡genio!”, mientras Jean Cocteau le dice a su acompañante: “Te lo dije, he aquí todos los ingredientes necesarios y suficientes para un escándalo: público de la ‘alta’ sociedad, escotes, muchos escotes, plumas, tocados exóticos, los vistosos andrajos —según recoge Alex Ross— de esta raza de estetas que aclama lo nuevo a la ligera por odio a los palcos... mil matices de esnobismo, superesnobismo, contraesnobismo”.

Pero, ¿qué demonios es lo que suena desde el foso?

Esto suena: disonancias, lujuria, extravagancias rítmicas, ritmos quebrados, eructos en alientos-metal, pedos en tubas, cornos mofletudos, caricaturas de violines, esperpentos de clarinetes.

Porque el mago, que se soba las manos y sonríe maliciosamente tras bambalinas, puso entre el centenar de instrumentistas la estrambótica cantidad de tres juegos de timbales. Bombo, tam-tam, triángulo, pandero, dos crócalos. Ah, y un güiro. Sí: un güiro. Y también una tuba wagneriana, en complicidad con ese otro loco alucinado que fue Richard Wagner y que se mandó construir instrumentos que pudieran hacer sonar sus ideas lunáticas, sublimemente perversas, divinamente retorcidas, poé-

ticamente grotescas, para dar voz así a lo que realmente quería dar voz: a los dioses del Valhalla, a la lujuria y a lo divino.

Por eso esta noche, la del 29 de mayo de hace un siglo, la alta sociedad se convierte en lo más bajo y ruin y arma un simposio donde el intercambio de ideas, opiniones y juicios estéticos se sucede a punta de putazos, a base de chingadazos, a madrazo limpio.

El compositor Florent Schmitt grita desde un palco elevado: “¡putas!”, dirigiéndose a las señoras “de la alta”. “¡Abajo las putas del seizième!”, grita enfurecido, mientras señala a las encopetadas damas del decimosexto distrito de París. Mientras, otras damas se botan de la risa.

Y entre las carcajadas, los puñetazos, los gritos y estertores del público, los bailarines de Les Ballets Russes siguen las indicaciones del angustiado coreógrafo, Vaslav Nijinsky, sin seguir ninguna música, bueno, en realidad sí siguen una música: la de los gritos, los madrazos y el tremendo caos en las butacas, que se mezcla con lo que sale de los instrumentos musicales desde el foso.

La coreografía es más bien feíta, inimaginativa, pobre en ideas: enfundados en atuendos ridículos que quieren ser “tribales”, los bailarines hacen giros rómicos con los codos hacia arriba, mientras patean el piso, eso sí: furiosamente.

Con los años, los puñetazos, las afrentas, el escándalo y la pobreza de la coreografía habrán de convertirse en otros iconos. Por ejemplo, las coreografías geniales, brutales, hermosas y devastadoras de Pina Bausch, Maurice Béjart y Sasha Waltz.

También, las grabaciones discográficas que ya resultan incontables y tan variadas como la deliciosa versión brasileña del agrupamiento de excelencia Projeto B, o bien la versión en jazz que hizo el guitarrista Larry Coryell, así como la Nova Contemporary Jazz Orchestra.

Algunos locos, embrujados por *Le Sacre du printemps*, de plano compramos la caja conmemorativa por los cien años, que contiene veinte discos compactos, con treinta y ocho versiones diferentes con igual número de directores y orquestas, además de dos versiones para el arreglo que hizo Stravinsky para piano a cuatro manos: una con las hermanas Pekinel y otra grabación a

cargo de Vladímir Áshkenazi con Andréi Gavrílov.

Esas grabaciones abarcan desde la primera, realizada en 1946 bajo la dirección de Eduard van Beinum, hasta la más reciente, con la batuta mágica de Gustavo Dudamel, al frente de la fabulosa Orquesta de la Juventud Bolivariana, en 2010.

Entre lo más destacado está, precisamente, la versión de Dudamel y los muchachos venezolanos: una lectura salvaje, brutal, sexual, alucinada, rítmicamente caribeña. Aunque no viene en esta caja, también resulta insoslayable la grabación que hizo en vida el maestro mexicano Eduardo Mata: asombrosamente alucinada.

Las versiones de Sir Georg Solti son también brutales, como lo es a su manera la de Esa-Pekka Salonen, en contraste con la muy cerebral, perfecta y nítida del compositor Pierre Boulez, de quien se consigue también, por el precio increíble de 120 pesos, un paquete con todas las grabaciones que ha hecho Boulez con la música de Ígor Stravinsky. Y claro, las grabaciones con el propio compositor a la batuta.

Y mientras escuchamos todos esos discos, en la noche detenida en el tiempo, la

velada calurosa, 30 grados centígrados, del 29 de mayo de hace cien años, siguen los madrazos en butacas como una de las bellas artes: ya le rompieron el hocico a este caballero, ya le arrancaron el cuello de la camisa almidonada al panzón de junto, ya el pañuelo de seda blanca del otro caballero está teñido en sangre.

En su libro *La música después de la guerra*, el cronista Carl van Vechten relata así lo que le sucedió esa noche: “Yo había sacado una entrada de palco. Delante de mí estaban sentadas tres damas; a mis espaldas un joven, que ocupaba el otro asiento, se había puesto de pie durante el curso del ballet para poder ver con mayor claridad. La intensa excitación que lo dominaba —debido al potente influjo que sobre él ejercía la música— pronto lo traicionó: comenzó a golpear rítmicamente con los puños la parte superior de mi cabeza. La emoción que me embargaba era tan fuerte que en el primer momento no sentí los golpes. Estaban perfectamente sincronizados con la música”.

El crítico André Capu, mientras tanto, comenzó a gritar que la música era un fraude colosal. El embajador austriaco reía estentóreamente. La princesa de Pourtalès aban-

donó su palco al grito de “¡A mis sesenta años es la primera vez que alguien se burla de mí!”.

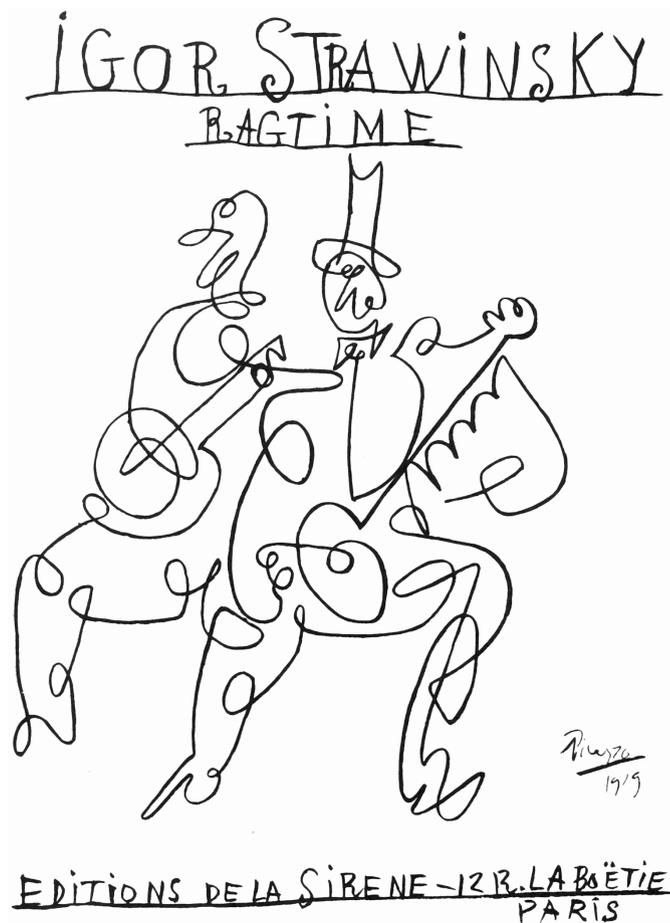
Otra dama saltó al palco contiguo para abofetear a un señor que chiflaba en tono de protesta; también saltó el acompañante de la escaladora dama, para intercambiar tarjetas con el caballero abofeteado, con lo cual quedó concertado un duelo a muerte al amanecer.

Por cierto, el caballero a quien le habían arrancado el cuello de la camisa por haber salido en defensa de la música era nada menos que el compositor y crítico de música don Roland-Manuel. Recuperó su garra y guardó ese pedazo de tela como un fetiche en recuerdo de aquella noche de solfas, esa noche loca.

Mientras, tras bambalinas, el gnomo, el duende, el mago, la gárgola, la bestia, el alquimista, el célebre músico bizco don Ígor Strabismo, sonreía lúbricamente. Se frotaba las manazas. Un fulgor intenso en tonos rojos salía de sus ojillos a manera de mirada.

El embrujo, la consagración a la que dio esa noche los últimos pases mágicos, ese acorde de ocho notas repetido como un mantra, nos sigue gobernando.

Son ya cien años de consagración. **U**



Dibujo de Pablo Picasso, *Igor Strawinsky, Ragtime*, 1919



Ígor Stravinsky en una fotografía de Henri Cartier-Bresson, París, 1966

La página viva

Vista de Cuba desde Guillermo Cabrera Infante

José de la Colina

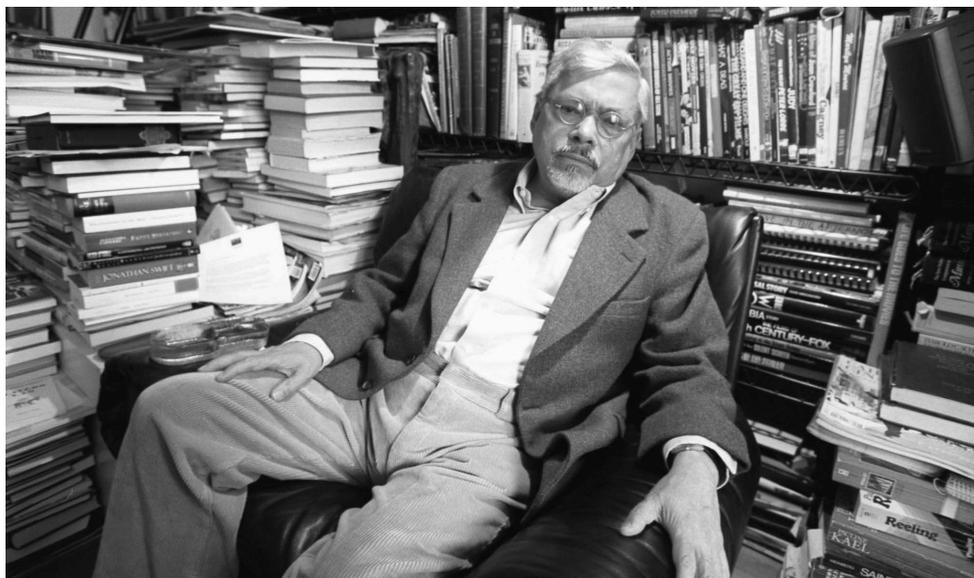
Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza. Siguieron surgiendo al lado las isletas, ahora hechas cayos y la isla se convirtió en un archipiélago: una isla larga junto a una gran isla rodeada de miles de islitas, islotes y hasta otras islas. Pero como la isla larga tenía una forma definida dominaba el conjunto y nadie ha visto el archipiélago, prefiriendo llamar a la isla isla y olvidarse de los miles de cayos, islotes, isletas que bordean la isla grande como coágulos de una larga herida verde.

Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está

y ahí estará. Como dijo alguien, esa triste, infeliz y larga isla estará ahí después del último indio y después del último español y después del último africano y después del último americano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna.

Guillermo Cabrera Infante,
Vista del amanecer en el trópico

Esta página va aquí con su cesura de una línea en blanco, porque entre “ahí está” y “y ahí estará” ocurren, en la edición Mondadori (1987) de *Vista del amanecer en el trópico*, nada menos de 208 páginas. Así el autor enmarca su asunto entre dos desiguales partes de un solo breve texto para prologar y epilogar las cien tensas y admirables “viñetas” que fijan o narran la historia de



Guillermo Cabrera Infante

Cuba desde un alba a otra muy distante (en el tiempo, si no en la Geografía).

La página está escrita desde un imaginario alto punto de vista, desde la perspectiva impuesta por el exilio y con una prosa sorpresivamente austera y casi solemne (pues la prosa de Cabrera Infante en sus grandes libros, *Tres tristes tigres*, *La Habana para un infante difunto*, *Un oficio del siglo XX*, *Puro humo*, etcétera, suele ser más barroca y gozosa), y al leerla reconozco otro matiz de la voz de Guillermo cuando me recitaba otra página (no suya) en un *pub* londinense.

Y vaya de cuento:

Con muy buena entonación inglesa (pues su tan notoria como profunda habanidad, intensificada por la nostalgia del exiliado, se complacía en matizarse de su adquirida ciudadanía en el *swinging London*), Guillermo se divertía imitando la voz tan chespirianamente *british* de John Gielgud para recitar un momento de *The Tempest* en que Calibán le “vende” a un naufrago la isla mágicamente gobernada por el sabio Próspero:

“The isle is full of noises, songs and sweet airs, that give delight and hurt not; sometimes a thousand twangling instruments will hum about mine ears; and some-

times voices, that, if I then had waked after long sleep, will make me sleep again; and then, in dreaming, the clouds, methought, would open and show ready to drop upon me: that, when I Waked, I cried to dream again”.¹

Y Guillermo, allá en el *pub* londinense donde tomábamos un trago, añadía, tras una honda fumada al puro:

—Sin duda entre los muchos pliegues de la rara por casi inexistente biografía de Shakespeare se esconde el dato de que William, cuando era guayabito, había, entre sus muchos oficios, ejercido el de marinero y había llegado a Cuba y *escuchado* bien las voces y la voz de la más bella, la más vivible, y, ¡carajo!, la hoy más invivible de las islas del mundo. **U**

¹ Es decir, según la traducción de Luis Astrana Marín: “La isla está llena de rumores, de sonidos, de dulces aires que deleitan y no hacen daño; a veces un millar de instrumentos bulliciosos resuena en mis oídos y a instantes son voces que, si a la sazón me he despertado después de un largo sueño, me hacen dormir nuevamente. Y entonces, soñando, diría que se entrecubren las nubes y despliegan a mi vista magnificencias prontas a llover sobre mí, a tal punto que, cuando despierto, llo-ro por soñar todavía”.

Río subterráneo

La ironía del zodiaco

Claudia Guillén

Existe en la literatura latinoamericana una gran tradición de novelas cuya trama integra como protagonista a la figura del dictador. Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias y Mario Vargas Llosa, por mencionar a algunos, han llevado a cabo, a través de la ficción, retratos impecables de estos personajes. Asimismo, en nuestro país se ha dado una reelaboración de la historia a partir de novelas que permiten tener otro punto de vista, mucho más mesurado y cercano sobre los héroes de la patria: *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán, *El seductor de la patria* de Enrique Serna, *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, *Juárez. El rostro de piedra* de Eduardo Antonio Parra y *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia, entre otras. En ellas se ha desmitificado la figura de quienes forjaron la nación para volverlos hombres de carne y hueso.

Querido Escorpión es la última entrega de Benito Taibo. En esta novela Taibo echa mano de diversas estructuras tanto temporales como de espacio para dar su versión de lo acontecido en el relato histórico desde la conquista de nuestro continente. De igual forma, elige como espacio para su novela a una isla llamada Arcadia, que se encuentra en un “lugar” del Caribe. Esta isla fue conquistada por los españoles en 1586 y bautizada con el nombre de La Nueva Arcadia.

El relato está compuesto por veintiocho apartados que permiten entrecruzar los distintos puntos de vista tanto de los personajes como de las épocas que se presentan.

Melchor Asúnulo es el presidente de este espacio tropical y ha gobernado durante treinta años la República Libre y Soberana de Arcadia; es, pues, el Supremo Conductor Nacional. Si bien durante el transcurso de la novela el autor echa mano del humor

para mostrarnos a sus personajes, también es cierto que estos personajes son espontáneamente caricaturescos cuando se les presenta con todos sus temores y supersticiones.

El faro del Caribe. Diario de las Américas es el periódico en el que labora Timoteo Menéndez Llanura, un personaje apocado, solitario e interesado por la cultura aunque por azares del destino —y por la repentina muerte de Saturna, la mujer que hacía los horóscopos y que tenía, entre otras cosas, grandes cualidades amorosas—, se hace cargo de la sección sin tener la menor idea de su nueva labor y sin imaginar que ésta cambiaría el rumbo de su vida.

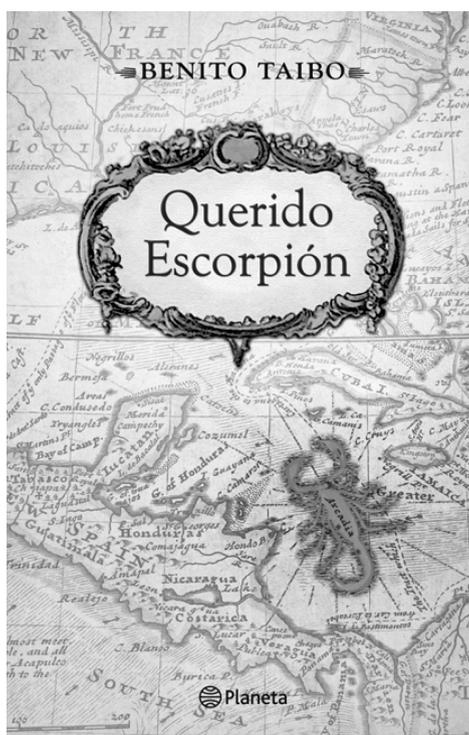
Para narrar diferentes acontecimientos, Taibo echa mano de tres puntos de vista: el tipográfico con las cursivas para darle voz al dictador y a lo que pasa a su alrededor; “Apuntes para contar una isla” en los que desarrolla la historia de esa patria desde el

momento de su formación en el siglo XVI; y la narración en primera persona de quien relata cómo se fueron dando los cambios en su vida a partir de la experiencia de escribir la columna diaria de los signos del zodiaco y que muestra cómo se vive en Arcadia.

Taibo, entonces, recrea diversos escenarios en los que la realidad en la isla está distorsionada pero no así lo que pasó en diferentes países del mundo. Me explico: Fung Yong es el padre de la patria y el primer presidente constitucional de Arcadia (1817), a pesar de que forma parte de una minoría de origen asiático y de que sus padres se dedicaban a planchar ropa.

Querido Escorpión es una novela que se sustenta en un vasto conocimiento de las vicisitudes que ha pasado Hispanoamérica y durante el desarrollo de la trama el lector se dará cuenta de que se trata de una suerte de alegoría de la compleja lógica de quienes hemos sido ciudadanos de este continente. El lenguaje del relato fluye sin problemas y, además, dota a los personajes de cualidades que los convierten en seres únicos más allá de que se trate de un retrato puntual del comportamiento de los latinoamericanos.

Otro acierto de esta novela es que Taibo juega, se divierte y hace pequeños homenajes a figuras fundamentales de la cultura occidental. *Querido Escorpión* es una lectura que nos deja pensando en el humor involuntario que se ha dado en la historia de nuestro país y de otras latitudes. Es un libro que merece caer en el azar de nuestras lecturas pues en él encontraremos un relato ambicioso y muy bien logrado. **U**



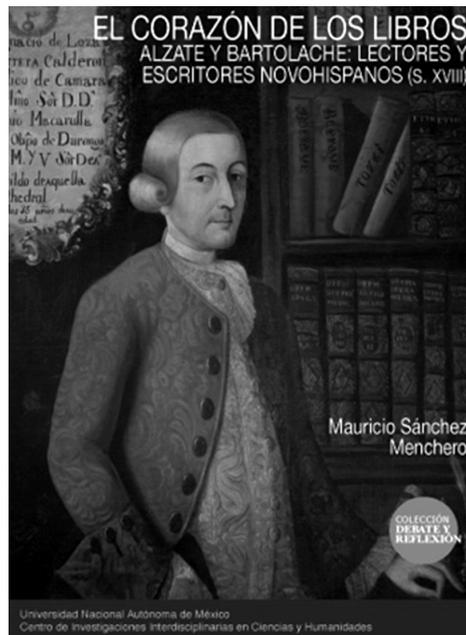
Benito Taibo, *Querido Escorpión*, Planeta, México, 2013, 255 pp.

El laberinto de los saberes novohispanos

Mauricio Molina

El corazón de los libros de Mauricio Sánchez Menchero es una de las aportaciones más significativas para el estudio y comprensión de la vida social, cultural y científica de la Nueva España, un territorio incógnito que hay que descubrir con nuevas miradas y nuevas herramientas. Durante mucho tiempo se nos presentó, en libros de texto, en estudios diversos, al periodo novohispano como una especie de edad oscura, una noche petrificada de nuestra historia en la que sólo brillaba la figura de sor Juana Inés de la Cruz. Era nuestra Edad Media, una época de leyendas como las que nos narraban Justo Sierra O'Reilly en *La hija del judío*, Luis González Obregón en *Las calles de México* o don Artemio de Valle Arizpe. Personalmente tuve la fortuna de trabajar en la *Guía de Forasteros*, un folletín mensual dirigido por Margo Glantz para explorar la vida social y literaria, en el más amplio sentido, del periodo comprendido entre 1789 y 1847, es decir, entre la Revolución francesa y su lejano impacto en México, hasta la Invasión norteamericana. Ahí fue donde me encontré por primera vez con Bartolache y con Alzate, con la *Gazeta de México*, con los impresos de Zúñiga y Ontiveros, con las polémicas en torno a la virgen de Guadalupe, con León y Gama y fray Servando Teresa de Mier: una constelación de gigantes cuya contribución a la ciencia, la teología, la literatura y la imaginación colectiva, es inmensa.

Mauricio Sánchez Menchero y Angélica Morales nos permiten asomarnos en este libro a la riqueza de un breve periodo de los tiempos de la colonia: una muestra de cómo adentrarnos en ese ámbito tan importante que conformó eventos identitarios a través del conocimiento, la ciencia, la tradición oral. Tomando como puntos de referencia a las figuras tutelares de Alzate y



Bartolache, *El corazón de los libros* nos lleva por los laberintos de la lectura, la recepción, la apropiación y la creación de conocimientos en la Nueva España. Alzate y Bartolache, a quienes yo llamaría, siguiendo a Lezama Lima “ilustrados barrocos”, fueron botánicos, naturalistas, médicos, divulgadores que fijaron un canon para la ciencia en nuestro país.

Lo interesante de este libro es su aproximación metodológica. Buscar las fuentes de estos pioneros novohispanos, su sincronía con respecto al conocimiento europeo, por una parte y, por la otra, su búsqueda de la sabiduría indígena para buscar plantas medicinales y su aplicación. Así, la cultura oral, ágrafa, llega a lo escrito y éste de nuevo regresa a la oralidad, investido de nuevas aportaciones y producto de una rigurosa investigación científica.

Contemporáneos de Benjamin Franklin, Alzate y Bartolache sabían de la riqueza del universo americano, de las enormes poten-

cias de un continente que daría grandes aportaciones al mundo.

Resulta muy loable el detalle de la investigación y los métodos utilizados para explorar las bibliotecas diseminadas de estas figuras, así como la excelente factura de su lenguaje: preciso pero pleno de imaginación, el balance justo para el lector especializado y el lector aficionado en la materia.

En algunos momentos hay un aliento barroco en *El corazón de los libros* que me recuerda las primeras páginas de la gran novela de Alejo Carpentier *El siglo de las luces*, donde se describen instrumentos de medición, manuscritos diversos frente a un ventanal en La Habana más o menos a finales del siglo XVIII. Hay en *El corazón de los libros* una descripción de la biblioteca de Bartolache visitada a su muerte que me resulta conmovedora, donde se la describe como un lugar desordenado, con libros, instrumentos y manuscritos amontonados: el típico lugar de trabajo donde por más que se clasifiquen los libros y se trate de mantenerlos en su sitio éstos regresan al caos. Esta imagen resulta en una suerte de metáfora esencial de lo que fue la Colonia: una época de grandes saberes dispersos, olvidados, ocultos y que van encontrando su forma a la luz de libros como el que ahora comentamos. **U**

Mauricio Sánchez Menchero, *El corazón de los libros. Alzate y Bartolache: lectores y escritores novohispanos (S. XVIII)*, UNAM/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, México, 2012, 185 pp.

Juan Villoro

Nuevo corte de caja

Guillermo Vega Zaragoza

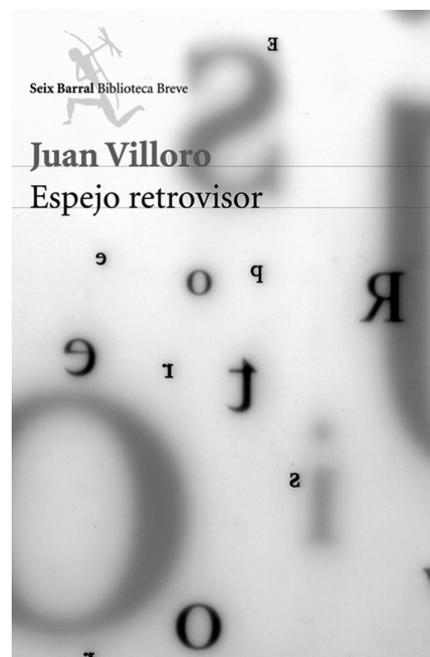
Juan Villoro es una de las voces literarias más sólidas de su generación: la de los nacidos en los cincuenta del siglo pasado. Demasiado jóvenes para vivir a plenitud el cataclismo trágico del 68, sus coetáneos entraron a un mundo de las letras puesto patas arriba por el vendaval de la mal llamada Onda, encabezado por ese acapulqueño avencinado en la Narvarte conocido como José Agustín. Las cosas ya nunca serían como antes. A mediados de los setenta, los onderos ya habían derribado muros, ampliado espacios y cambiado las reglas del juego. Varias son las irrupciones refrescantes que le debemos a la Onda: la aparición de la juventud de clase media en la literatura; la renovación, ampliación y antiolemonidad del lenguaje, y la incorporación de elementos de la cultura pop, sobre todo de la música rock, el cine y la televisión.

Alumno adelantado de Augusto Monterroso y Miguel Donoso Pareja, Villoro se distinguió desde el principio por haber hallado inspiración en la senda ondera, pero con una tesitura particular: sus relatos estaban habitados por jóvenes desencantados, cuyas historias de iniciación eran contadas por un narrador atildado, minucioso, atento a la vibración interna de las emociones y el lenguaje. Sus primerizos libros de cuentos, *La noche navegable* y *Albercas*, publicados por la prestigiada editorial Joaquín Mortiz, lo colocaron de inmediato en el centro de atención. Pero antes de llegar a la novela, Villoro se dio tiempo para experimentar con la crónica en *Tiempo transcurrido*, donde la ficción y la realidad se confundían en relatos y retratos generacionales y casi costumbristas. *El disparo de argón*, pero sobre todo *Materia dispuesta*, sus dos primeras novelas, representan sin duda el inicio del desmarcaje de Villoro en

relación con la Onda y lo preparan para el salto a la madurez de su obra posterior, que se manifiesta plenamente en *El testigo*, con la que consigue el prestigiado Premio Anagrama, y *Arrecife*, recién candidata al Rómulo Gallegos.

En 1992, la editorial venezolana Monte Ávila publicó una antología de relatos de Villoro, seleccionados por él mismo, provenientes de sus primeros tres libros, lo que se puede apreciar como un corte de caja preparatorio para lo que vendría después. Ahora, veintiún años después, la española Seix Barral publica una nueva colección de cuentos y crónicas titulada atinadamente *Espejo retrovisor*. No se trata de una retrospectiva panorámica, ya que no abarca textos de todos los libros de tales géneros publicados por el autor, pues, como explica él mismo en el apartado introductorio, “no proviene de una detenida relectura, sino de algo que me parece más honesto desde la perspectiva del autor: el recuerdo de mis historias. No busqué los ‘mejores’ textos sino los más próximos a mi memoria, los que, por razones insondables y acaso sólo válidas para estos días, regresan a mi mente con mayor intensidad”.

El volumen está dividido en dos secciones. Dos de los cuentos de la primera no habían aparecido en libro. Los restantes provienen sobre todo de sus colecciones *Los culpables*, *La casa pierde* y *Albercas*. Todos ellos son representativos de las preocupaciones y obsesiones del Villoro en plena madurez: la perplejidad ante la belleza, el horror y la maldad que habitan el mundo, y el retrato puntual de hombres y mujeres que buscan su lugar en la Tierra, a veces infructuosa, a veces trágicamente. Se incluyen dos de los que algunos consideran los mejores relatos de Villoro: “Coyote” y “Los



culpables”, aunque uno los acompañaría también con “Campeón ligero”.

El segundo apartado es más variado y refleja los intereses perennes y más recientes del autor: tres crónicas sobre el zapatismo, con un entrañable retrato de su padre, el filósofo Luis Villoro, incluido; el fútbol, Andy Warhol; su célebre entrevista con Mick Jagger en Londres, la visita de Salman Rushdie a Tequila, Jalisco; el temblor que lo sorprendió en Chile y un seminario de Harold Bloom sobre *Hamlet*. Aquí se nos revela el Villoro más aventurado y experimental, integrando varios géneros como la crónica, el ensayo y el relato memorioso, a la manera de otros escritores afines (Sergio Pitlor y Enrique Vila-Matas), pero con una variante distintiva: una aguda mirada de humor e inteligencia, incluso en los temas y momentos supuestamente más serios.

Además de servir como una buena puerta de entrada a la obra narrativa corta de Juan Villoro, este volumen podría ser considerado un segundo corte de caja en su carrera, un alto en la carretera para mirar atrás sin ira, una pausa obligada para apreciar lo hecho recientemente y prepararnos para el porvenir de uno de los escritores ineludibles de nuestra literatura. **U**

Juan Villoro, *Espejo retrovisor*, Seix Barral, México, 2013, 308 pp.

Park Chan Wook y Baz Luhrmann

Historias del mal y el desencanto

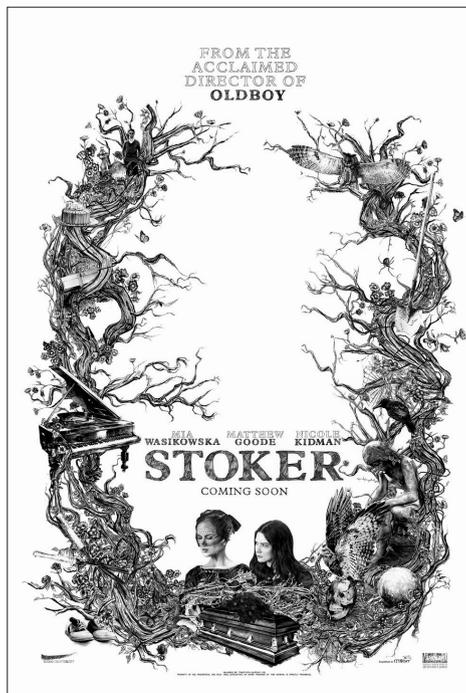
Leda Rendón

STOKER

Park Chan Wook, el mítico director de cine coreano, debuta en Hollywood con la película *Stoker* (2013), que aborda de manera inteligente y novedosa el tema de los asesinos seriales. La cinta se antoja compleja y polémica, entre otras cosas por la condición amoral de sus protagonistas. Al mismo tiempo, Chan Wook hace un homenaje cinematográfico. La película, que fue la última producción de Tony Scott, es acerca de personas que quieren poseer al otro y dominarlo a través de sus pulsiones sexuales. El dilema está en que, una vez sometido, para qué se le ha de dejar vivir. La familia Stoker se descubre podrida; sólo el odio se incuba y florece en uno de los mejores filmes en lo que va del año.

Richard (Dermot Mulroney) ha muerto y Charlie (Matthew Goode), su hermano, de inmediato anuncia que cuidará y vivirá con Evelyn (Nicole Kidman) y su hija India (Mia Wasikowska). Los familiares más cercanos tratan de advertir a la viuda y a la joven de dieciocho años acerca de Charlie, pero Evelyn se niega a escucharlos. De forma misteriosa los inconformes desaparecen. India se sorprende atraída por su tío al descubrirlo besando a su madre. En ese momento experimenta un deseo sexual que la rebasa y busca cómo saciarlo. Enseguida Charlie acaba con la vida del muchacho con quien su sobrina pretendía hacer el amor; recordar el momento excita a la joven y regala una de las mejores escenas del largometraje, equivalente a la escena de la ducha en *Psicosis* (1960). La historia revela cómo todos los involucrados quieren ser otros.

La fascinación por la violencia que inocularon *Old Boy*, *Sympathy for Lady Vengeance*, *Sympathy for Mr. Vengeance* o *JSA*,



las más conocidas producciones de Chan Wook, sigue presente, pero de forma más sutil. El deseo y los impulsos amorosos son el motor del guión de Wentworth Miller conocido por su personaje Michael Scofield en *Prison Break*. *Stoker* es un canto al mal; los personajes son retorcidos y las atmósferas casi irreales pueden ser desconcertantes porque Park Chan Wook estiliza y superpone las imágenes con maestría.

EL GRAN GATSBY

El gran Gatsby (2013) es un largometraje dinámico, melancólico y audaz. Baz Luhrmann, director también de *Moulin Rouge* y *Romeo + Julieta*, conserva en esta adaptación de la novela de F. Scott Fitzgerald su estilo preciosista y vertiginoso, pero no lo vuelve el centro de la narración como en anteriores experimentos, lo que ayuda a que las actuaciones, la música y el vestuario luzcan como un conjunto casi perfecto. Leonardo DiCaprio (Jay Gatsby), Tobey Maguire (Nick Carraway), Carey Mulligan (Daisy

Buchanan) y Joel Edgerton (Tom Buchanan) sorprenden por sus interpretaciones exactas; además, el *soundtrack* es muy divertido y ecléctico: Beyoncé, Lana Del Rey, Bryan Ferry, Jack White son sólo algunos de los intérpretes.

Jay Gatsby, un joven ambicioso y pobre, se enamora de Daisy; la muchacha le corresponde, pero él tiene que pelear por su país en la Primera Guerra Mundial. Cinco años después, Gatsby reaparece hecho todo un millonario, lo que hace sospechar sobre la procedencia de su dinero. Enseguida se muda a vivir frente a la mansión de su amada y durante algún tiempo ofrece fiestas suntuosas con la esperanza de que ella aparezca, lo que nunca ocurre. Nick Carraway, primo de Daisy, se vuelve amigo de Gatsby y gracias a su mediación, éste logra verla; con el tiempo Jay y Daisy se vuelven amantes y la pasión se apodera de ellos. En paralelo, el esposo de Daisy —Tom— tiene una amante. Al final estas dos historias se cruzan trágicamente. En el fondo *El gran Gatsby* retrata el desencanto de la sociedad norteamericana, muy alejada del ideal del “sueño americano” de la abundancia.

El gran Gatsby es una película que no se puede dejar de ver; la banda musical es atinada y brillante; las actuaciones son sobrecogedoras y honestas. Leonardo DiCaprio recupera la frescura y la sonrisa que tuvo en películas como *Eclipse en el corazón* (1995) y *Titanic* (1997). Tobey Maguire es sobrio y entrañable. El vestuario es exquisito y la fotografía se disfruta a cada instante. *El gran Gatsby* es una de las mejores propuestas de la temporada porque logra asombrar y sobre todo entristecer, basta con recordar cómo la frase “una chica rica jamás se casa con un chico pobre” resuena como eco macabro. **u**

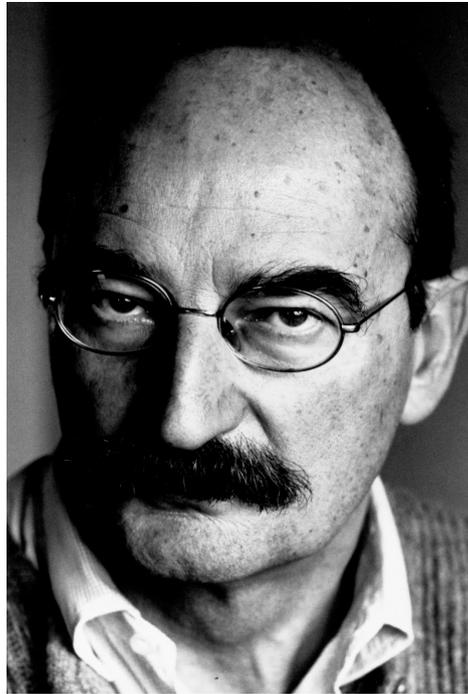
Sławomir Mrozek, Revolución S.A.

Edgar Esquivel

Hay una buena anécdota para contar. Es ajena. No hay cita ni fuente fiables. Es, por tanto, un mito, o más bien una suposición. Pero bien vale lo apócrifo del caso. Y más quizás el hecho de que al final se juntan, sin aparente sentido, dos personajes disímboles. Pero es necesario un preámbulo.

El escritor polaco Sławomir Mrozek existe. Para bien o para mal, no es una invención. En su libro más reciente que se ha publicado, *La vida para principiantes. Un diccionario intemporal*, se reúnen acontecimientos cínicos y viñetas cotidianas del absurdo que delatan, más que un dejo de ironía, una jocosa fatalidad y una crítica implacable contra la cerrazón totalitaria, la intolerancia y el prejuicio. En la contradicción propia de los hombres, donde se llega a hacer gala de plena rusticidad, y que los ingenuos e impenitentes alternan con un dudoso sentido común, hay lecciones donde uno menos lo espera. Es decir, la falta de ambición y expectativa se torna un bálsamo de sabiduría: “Mi nacimiento es uno de esos hechos en los que no me queda más remedio que creer, ya que no guardo el menor recuerdo de él. Si hay una vida o algo semejante después de la muerte, es probable que tampoco recuerde haber fallecido. En el fondo, no tenemos ninguna certeza sobre los dos hechos que constituyen el fundamento de nuestro ser... o de nuestro no ser”.

Palabras más, palabras menos, el libro de Mrozek agrupa términos como quien repasa experiencias: de “ambición” hasta algo tan elusivo como “verdad”. Es una selección variopinta de algunos de los grandes temas que nos ocupan cada época. Se puede o no estar conforme en sus aproximaciones y definiciones, pero es indiscutible que el genio y el sentido del humor permean la razón, aunque el autor, con toda



Sławomir Mrozek

propiedad, “nunca haya tratado de ser divertido”. Multifacético hombre de palabras, pero no de acción, y es a través de ellas que busca hacer una “revolución personal” y tener una vía de escape de las “servidumbres que la historia le ha impuesto”.

Un término como el de “revolución” no se agota. Al contrario, tiene un efecto estimulante en quienes la profesionalizan, pervierten o compran. Es un afrodisiaco conceptual que no pierde vigencia entre los aspirantes a héroes, ni tampoco entre los estudiosos de las más complejas disciplinas del conocimiento (los científicos y otros charlatanes). Todos parecen llenarse la boca y el orgullo con sólo mencionarla. Acaso los artistas de verdad sean los únicos revolucionarios, pero lo demuestran con un lenguaje propio y distinto. En el fondo —y en la forma también— de lo que trata toda la revolución es la posesión de una actitud ante la vida. Es un exceso, una extravagancia, una necesidad de irrealidad. Relata Mrozek a propósito: “En mi habitación la cama estaba aquí, el armario allá y en medio la mesa. Hasta que esto me aburrí. Puse en

tonces la cama allá y el armario aquí. Durante un tiempo me sentí animado por la novedad. Pero el aburrimiento acabó por volver”.

¿Dónde está el origen de nuestro aburrimiento e inconformidades?, ¿por qué la novedad en cualquier terreno resulta irresistible, al grado de que la ruptura y el cambio radical se convierten en obsesiones? Lo cierto es que después de un tiempo ocurre que “la cama está de nuevo aquí, el armario allá y la mesa en medio. Y cuando me consume el aburrimiento, recuerdo los tiempos en que fui revolucionario”. Si se mira bien, no es terrible decir que la utilidad de la revolución radica en que, al menos por un tiempo, es un remedio contra el sopor de la existencia. La sensación de movimiento, en sociedades o individuos, resulta gratificante. Esa fábula no se tiene que leer, pensar o anticipar, se vive, quizá por eso no abundan los éxitos.

De eso va la anécdota prometida inicialmente: un día, en cierta comilona entre diplomáticos españoles y estadounidenses, uno de los convidados, un filósofo, escuchaba atento la charla de sobremesa, amenizada por tintos y otros licores. Los reclamos fraternos no faltaron: “a ustedes —decía airado un gringo— les molestan nuestros modos y afanes imperiales, pero eso sí, los dólares no parecen causarles mayor dilema”. Ufano, el filósofo respondió: “es que pasa lo mismo que con el jamón, una cosa es comérselo y otra muy distinta tener que invitar por ello a los cerdos a la mesa”. José Ortega y Gasset entendió muy bien que antes de ser un hecho social, toda revolución es un contrasentido personal, un capricho que se comparte, el no estar de acuerdo con nada y sonreír por ello, justo como una buena sátira polaca. **U**

La paranoia galopante

José Gordon

Se trata de un autor de novelas que no me gustan aunque tienen gran popularidad. Su madre se dedicaba profesionalmente a la música. Su padre era un destacado profesor, autor de un libro de textos sobre matemáticas avanzadas. En ese marco se estimula una mentalidad atenta a las teorías de los complots y secretos ocultos. Dice Dan Brown, autor de *El Código Da Vinci*: “Mi infancia estuvo llena de cazas del tesoro, crucigramas, acertijos y rompecabezas. Cada mañana de Navidad, mientras la mayoría de los niños encontraban regalos bajo el árbol, yo tenía mapas del tesoro que, si resolvía, me llevaban hasta un lugar secreto de nuestra casa donde mis regalos estaban escondidos”.

En los años universitarios, el interés por ver códigos ocultos en todas partes se nutre en una Nueva Inglaterra en donde los estudiantes se incorporan a fraternidades clandestinas y a logias masónicas. En esa atmósfera conoce el mundo que desarrolla

rá en sus novelas. Una mañana, los agentes del Servicio Secreto llegaron al campus universitario para apresar a un estudiante. Su delito: la noche anterior se le había ocurrido enviar un correo electrónico diciendo que le hubiera gustado “matar a Clinton”. A Dan Brown no le importó tanto la captura de ese joven. Le fascinó la forma en que se había obtenido la información.

Comenta Brown: “No pude evitar preguntarme cómo el Servicio Secreto había aislado ese único mensaje entre los millones que hay en Internet. Empecé a hacer algunas búsquedas en organizaciones para saber cómo conseguían sus datos de inteligencia y lo que descubrí me alucinó”. Ahí estaba la base de una futura novela sobre el espionaje electrónico (*La fortaleza digital*, 1998).

Esa alucinación salta de la literatura nuevamente a la realidad. En 2013, un joven experto en informática llamado Edward Snowden da a conocer el nivel de invasión

a la privacidad que lleva cabo la NSA (Agencia de Seguridad Nacional de Estados Unidos). De acuerdo con Snowden, el espionaje que se está realizando hoy en día se filtra prácticamente en todos los medios que usamos para comunicarnos:

“La NSA ha creado una infraestructura que le permite interceptar casi cualquier cosa. Con esta capacidad, la gran mayoría de las comunicaciones humanas son automáticamente procesadas sin blancos específicos. Si quisiera ver tus correos electrónicos o el teléfono de tu esposa, sólo necesitaría utilizar estos mecanismos de interceptación. Así, puedo obtener tus correos, contraseñas, registros telefónicos, números de tarjetas de crédito”.

Se puede *hackear* la información de cualquier sospechoso potencialmente peligroso para Estados Unidos. El alcance es transnacional: Google, Yahoo, Facebook, Skype, YouTube, Apple y Microsoft no pueden darnos plena garantía de privacidad. Cuando navegamos inocentemente por Internet en la tranquilidad y soledad de nuestra casa, no nos damos cuenta de que el Big Brother orwelliano puede estar observando. De hecho, Snowden plantea que existe un programa denominado El Informante Sin Fronteras, que procesa en tan sólo un mes 97 mil millones de datos que provienen de todas las redes informáticas del planeta. Lo alucinante es cómo se extrae lo relevante para fines de espionaje dentro de ese rompecabezas que mira y escucha todo. Lo alucinante es saber que eso ya pasaba de alguna manera desde los años noventa, cuando Dan Brown era un estudiante *sospechosista*, jinete de la paranoia galopante. Atestiguó algo que parecía una trama de novela sacada de la manga. No sabía lo que Woody Allen nos enseñó: “La paranoia consiste en conocer todos los hechos”. **u**

