



REVISTA DE LA
Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 123 | MAYO 2014 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330

Gabriel García Márquez
In memoriam

Rosa Beltrán

Emmanuel Carballo

Adolfo Castañón

Ana Clavel

Ignacio Díaz Ruiz

Hernán Lavín Cerda

Gerald Martin

Mauricio Molina

José Pascual Buxó

Ignacio Solares

Guillermo Vega

Reportaje gráfico
Rogelio Cuéllar



José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 123 | MAYO 2014

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: EDAMSA Impresiones

Portada: Gabriel García Márquez por Rogelio Cuéllar

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794

Fax: 5550 5800 ext. 119

Suscripciones: 5550 5801 ext. 216

Correo electrónico: reunimex@unam.mx

www.revistadelauniversidad.unam.mx

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

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

	EDITORIAL	3
	CIEN AÑOS DE SOLEDAD AYER Y HOY Emmanuel Carballo	6
	RÉQUIEM POR EL FABULADOR Rosa Beltrán	13
	SOBRE DOS NOVELAS DE GARCÍA MÁRQUEZ. UNA ANÉCDOTA SOÑADA Adolfo Castañón	15
	SIETE INSTANTÁNEAS CON GABO Ana Clavel	21
	GARCÍA MÁRQUEZ EN MÉXICO: 1961-1967. CORNUCOPIA Y ENCRUCIJADA Ignacio Díaz Ruiz	24
	ENTREVISTA CON GERALD MARTIN. LA MIRADA DEL BIÓGRAFO Silvina Espinosa de los Monteros	33
	GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. LAS CARTAS A PLINIO Hernán Lavín Cerda	36
	GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. LA UTOPIA DE LOS MILAGROS Mauricio Molina	41
	CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA. ESPEJO ROTO DE LA MEMORIA José Pascual Buxó	44
	“SUPONGO QUE AL MORIRNOS VAMOS AL OCÉANO UNIVERSAL” Ignacio Solares	52
	EL GABO NUESTRO DE CADA DÍA Guillermo Vega Zaragoza	55
	REPORTAJE GRÁFICO Rogelio Cuéllar	59
	RASGOS DEL IDIOMA EN MÉXICO. LOS REYES MAGOS DEL ESPAÑOL Concepción Company Company	67
	LOS COLOQUIOS DE GONZÁLEZ DE ESLAVA. SÍMBOLOS DEL TEATRO CRIOLLO Dolores Bravo Arriaga	73
	EL ZEITGEIST DE HEGEL A PRAZ. VECTORES DE TRADICIÓN Verónica Volkow	79
	EUGENIO TRÍAS. EXISTENCIA Y PENSAMIENTO Crescenciano Grave	87
	RESEÑAS Y NOTAS	91
	LA ABUELITA DEL CINE NACIONAL José Woldenberg	92
	BLANCO TRÓPICO DE ADRIÁN CURIEL RIVERA. TRISTES TRÓPICOS Jorge Volpi	94
	EL NACIMIENTO DE NARCISO Alberto Paredes	96
	A TODOS LES DIO CÁNCER Geney Beltrán Félix	98
	LA PÁGINA EN BLANCO DE LUIS MORENO Vicente Leñero	100
	DICCIONARIOS Hugo Hiriart	101
	DOS O TRES VECES ASCÁLAFO David Huerta	102
	CALASSO Y LA SÍLABA Christopher Domínguez Michael	104
	EL ÉXTASIS DEL SEMIDIÓS MITAD APACHE Pablo Espinosa	106
	ASÍ, SOLO SALINGER Edgar Esquivel	109
	JUEGOS DE SOMBRAS QUE BAILAN EN EL PASADO Claudia Guillén	110
	EN EL SUEÑO DEL OTRO José Gordon	111

El 2 de julio de 1961, un joven periodista colombiano llega

a la ciudad de México, acompañado de su esposa y su hijo. Aquí habría de trabajar para revistas familiares, escribir guiones de cine, publicar relatos, por cierto, en las páginas de esta *Revista de la Universidad de México*, leer hasta el fervor a Juan Rulfo y escribir *Cien años de soledad*, una de las maravillas de la ficción hispanoamericana y que, a poco menos de medio siglo de su aparición, ha sido traducida a más de cuarenta lenguas, enriqueciendo la sensibilidad e imaginación de millones de lectores de muy lejanas latitudes.

Desde esa primera época mexicana, la existencia de Gabriel García Márquez estuvo vinculada a la de nuestro país, al que también eligió para vivir su consagración y su vejez y despedirse del mundo en la calidad de un clásico de la literatura universal el jueves 17 de abril pasado, a la edad de 87 años.

La favorable unanimidad de crítica y lectores ha ratificado el sitio de eminencia de que goza la obra de García Márquez. Para reflejar los matices de esta aprobación entusiasta, hemos reunido un expediente de textos de diverso signo: el ensayo con el que el más notable crítico literario auguró la primacía de *Cien años de soledad*, una entrevista concedida por el autor colombiano en 1972, asedios críticos a sus libros paradigmáticos por estudiosos y escritores en distintos momentos, esbozos desde la valoración personal y la crónica sobre lo que representa la obra monumental de este fabulador en el terreno de los afectos y la memoria. Una nómina que incluye a Rosa Beltrán, Emmanuel Carballo, Adolfo Castañón, Ana Clavel, Ignacio Díaz Ruiz, Silvina Espinosa de los Monteros, Hernán Lavín Cerda, Mauricio Molina, José Pascual Buxó, Ignacio Solares y Guillermo Vega Zaragoza, aunados a las fotografías de Rogelio Cuéllar, da fe del apego extraordinario en la comunidad intelectual a la escritura superior de Gabriel García Márquez.

La filosofía y la filología se entrecruzan en las páginas de este número. Por un lado, tres respetadas académicas de nuestra Universidad entregan ensayos que adelantan los resultados de sus investigaciones en estos campos. Concepción Company Company presenta sus apreciaciones en torno a la evolución de la lengua castellana y a los rasgos particulares del español hablado en México. Dolores Bravo examina los textos dramáticos de Luis González de Eslava desde la perspectiva de su tratamiento del dogma religioso católico. Verónica Volkow entrega su revisión del concepto de *Zeitgeist*, o “espíritu de la época”, del filósofo alemán Hegel al ensayista italiano Mario Praz.

Por su lado, Crescenciano Grave recupera los hitos de la trayectoria reflexiva del recientemente fallecido Eugenio Trías, considerado el filósofo más notable que diera la Península desde José Ortega y Gasset. Alberto Paredes comenta la novela póstuma del filólogo jalisciense Antonio Alatorre, cuyo camino vital concluyó en 2010. David Huerta sigue el rastro que deja el vuelo del búho en poemas mayores de la literatura de lengua española: la *Soledad segunda* de Luis de Góngora y el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. Christopher Domínguez Michael sopesa las honduras ensayísticas del pensador y editor Roberto Calasso en su libro *La literatura y los dioses*.

Las andanzas, éxitos y desventuras del cine y la televisión se hacen presentes en los artículos de José Woldenberg sobre la actriz Sara García, y de Vicente Leñero sobre el guionista y dramaturgo Luis Moreno.

A cierre de edición, una triste noticia ha oscurecido los ánimos de quienes hacemos esta *Revista*: Emmanuel Carballo, colaborador y amigo siempre vehemente, falleció el día 20 de abril, a los 84 años de edad. Pocos días antes, este crítico extraordinario nos había enviado un ensayo sobre el escritor cubano Reinaldo Arenas, que, a manera de homenaje por definición insuficiente, publicaremos en la entrega próxima, de junio, al lado de valoraciones y comentarios de numerosos colegas que se han adentrado en su trabajo intelectual.

Gabo para siempre

Como homenaje al autor de la inmortal Cien años de soledad, hemos preparado un expediente de ensayos, recuentos y aproximaciones de voces críticas y eruditas. Uno de los primeros lectores de Cien años de soledad fue Emmanuel Carballo, el crítico literario mexicano más importante de la segunda mitad del siglo xx y quien desde ese momento, en 1967, aseguró encontrarse ante una de las grandes novelas de la centuria. Recuperamos ese ensayo profético, que Carballo nos entregó poco antes de su lamentable muerte, con anotaciones especialmente escritas para esta Revista.

Incluimos en este expediente una entrevista que Gabriel García Márquez concedió a Ignacio Solares en 1972, así como acercamientos críticos de Adolfo Castañón y José Pascual Buxó a otras obras del colombiano universal —El amor en los tiempos del cólera, Crónica de una muerte anunciada, El general en su laberinto—. La periodista Silvina Espinosa de los Monteros entrevista al investigador Gerald Martin, autor de la más documentada biografía de García Márquez. De igual modo, Ignacio Díaz Ruiz y Hernán Lavín Cerda echan luz sobre episodios biográficos del autor de El coronel no tiene quien le escriba, y los escritores Rosa Beltrán, Ana Clavel, Mauricio Molina y Guillermo Vega Zaragoza comentan las implicaciones de vivir en la época que vio crear a uno de los más grandes fabuladores de todos los tiempos.

Cien años de soledad ayer y hoy

Emmanuel Carballo

Este año se cumplen treinta años de la aparición de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. La novela fue escrita en la Ciudad de México y publicada en Buenos Aires. Gabo apenas había cumplido los 39 años.

García Márquez arregló con Milena Esguerra (la colombiana esposa en esos años de Tito Monterroso) que yo escribiera el prólogo al disco que sobre su obra editaría la UNAM en su serie *Voz Viva de América Latina* en los primeros meses de 1967. Leí *Cien años de soledad* en copia de los originales mecanografiados por Gabriel, unos cuantos meses antes de que Paco Porrúa la incluyera en el catálogo de Editorial Sudamericana.

Releo mi prólogo por dos razones: porque fue el primer texto crítico sobre *Cien años* y porque en él afirmé que al leerla el lector estaba frente a una de las grandes novelas del siglo XX. Creo que no me equivoqué.

Gabriel García Márquez nació en Aracataca, Colombia, el 6 de marzo de 1927. Este pequeño pueblo, que conoció durante algunos años el auge y la fortuna y después la ruina y la pobreza gracias a una compañía bananera instalada en los alrededores, está situado cerca del mar y no muy lejos de la montaña, en una de las provincias que dan al Océano Atlántico, Magdalena. Ausente de Aracataca desde 1940, y de Colombia a partir de 1954, García Márquez ha sabido permanecer fiel a su pueblo y país al escribir sus cuentos y novelas: Aracataca se transforma en Macondo, y allí, desde el momento en que nace para las letras hispanoamericanas, ha vivido y allí morirá, acompañado por los recuerdos de su

infancia, y por los sueños que ha soñado despierto y que le permiten conocer, como si fuera el oficial del registro civil, el paso del tiempo por esa desolada y mitológica aldea colombiana.

Próximo a la costa, este pueblo fue obviamente rico y caluroso. Digo fue, porque hoy está más cerca de la imaginación que de la historia. García Márquez, su biógrafo, da primacía al contar su vida y milagros al calor sobre la riqueza. La temperatura tórrida, con sus numerosas implicaciones, es la escenografía en que se desarrollan la mayor parte de sus cuentos y novelas. La riqueza, que casi brilla por su ausencia, produce directa o indirectamente varios de los conflictos que se plantean en sus libros.

Nacido en el trópico y escritor de temas y hombres del trópico, García Márquez se conduce como escritor de la llanura. De un solo tajo, y desde abajo, ha cortado la exuberancia, esa planta que ahoga buena parte de la literatura hispanoamericana. Su retórica (y empleo esta palabra en su acepción exacta) es la austeridad. En unas obras más que en otras, restringe los adjetivos, expulsa las figuras innecesarias, adelgaza la prosa hasta que esta se convierte en sinónimo de esbeltez.

Su arte, que no desdeña la tradición, mira con nuevos ojos al mundo que lo rodea, y esta mirada rumiante (una y otra vez fija en los mismos seres, los mismos problemas y el mismo paisaje) descubre mediante dos mecanismos, el amor y la antipatía, un universo que como caleidoscopio permite pasar de la realidad más opresiva (*La hojarasca*, *La mala hora*) a una realidad en que los hechos abandonan la lógica y son capaces de tales proezas que llegan a confundirse con la sinrazón y la magia (*Cien años de soledad*).

Su compromiso, muy de nuestros días, le permite dejar atrás la literatura militante, las más de las veces ayuna de eficacia y pletórica de buena fe, y sentar las bases, junto con otros novelistas de su edad y mérito, de la nueva novela del continente americano, que ya no se propone ser ejemplar en ningún sentido: político, económico, moral, y sí ha dado muestras admirables de la actitud que ponen en práctica autores como él (Fuentes, Vargas Llosa), actitud que parte del compromiso con el lenguaje, pasa por el análisis profundo de la realidad personal, se interna en el estudio de los mitos y profecías del mundo en que vivimos y llega a englobar la vida toda del continente, desde el nivel ecológico representado por los políticos corruptos y toda clase de alimañas que le son adyacentes hasta el nivel en que la ciencia y la tecnología han ayudado y perjudicado a los hombres de esta región subdesarrollada del mundo.

Lejos del comentario y la propaganda, estos novelistas, y sus hermanos mayores: Carpentier, Cortázar, Marechal y Rulfo, han dicho basta a la incompetencia y la demagogia y han echado a andar una novelística entendida como creación, como revelación y como lucha a todas horas y en todos los frentes contra las servidumbres y enajenaciones que vuelven intolerable la vida en este continente.

Hasta la fecha García Márquez ha publicado cuatro novelas y un volumen de cuentos. La primera de las novelas la terminó a los 19 años, en 1947, y la da a conocer ocho años después: se titula *La hojarasca*. Apareció en Bogotá, con pie de imprenta de las ediciones S. L. B., el año de 1955. La segunda edición la hizo Editorial Arca de Montevideo en 1965. El siguiente título de su bibliografía, *El coronel no tiene quien le escriba*, es más bien una novela corta o un cuento largo que una novela de proporciones tradicionales. Terminada de escribir en París en enero de 1957, sale de las prensas de Aguirre Editor, en Medellín, el año de 1961. Las dos ediciones posteriores, de 1963 y 1966, corren a cargo de Ediciones Era de la ciudad de México. *La mala hora*, que obtuvo el premio Esso 1961, se publica en Madrid (Imprenta Luis Pérez, "el día 24 de diciembre de 1962, víspera de la Natividad del Señor"). En 1966, Ediciones Era la reedita precedida de una nota aclaratoria de García Márquez: "La primera vez que se publicó *La mala hora*, en 1962, un corrector de pruebas se permitió cambiar ciertos términos y almidonar el estilo, en nombre de la pureza del lenguaje. En esta ocasión, a su vez, el autor se ha permitido restituir las incorrecciones idiomáticas y las barbaridades estilísticas en nombre de su soberana y arbitraria voluntad. Esta es, pues, la primera edición de *La mala hora*".

Después de cinco años de silencio, dedicados en gran parte a escribir una obra que alcanzaría casi las 500 cuar-

tillas, aparece este año de 1967 *Cien años de soledad*, la mejor novela de García Márquez y una de las novelas más hermosas dadas a conocer en lo que va del siglo en lengua española. El volumen de cuentos *Los funerales de la Mamá Grande*, que recoge ocho narraciones, ve la luz en Xalapa, editado por la Universidad Veracruzana, en 1962.

En novelas y cuentos García Márquez de tanto insistir y merodear en los mismos temas, los mismos personajes y el mismo paisaje ha dado a las letras hispano-americanas lo que dio Faulkner a las letras de Estados Unidos, un mundo novelesco autosuficiente y persuasivo. Para el lector de lengua española Macondo y un pueblo próximo y menos pequeño cuyo nombre nunca se menciona tiene el mismo interés, la misma prodigiosa diversidad, el mismo impresionante aliento que posee para el lector de lengua inglesa el condado de Yoknapatawpha. Macondo puede ser, y es de hecho, en progresivos estratos de significación, un oscuro y mise-

UNIVERSIDAD DE MEXICO

21

LA SIESTA DEL MARTES

Por Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ

Dibujo de Omar RAYO

EL TREN SALIÓ del trepidante corredor de rocas bermejas, penetró en las plantaciones de banano, simétricas e interminables, y el aire se hizo húmedo y no se volvió a sentir la brisa del mar. Una humareda sofocante entró por la ventanilla del vagón. En el estrecho camino paralelo a la vía férrea había carretas de buyes, cargadas de racimos verdes. Al otro lado del camino, en interpestivos espacios sin sembrar, había oficinas con ventiladores eléctricos, campamentos de ladrillos rojos y residencias con sillas y mesitas blancas en las terrazas, entre palmeras y rosales polvorientos. Eran las once de la mañana y aún no había empezado el calor.

—Es mejor que subas el vidrio —dijo la mujer—. El pelo se te va a llenar de carbón.

La niña trató de hacerlo, pero la persiana estaba bloqueada por el óxido.

Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase. Como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla, la niña abanicó el pecho y puso en su lugar los únicos objetos que llevaba: una bolsa de material plástico con cosas de comer y un ramo de flores envuelto en papel de periódicos. Se sentó en el asiento opuesto, alejada de la ventanilla, de frente a su madre. Ambas guardaban un luto riguroso y pobre.

La niña tenía doce años y era la primera vez que viajaba. La mujer parecía demasiado vieja para ser su madre, a causa de las venas azules en los párpados y del cuerpo pequeño, blando y sin formas, en un traje cortado como una sotana. Viajaba con la columna vertebral firmemente apoyada contra el espaldar del asiento, sosteniendo con ambas manos en el regazo una cartera de charol desconchada. Tenía la seriedad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza.

A las doce había empezado el calor. El tren se detuvo diez minutos en una estación sin pueblo para abastecerse de agua. Afuera, en el misterioso silencio de las plantaciones, la sombra tenía un aspecto limpio. Pero el aire estancado dentro del vagón olía a cuero sin curtir. El tren no volvió a acelerar. Se detuvo en dos pueblos iguales, con casas de madera pintadas de colores vivos. La mujer inclinó la cabeza y se humedeció en el sopor. La niña se quitó los zapatos, desesperada por la sofocación. Después fue a los servicios sanitarios a poner en agua el ramo de flores muertas.

Cuando volvió al asiento, la madre la esperaba para comer. Le dio un pedazo de queso, medio bobo de maíz y una galleta dulce, y sacó para ella de la bolsa de material plástico una ración igual. Mientras comían, el tren atravesó muy despacio un puente de hierro y pasó de largo por un pueblo igual a los anteriores, sólo que en aquel había una multitud en la plaza. Una banda de músicos tocaba una pieza alegre bajo el sol aplastante. Al otro lado del pueblo, en una llanura cuarteada por la aridez, terminaban las plantaciones.

La mujer dejó de comer.

—Pónte los zapatos —dijo.

La niña miró hacia el exterior. No vio nada más que la llanura desierta por donde el tren empezaba a correr de nuevo, pero metió en la bolsa el último pedazo de galleta y se puso rápidamente los zapatos. La mujer le dio la peineta.

—Peínate —dijo.

El tren empezó a pitar mientras la niña se peinaba. La mujer se secó el sudor del cuello y se limpió la grasa de la cara. Cuando la niña acabó de peinarse, el tren pasó frente a las primeras casas de un pueblo más grande pero más triste que los anteriores.

—Si tienes ganas de hacer algo, hazlo pronto —dijo la mujer—. Después, aunque te estés muriendo de sed, no tomes agua en ninguna parte. Sobre todo, no vayas a llorar.

La niña aprobó con la cabeza. Por la ventanilla entraba un viento ardiente y seco, mezclado con el silbido de la locomotora y el crujido de los viejos vagones. La mujer enrolló la bolsa con el resto de los alimentos y la metió en la cartera. Por un instante, la imagen total del pueblo en el luminoso martes de agosto resplandeció en la ventanilla. La niña envió las flores en los periódicos empapados, se apartó un poco más de la ventanilla y miró fijamente a su madre. Ella

le devolvió una expresión apacible. El tren acabó de pitar y disminuyó la marcha. Un momento después se detuvo.

No había nadie en la estación. Al otro lado de la calle, en la acera sombreada por los almendros, sólo estaba abierto el salón de billar. El pueblo flotaba en el calor. La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba y cruzaron la calle hasta la acera de la sombra.

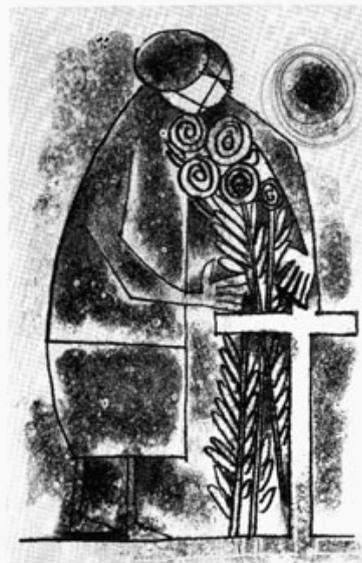
Eran casi las dos. A esa hora, agobiado por el sopor, el pueblo hacía la siesta. Los almacenes, las oficinas públicas, la escuela municipal, se cerraban desde las once y no volvían a abrirse hasta un poco antes de las cuatro, cuando pasaba el tren de regreso. Sólo permanecían abiertos el hotel frente a la estación, su cantina y su salón de billar, y la oficina del telegrafo a un lado de la plaza. Las casas, en su mayoría construidas sobre el modelo de las de la compañía bananera, tenían las puertas cerradas por dentro y las persianas bajas. En algunas hacía tanto calor, que sus habitantes almorzaban en el patio. Otros recostaban un asiento a la sombra de los almendros y hacían la siesta sentados en plena calle.

Buscando siempre la protección de los almendros, la mujer y la niña penetraron en el pueblo sin perturbar la siesta. Fueron directamente a la casa cural.

La mujer raspó con la uña la red metálica de la puerta, esperó un instante y volvió a llamar. En el interior zumbaba un ventilador eléctrico. No se oyeron los pasos. Se oyó apenas el leve crujido de una puerta, y enseguida una voz cautelosa muy cerca de la red metálica:

—¿Quién es?

La mujer trató de ver a través de la red metálica.





© DGCS/UNAM

Gabriel García Márquez con el rector José Narro

nable pueblo de la región de Magdalena, la gran metáfora tras la cual se esconde Colombia y la invención mítica que reconstruye el pasado y presente de América Latina y avizora su porvenir incendiado por las llamas.

Después de la publicación de *Cien años de soledad* la obra de García Márquez forzosamente tiene que dividirse en dos mitades: una que recoja los libros publicados antes de esta novela y otra que empiece con este libro y que contará como suyos los textos que publique posteriormente. Antes de *Cien años* Gabriel García Márquez era un buen escritor, ahora es un extraordinario escritor, el primero entre sus compañeros de equipo que escribe una obra maestra.

Si Juan Rulfo encuentra a los principales personajes de *Pedro Páramo* (1955) después de que estos han muerto, cuando el juicio particular (la novela es católica, apostólica y romana) ha dado a unos y otros, víctimas y opresores, su ubicación ultraterrena definitiva, *La hojarasca*, también dado a conocer en 1955, recoge a sus héroes de la basura, de la descomposición progresiva de un pueblo, Macondo, sobre cuyo destino pesan terribles profecías y de las cuales, la mayor, es la muerte: sus habitantes, en el momento en que da comienzo la novela, están pendientes del entierro de un hombre que se ha ahorcado y cuya muerte en cierta forma es un símbolo de lo que tarde o temprano sucederá a Macondo. Si Rulfo hace hablar a los muertos, García Márquez da a conocer las palabras postreras de los agonizantes. En

cierto sentido, y hasta cierto punto, Comala y Macondo son dos pueblos gemelos en los que las palabras son murmullos, los hombres sombras y las acciones principales, casi siempre, recuerdos de una época afortunada anterior al progreso y sus consecuencias funestas.

La hojarasca es una elegía, un responso a tres voces que toma como pretexto el suicidio de un hombre y el odio que el pueblo siente hacia su cadáver para referir la vida y los hechos sobresalientes de ciertos personajes que tienen que ver con los años difíciles, los de la fundación, el esplendor y la ruina de Macondo. La estructura, adrede caótica y laberíntica, cumple su función, apuntala las bases en que se sostendrá, de aquí en adelante, el mundo narrativo de García Márquez, y ofrece la primera muestra del arte reiterativo, rumiante, de este autor que en el momento menos pensado salta limpiamente de la realidad a la imaginación, del realismo tradicional a un realismo hecho con los mejores elementos de la novela contemporánea, de la sencillez a la ambigüedad y el hermetismo. Quien lea con cuidado a García Márquez observará una línea, la más importante de su obra, que parte de este libro, continúa en dos cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (“La siesta del martes” y “Un día después del sábado”), se detiene en un texto publicado en la *Revista Mexicana de Literatura* (mayo-junio de 1962), “El mar del tiempo perdido”, y concluye, robustecida y magnífica, en *Cien años de soledad*. Esta línea se llama Macondo.

En la superficie, *El coronel no tiene quien le escriba* cuenta una historia en la que la dignidad del coronel sobrevive a la humillación. En un estrato más profundo, narra una anécdota que pudo ocurrir en cualquier lugar y época; la lucha sin cuartel y sin tregua que sostiene el hombre contra el transcurrir del tiempo. En el plano físico, el coronel combate contra la vejez y la enfermedad y, en un plano más intangible, contra la postergación de su persona. Esta postergación, que casi equivale a la muerte, le ayuda a recordar y revivir el pasado y a vivir con dignidad la hora presente. Una carta, que no llega a sus manos porque nunca será escrita, le permite oponer a la muerte las poderosas razones de la vida. Esta novela corta, que es por su validez humana local, nacional y universal, pone de nuevo en ejercicio un viejo dilema: ¿la vida del hombre se llama esperanza o desconsuelo?

A diferencia de los novelistas de la generación precedente, García Márquez sirve al lector en cada uno de sus libros un platillo raro y exquisito: si en última instancia su literatura es social y comprometida, a primera vista no lo parece, y no da esa impresión porque para cada una de las trampas que la vida tiende a la literatura opone un ardid que le permite acercarse y no ser atrapado por ellas. Así, se acerca peligrosamente a la ternura y escapa a tiempo por la puerta de la ironía; se aproxima al documento, y cuando es más fácil caer en la adoctrinación o el panfleto, un giro imprevisto del estilo lo lleva a guarecerse bajo el toldo de la crueldad, de la aparente grosería (recuérdese la última línea de *El coronel*) o del escepticismo, actitud frecuente de sus personajes: tras ella esconden el desencanto de sus esfuerzos revolucionarios.

El coronel de este libro, como tantos otros coroneles resentidos pero estoicos que aparecen en casi todos sus textos, sabe reírse del infortunio y sabe, también, usar la fantasía cuando se siente rodeado por la lógica implacable de las necesidades cotidianas. En esta novela corta el gallo de pelea es un símbolo polivalente que lo mismo representa la victoria que la derrota, la realización personal que la enajenación a un orden de cosas irremediable y sin sentido.

Escritor que respeta en profundidad a sus lectores, García Márquez no se atreve a señalar con toda claridad cuáles son sus preferencias y cuáles sus antipatías. Si se lee con atención se puede saber lo que piensa, pero también averiguar lo que omite y deja a la capacidad del lector. Una novela suya se realiza y alcanza toda su significación en el momento en que se complementan el autor y el lector, es decir, aquel que lanza la piedra y esconde la mano y aquel otro que al leer puede sumar las alusiones y elusiones, los sonidos y los silencios, las pistas falsas y las pistas verdaderas.

En *Los funerales de la Mamá Grande* convergen los cuentos que tienen como escenario a Macondo y los

cuentos que suceden en un pueblo, como todos los pueblos, hipócrita, resentido, lujurioso, ávido de novedades, que conoce únicamente los placeres devaluados de la rutina, un pueblo que piensa poco en el pasado y sueña en un futuro que lo compense de las privaciones, del aburrimiento, de la tacañería de atesorar la vida que no ha consumido y que por miedo se niega a dejarla fluir con despilfarro, un pueblo que da a Dios lo que es de Dios, regateándose, y al gobierno civil la parte que le corresponde, un pueblo que si bien no conoce la felicidad tampoco se atreve a vivir en el desconsuelo, un pueblo, en fin, que acepta la dialéctica de la realidad hispanoamericana, que desea progresar, que practica la política y se entrega a la politiquería y que periódicamente enciende la esperanza de una vida mejor sintiéndose solidario de las guerrillas, a las que, a su debido tiempo, denuncia y con cuya extinción coopera. A diferencia de Macondo, que vive en la leyenda, que cree en los milagros y las catástrofes, este pueblo sin nombre, y no lo tiene porque así engloba en su realidad mezquina a todos los pueblos del continente, prefiere la historia al mito. Seis cuentos configuran la vida de este pueblo corrompido y desagradable: “Un día de éstos”, “En este pueblo no hay ladrones”, “La prodigiosa tarde de Baltazar”, “La viuda de Montiel”, “Rosas artificiales” y “Los funerales de la Mamá Grande”. También suceden en este pueblo dos de las novelas de García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*.

Los cuentos de García Márquez dan la impresión de ser fragmentos o capítulos que no encontraron acomodo en las novelas o fueron escritos para iluminar la vida de alguno de los personajes o precisar el sentido y significado de ciertos sucesos que se cuentan en las obras de mayor extensión. Escritos a la manera tradicional, rompen únicamente con el pasado inmediato por dos sitios, aquel que tiene que ver con la sobriedad expresiva, con los silencios que en la obra de García Márquez son tan sonoros como las palabras, o quizá más, y están cargados de vida; el otro está ligado con la manera de crear a los personajes, los que son vistos a prudente distancia, actitud que les permite no entregarse totalmente a los ojos indiscretos del lector. Esta manera pudorosa de tratarlos, muy de nuestros días, evita que el autor se conduzca ante ellos con la omnisciencia un tanto pedante con que actuaban ciertos narradores que más que prosistas se sentían representantes de Dios en la tierra.

Puede que una de las dos vertientes argumentales de su obra, *Los funerales de la Mamá Grande* es un libro compuesto por los saldos que se fueron acumulando en su mesa de trabajo y que, por eso mismo, no tienen el mismo valor que cualquiera de sus novelas. Además, García Márquez se mueve con mayor naturalidad y eficiencia en las narraciones extensas que en las breves, ya que domina mejor el análisis que la síntesis. La novela

le permite usar, reunidas, todas sus cualidades, y el cuento, en cambio, solo le da oportunidad de emplear aisladamente sus recursos predilectos. El cuento que da título al volumen, “Los funerales”, es un ejemplo de lo dicho: al ser una caricatura feroz de la vida en Colombia y América Latina no tiene el tiempo suficiente para equilibrar la mordacidad con la ternura, el realismo crudo y a ras de tierra con el realismo escueto, pudoroso e insinuante, que es la mejor arma que emplea García Márquez en sus novelas.

De todos sus libros, *La mala hora* es quizá el más apegado a la realidad certificada, es decir, a la historia, y el que más lejos se encuentra de la fórmula en que puede encerrarse su literatura: la narración escueta que huye con igual vehemencia tanto de los signos que delatan la realidad inmediata como de todo propósito didáctico o ejemplar. Esto no quiere decir, por supuesto, que García Márquez huya de los problemas sociales y políticos, únicamente que los plantea de tal modo que no es él quien dictamina cuáles son, cómo se manifiestan y cómo pueden resolverse, sino el lector, a quien corresponde atar cabos, unir hechos, comprender a los personajes para así dar a la novela propósitos y significado.

En *La mala hora* se invierten hasta cierto punto los papeles: al lector le corresponde actuar dócilmente, y dejar a un lado su función de coautor de la novela y al novelista le toca asumir el papel del testigo que lo sabe todo y dice a cada momento la última palabra. Sin caer en la literatura de tesis, García Márquez abandona aquí parcialmente la actitud que consiste en mostrar un mundo y abstenerse de emitir juicios sobre lo que en él ha ocurrido: la manera de presentar al alcalde, de mostrarlo no como un hombre complejo sino como un comerciante que aprovecha la autoridad para enriquecerse, como un tipo más que como un personaje, es un ejemplo de cómo esta novela no cumple los postulados sobre los que están construidas *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*.

La mala hora ofrece al lector una serie de evidencias que le permiten darse cuenta de lo que hoy sucede en Colombia y de cómo esa situación no surge de la nada sino que es producto de una larga cadena de hechos que comienza a ocurrir en el momento en que la nación obtiene la independencia, sigue su curso a lo largo del siglo XIX, a través de las calamitosas y ridículas guerras civiles entre conservadores y liberales, llega hasta nuestros días manifestándose en la desigual distribución de la riqueza, en la concentración de la tierra en unas cuantas manos, en la hegemonía que ejerce la Iglesia sobre las conciencias y las decisiones del poder civil, en el alfabetismo, la insalubridad y la falta de vías de comunicación y también, en la otra orilla, en los frecuentes brotes de rebeldía que han creado en ciertas regiones del país un clima permanente de violencia y muerte.

Hasta cierto punto, *La mala hora* es una radiografía de la Colombia de la que surgen las actuales guerrillas y una advertencia a los guerrilleros, a quienes les avisa que este tipo de lucha no es nueva entre los colombianos y sí posee una tradición en que mezclan los triunfos episódicos y los fracasos definitivos. Los guerrilleros solo han servido, en el triunfo y la derrota, para encumbrar a cierta casta de políticos tramposos que al hacerse del poder olvidan al pueblo y se burlan de sus intereses.

La estructura de esta novela es novedosa en la obra de García Márquez. Si *La hojarasca* cuenta desde tres puntos de vista y por primera vez la historia sucinta de Macondo, si *El coronel no tiene quien le escriba* se construye a narrar una sola historia, la del militar abandonado a su propia suerte, y en el fondo se contempla a grandes trazos la vida del pueblo sin nombre próximo a Macondo, en *La mala hora* no hay héroes particulares sino un héroe colectivo, los habitantes de esta aldea, a los que ilumina uno por uno en determinado momento y a los que deja después que sigan viviendo en las tinieblas.

La novela está armada de tal modo que al concluir de pasar revista a los personajes más representativos García Márquez ha contado de principio a fin la historia que se proponía referir. La aparición de pasquines en las casas de las personas a las que el pueblo otorga categoría de víctimas, una lluvia que inunda los barrios pobres y hace emigrar a sus moradores a tierras más altas propiedad del municipio, o lo que es igual del alcalde, y el recrudecimiento de las pasiones entre las banderías enemigas: los representantes del gobierno y los aldeanos, son las calamidades que permiten a García Márquez contemplar cómo es el vecindario y cómo reacciona ante circunstancias que ponen en peligro sus vidas y la tranquilidad de sus conciencias.

Una vez cerrado el libro lo primero que llama la atención de *Cien años de soledad* es el anacronismo. Cierta tipo de anacronismo que en vez de ser un lastre que anule la validez de la novela le da ciertas características que le conceden un sitio aparte entre las obras narrativas publicadas en los años recientes. Me explico: a diferencia de los novelistas de su generación, García Márquez busca y consigue la originalidad por caminos en apariencia reaccionarios, caminos que en vez de dirigirse al futuro recorren en sentido inverso la historia de la literatura y descubren el pasado, un pasado que el aislamiento y la soledad han purificado y vuelto irreconocible. De tan viejo da la impresión de intacto, de ser más nuevo que el periódico de hoy.

Allí encuentra lo que andaba buscando desde el año de 1955 en que da a conocer *La hojarasca*, un mundo y unos hombres fabulosos en todos sentidos: estos hombres y este mundo no distinguen la lógica del absurdo, la acción de la imaginación, la violencia de la ternura, la



© Rogelio Cordero

Con Álvaro Mutis

construcción de la destrucción, el amor del odio, la religión de la impiedad, el trabajo del ocio, el totalitarismo de la anarquía, unos hombres y un mundo situados en la acera de enfrente de los convencionalismos sociales, los dogmas políticos, las creencias religiosas, el utilitarismo y, en general, los estupefacientes que hacen posible y duradera la vida de una comunidad. (Tan es así, que el pueblo de *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* hubiese resultado imposible, por conformista y enajenado, para albergar la historia y los personajes de *Cien años*).

Mediante la adopción del mundo de las novelas de caballería, García Márquez puede encontrar en Macondo seres y maneras de ser que tengan puntos de contacto con una humildad y un universo anteriores al momento en que la épica se reblandece y los personajes se vuelven egoístas, calculadores, amigos sistemáticos del raciocinio que, en última instancia, solo les interesa por las ventajas materiales o inmediatas que pueda proporcionarles. En cierto sentido Macondo es el paraíso terrenal, la ocasión perfecta y única concedida al hombre para que realice aquí y ahora sus mejores deseos. Pero como en el paraíso, los enemigos del hombre no desaprovechan las oportunidades que se les presentan para corromper o devaluar la felicidad humana.

La fundación de Macondo, que equivale a la idea de América que se forjaron los europeos en el lapso que va del descubrimiento a la conquista, trae consigo, al mismo tiempo que el goce de vivir, las semillas de destrucción que más adelante no dejarán en el pueblo piedra sobre piedra. En otras palabras, *Cien años* es como

una biblia, con su antiguo y nuevo testamento, que relata, acorde en la superficie con las normas tradicionales del arte de narrar, la historia del pueblo elegido, Macondo, desde el génesis hasta el apocalipsis, desde el instante en que los primeros Buendías pisan el suelo de lo que será esta aldea mitológica y desgraciada hasta el momento en que las hormigas se adueñan de la tierra y devoran, recién nacido, al último de los hombres de esta estirpe.

Después de la impresión que produce de ser anacrónica, *Cien años* parece indicar que es una novela de aventuras en la que se mezclan la heroicidad y la fábula. Y así es, es una novela de aventuras, parecida, para el lector desprevenido, a *Las mil y una noches* en versión americana, que reduce casi a las proporciones de un juego macabro y estúpido la historia de Latinoamérica desde el momento de su independencia hasta la hora presente. Juego que se permite ciertos retrocesos, no indicados en el texto, que señalan cómo pudo ser este continente en ciertas épocas pasadas de su desarrollo: así existen suposiciones que admiten imaginar cómo debieron ser extralógicamente entre nosotros la Edad Media, el Renacimiento y el Siglo de las Luces.

Como no tuvimos en sentido estricto las dos primeras épocas y la tercera se redujo a acallar los brotes subversivos de los criollos ilustrados, García Márquez puede hacer uso irrestricto de su imaginación al referirse a estas posibilidades que nos fueron negadas por el arribo tardío al banquete de la civilización occidental. Paradójicamente, Melquiades es el alquimista medieval, el hombre-orquesta del Renacimiento y el precur-

son de los derechos del hombre en pleno siglo XVIII. Por eso, quizá, muere dos veces, y por eso es posible que vuelva a nacer para indicarnos cómo saldrá Macondo, es decir, América Latina, de la muerte aparente a que lo condena García Márquez al final de la novela, conclusión que curiosamente coincide con el principio: *Cien años de soledad* empieza al presentar a Macondo como tierra baldía que invita a los hombres de la comarca a poblarlo y termina tal como empezó, con una nueva llamada a los nuevos inmigrantes, que bajarán por diferentes motivos de las montañas, como la vez anterior, para poblarlo y darle leyes más justas y menos perecederas. Por otra parte, Melquiades puede morir y renacer porque, habitante al fin y al cabo de América Latina, aunque por sus venas corra sangre extranjera, no distingue los límites entre la vida y la muerte: en esta parte de América nada muere de todo (piénsese en el feudalismo y las doctrinas liberales) ni nada nace del todo completamente. (Los ejemplos sobran).

Por último, *Cien años de soledad* plantea un dilema que los escritores de esta parte del mundo todavía no acaban de resolver: hasta qué punto la novela, y el resto de los géneros literarios, deben reflejar las condiciones objetivas, en este caso el subdesarrollo, o hasta qué punto es lícito, pensando que la novelística está en manos de hombres tan capaces como los europeos y estadounidenses, ir más allá y dar a los lectores una imagen estructural y estilística acorde con lo que está sucediendo en los laboratorios literarios más avanzados de los países que viven y gozan las ventajas del siglo XX.

La respuesta de García Márquez me parece convincente: en *Cien años* dice que el subdesarrollo económico y político no tiene que desembocar necesariamente en una novela conformista técnicamente ni en una novela que se desentienda del contexto histórico del continente. Su punto de vista es irreprochable ya que no reniega de los descubrimientos de la nueva novela ni de las conquistas que están presentes en nuestra tradición literaria. Así puede satisfactoriamente entregar a los lectores una obra americana que es también, en todos conceptos, una obra que nada tiene que envidiar a las que se escriben en otras partes del mundo.

Sin proponérselo, responde a la pregunta que hace muchos años se formulara nuestro compatriota Ignacio Manuel Altamirano: cómo escribir una novela que, sin renunciar a las prerrogativas del arte, no se desentienda de la calamitosa historia en que nos debatimos. Si Altamirano se equivocó al formular una respuesta teórica, García Márquez acierta al escribir esta novela que es de Aracataca, de Colombia, de América Latina y del mundo.

Cien años de soledad es una novela perfecta, hasta donde este adjetivo pueda usarse sin que suene a falso. La estructura, la historia (mejor, las historias), los per-

sonajes, el estilo, la atmósfera cumplen rigurosamente su cometido. En ella forma es fondo, y viceversa, y todo en su más alta expresión: vida, dolor, muerte y esperanza de un futuro en que la imaginación, el absurdo y todos los excesos posibles imaginables hoy puedan convertirse en realidad.

Después de escribir esta novela Gabriel García Márquez puede dormir tranquilo, aunque existe la posibilidad de que esta obra le quite el sueño, como el insomnio que padeció Macondo, por el resto de sus días.

Releído mi prólogo de 1967, me percaté de que las profecías en literatura suelen ser inciertas y a veces falaces. En él supuse que García Márquez, como Rulfo y tantos otros autores, después de escribir una obra maestra, enmudecería. Pero no: esquivó este riesgo y siguió adelante.

De 1967 a 1992 ha publicado siete libros: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndida* (1969), *Relato de un naufragio* (1970), *Cuando era feliz e indocumentado* (1973), *El otoño del patriarca* (1975), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos de cólera* (1985) y *El general en su laberinto* (1989).

No estoy seguro, en cambio, de que García Márquez haya escrito obras perfectas como lo fueron en su momento *Cien años de soledad* y un poco más bajo *El coronel no tiene quien le escriba*. El temple de ánimo y la voluntad de forma de entonces son, después del año 67, una nostalgia, un mundo perdido e irrecuperable. El García Márquez posterior a *Cien años* ya no es un descubridor de nuevos territorios para la literatura de nuestro tiempo, es un escritor dueño de un estilo poderoso (el que en sus numerosos seguidores se convierte en parodia), de una habilidad estructural notable y de un vasto y suculento repertorio de recetas de cocina que permiten al lector inexperto confundir el hallazgo con la repetición.

Sus dos títulos más ambiciosos después de *Cien años*, *Crónica de una muerte anunciada* y *El amor en los tiempos del cólera*, son dos excelentes novelas, pero no dos novelas geniales. Si en la bibliografía de otro narrador menos dotado ambos libros serían garbanzos de a libra, en la de García Márquez son obras que se leen con cuidadoso deleite, pero no con el provecho y asombro que deparan las obras maestras.

El García Márquez del día de hoy escribe frente al espejo, da la impresión de que se detiene a mirarse y felicitarse cada vez que escribe una frase redonda, una metáfora afortunada, un párrafo irreprochable: ha dejado atrás la humildad y recorre los retorcidos caminos de la soberbia, de la autocomplacencia.

Réquiem por el Fabulador

Rosa Beltrán

Lo leí por primera vez a los catorce años en Cuernavaca, en una casa de fin de semana que tuvimos por poco tiempo. Aún éramos una familia de seis miembros, padre y madre incluidos, y la vida estaba a punto de cambiarme para siempre. El libro estaba en el cuarto de mis padres, al que entré acalorada a buscar algo de frescor y un cigarro de los que mi padre compraba por paquete y escondía de sí mismo, en un extravagante ritual para dejar de fumar, convencido de que hacía un daño inmenso. Encontré una cajetilla marca Vintage: cigarros de lechuga. Y junto a ésta, el libro. Tenía una cubierta en azul y blanco, repetitiva, de dibujos en serie. Tomé el libro y me recosté en la cama de mis padres a leer un poco. No voy a mentir. Ni fue el juego de los tiempos verbales del primer párrafo del que tanto se ha hablado ni la carga mítica simbólica lo que me hizo seguir leyendo. Era que enseguida supe que fusilarían al coronel Aureliano Buendía, pero antes me iba a contar cómo era que su padre lo llevó a conocer el hielo. Y esto es lo que más me interesó: saber cómo alguien iba a conocer algo tan común como el hielo. Y cómo sería una aldea de cañabrava con piedras tan grandes como huevos prehistóricos.

Muchos años después, frente al profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, yo misma habría de recordar aquella tarde remota en que mi intuición me llevó a conocer al genio. Porque sería allí, frente a ese otro pelotón de fusilamiento de la academia donde comprendí por qué García Márquez no se referiría ni a la complejidad de la famosa frase de inicio ni a ningún otro artificio verbal o estructural de su novela. A aquello que tantos, a partir de esa generación, llaman “su poética”. Hoy corren ríos de tinta (¿se podrá seguir usando esa metáfora en la era digital?) o golpeteos de bytes en una infinidad de blogs de autores atentos a explicar, junto a lo que escriben, cuál es “su poética”. Basados en teorías de la academia anglosajona. Estudios culturales; teorías es-

téticas sobre arte conceptual transpuestas a la literatura. A García Márquez le bastó con insistir en que todo lo narrado era real y que se lo había contado su abuela.

Aquel día en Cuernavaca en una de mis últimas y reales primaveras, me llevé el libro a mi cuarto y por semanas lo seguí leyendo, a escondidas, hasta terminarlo. Parte de la metodología de lectura y mis impresiones de entonces son las siguientes: Me salté algunos capítulos sobre la guerra de los mil días. Que Remedios la bella levitara me pareció un poco inverosímil (sólo un poco). En cambio me encantó que Amaranta comiera tierra. No me extrañó nada que los últimos miembros de la familia nacieran con cola de cochino porque ya mi madre me había hablado de las consecuencias de casarse entre parientes (los suyos se apellidan Álvarez y Álvarez de la Cadena). Y de Melquiades me fascinó el experimento del imán que arrancó las cacerolas y clavos de las casas a su paso; el de la lupa inmensa que hizo sufrir a José Arcadio quemaduras de tercer grado; pero sobre todo, sin asomo de duda, el de la dentadura postiza de Melquiades, que asombró a los habitantes de Macondo al verlo tan rejuvenecido como un veinteañero y luego los llenó de espanto, cuando se la quitó, al verlo envejecer de nuevo.

Nada era exagerado, ni gratuito. A los catorce años nada es imposible, ni siquiera el hecho de que tus padres te llamen para decirte que van a divorciarse. De esa separación en que se dividieron todo y rompieron las fotografías, conservo mi ejemplar de *Cien años de soledad* y el descubrimiento más grande de mi vida: que puede contarse absolutamente todo. Y que en una familia lo inaudito es por regla general lo verdadero.

Junto con la academia, llegó la generación de las clasificaciones y las poéticas. “Lo real maravilloso”, el “realismo mágico”, la “literatura fantástica”, todo ello versus la “literatura costumbrista” que incluía a la “indianista e indigenista”.

Refiriéndose a *Cien años de soledad*, una profesora cuyo nombre me reservo, explicó lo siguiente: “Muchachos”, nos dijo. “Con este libro van a ver por qué en nuestro país hay Cristos que sudan sangre y cómo es que conviven el anafre y el microondas”. Nunca lo vimos, porque nunca llegamos al final del programa. Nos quedamos con “Las dos Elenas” de Carlos Fuentes. Durante años este fue el problema del que adoleció y adolece la academia. Va a años luz de distancia de la literatura que se está escribiendo. Y sobre ésta, crea su canon particular, con caprichos y modas que se basan en los autores más “estudiables”; nunca en los más legibles. En aquellos años era un estigma que un escritor ganara un premio. Ahora es una condición para estudiarlo. Ambos criterios son absurdos.

Leí —leímos— a García Márquez por nuestra cuenta. Estudiamos la poesía española, de las jarchas a Quevedo, Góngora y Garcilaso pasando por la poesía de la generación del 98 y del 27 y algo de Paz, de Vallejo y de Neruda. En cambio, al *boom latinoamericano* —ellos, los profesores, y nosotros— lo leímos de puertas afuera.

Tanto mejor. El maestro llega cuando el alumno está preparado, dice un viejo koán; ellos no lo estaban y nosotros tampoco. Nos habrían destrozado el gusto al habernos asestado juicios sobre “la influencia de Faulkner en García Márquez” o sobre “García Márquez, epígono de Juan Rulfo” y todo aquello que empezó a escribirse con ánimo furibundo e interés reduccionista. Como entonces existía el debate sobre quién sería el verdadero creador del realismo mágico, si Elena Garro o Juan Rulfo, nos encantó saber que en alguna conferencia en la que le pidieron la definición de este estilo, Rulfo dijo: “lo que yo escribo es realismo. En México, lo mágico es que haya lectores”.

Seguimos —seguí— leyendo a ese autor que me hacía experimentar el placer irrenunciable del asombro sin importar de qué hablaran sus historias. Porque el uso del idioma era impecable y tan suyo que aun sus soluciones morales poco convincentes me obligaban a sonreír: caso del viejo pecador enviado a la urgente búsqueda de “una noche de amor loco” con una virgen, como si fuera un mensaje de Dios. Situación que, con variantes, aparece desde *El amor en los tiempos del cólera* hasta *Memoria de mis putas tristes* y, salpicado aquí y allá en casi toda su obra. Leí *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* sin asociar a la escuálida adolescente de la historia con las niñas que se venden por “usos y costumbres” en mi país; leí *El coronel no tiene quien le escriba*, sin fastidiarme un solo momento ante lo repetitivo o predecible de la anécdota. Devoré cada una de sus novelas y leí sus *Doce cuentos peregrinos* (y releí y releo “Sólo vine a hablar por teléfono”; “Me alquilo para soñar”, “El verano feliz de la señora For-

bes” y “El rastro de tu sangre en la nieve” con frecuencia). He dado cursos completos sobre la maestría de *Crónica de una muerte anunciada*, que es una lección magistral de cómo puede contarse una historia desde el primer párrafo y obligarte a leer los cómo y los porqués hasta la última línea. Y es una lección también sobre la vida. No importa que se conozca lo terrible; nada puede evitar que ocurra. Para mí esa novela es la certeza de que las cosas desgraciadas que nos suceden no se pueden evitar ni previniéndolas en conjunto. Hay situaciones que se atraviesan. Entre otras, la vida.

Ya sé: Sófocles. Y también sé: Rashomón. Esta novela es un mecanismo pasmoso de “cómo construir varias historias —varias verdades— en torno a los mismos sucesos” (Coetzee *dixit*). Y sé también por el escritor sudafricano que rindió homenaje al colombiano al estudiarlo a fondo, que varios de sus personajes están sacados de Dostoievski, de Nabokov, de Kawabata y en el caso de su primera obra larga, *Tormenta de hojas* (1955), de *Antígona*. Y que los epígrafes que García Márquez añadió no fueron sólo guiños: son más una forma de hacer constar su azoro por haber coincidido con autores tan grandes y al mismo tiempo una manera de expiar la vergüenza pública del plagio.

Leí y leo fragmentos de *Cien años de soledad*, abriéndolo al azar, a veces, como si de un libro sagrado se tratara. Porque escuchar la cadencia y asistir a su imaginación me devuelve el alma al cuerpo, a mí, que soy laica en todo menos en la literatura. Y no voy a decir, como algunos han dicho en televisión o por escrito en estos días de homenaje tras la noticia de su muerte que me importó al leerlo su posición política o su cercanía con el poder; que percibí su vanidad de pavorreal o que —lo más absurdo de todo lo que oí— que lo intachable en su obra es su labor periodística.

Tuve ante mí, siempre, a un fabulador; al más grande contador de historias que la vida me dio tiempo de ver y oír y leer. Y comparto el absurdo privilegio de sentirme honrada por haber coincidido, igual que ustedes, con este grande en vida. Y no le diré “Gabo” ni diré que fue mi amigo. Pero coincidí con él en más de tres ocasiones, la última en la sala Nezahualcóyotl. De un encuentro anterior, guardo una anécdota. Me gusta contarla porque habla de lo que es estar frente al monstruo. Era una lectura privada de su último manuscrito, ante no más de quince escuchas. Como era un seductor, se aprendió algunos de nuestros nombres y nos pidió que opináramos lo que quisiéramos después de su lectura. Procedió a leer; preguntó. Por supuesto, nos quedamos de piedra. Se dirigió a mí y sonriendo, dijo: “y tú, Rosa, ¿qué piensas?” Respondí: “yo sólo puedo decirle que *Cien años de soledad* me cambió la vida”. Volvió a sonreír y añadió, mirándome con una compasión infinita: “¿Vieras que a mí también?”

Sobre dos novelas de García Márquez

Una anécdota soñada

Adolfo Castañón

A Gladis Yurkievich

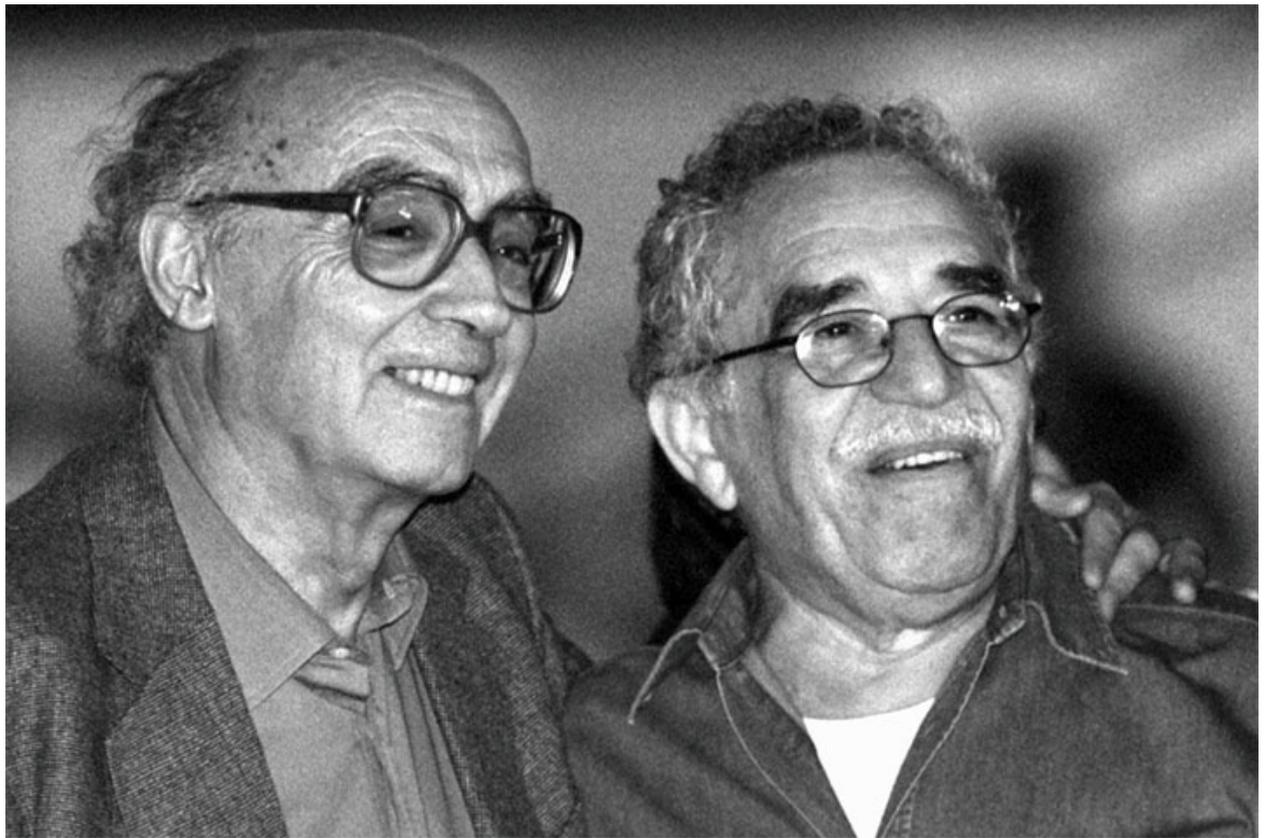
Luego de haber escrito una “crónica”, más que reseña, sobre la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez para la revista *Vuelta*, fundada y dirigida por Octavio Paz, soñé que el autor me llamaba a La Editorial, es decir al Fondo de Cultura Económica donde a la sazón yo trabajaba.

La dirigía entonces don Jaime García Terrés, quien era amigo de Álvaro Mutis y, desde luego, de Gabriel García Márquez, desde los tiempos para mí remotos en que dirigía la *Revista de la Universidad*. Tenía yo la costumbre de terminar mis acuerdos con mi jefe —quien era poeta, lector de Gilberto Owen, de María Zambrano y de autores de libros como el *Diccionario mito-hermético* de Dom Pernety, leído por Gérard de Nerval cuyas obras le había ido a buscar a París alguna vez— con un epílogo donde le contaba, cuando los había, mis sueños, sobre todo cuando eran de índole literaria, poética o filosófica. Así pues le conté religiosamente a don Jaime mi sueño de que el Gabo, como le llamaba él a García Márquez, me llamaba a la oficina para hablar de mujeres... Pasaron las semanas, la crónica que hice sobre *El amor en los tiempos del cólera* —novela de la que me llegué a sentir yo mismo personaje— se publicó en la revista *Vuelta*. Algunos días después, mi secretaria, Mary Acosta de Bayona, entró a la oficina como disparada de su asiento del otro lado, en vez de pasarme la llamada que había timbrado. Era él, “García Márquez, exclamó, García Márquez te está llamando...”, me dijo con voz y mirada arrebatada.

Tomé el teléfono. Sonó la voz del costeño educado entre cachacos. Después de saludarme, me preguntó si yo acaso sabría por qué me había llamado. Le dije que sí, que sí sabía. Naturalmente él me estaba llamando porque tenía que hacerlo, y tenía que hacerlo porque yo lo

había soñado. “Si no me cree usted vaya a preguntarle a su amigo don Jaime, que es mi jefe, pues tengo la costumbre de concluir mis entrevistas con el relato de mis sueños cuando pueden tener algún interés”. Se quedó un momento en silencio, como quien calla para oír mejor la lluvia. Finalmente, me dijo: “En su reseña habla usted mucho de las mujeres de su casa”. “Sí, le dije, es que las mujeres de mi casa son sus admiradoras y lectoras y, como cuento en la reseña, me costó que me dejaran el libro... Alguna conexión secreta tiene usted con el mundo de las mujeres”, le dije. “Y usted, campeón, con el de los sueños”, me respondió llamándome con esa voz deportiva con la que luego siempre me saludaría al encontrarme en ferias, salones o embajadas... “¿Y a usted, no le interesan los sueños?”, le dije sintiendo que la conversación ya quería recaer en el sueño —pues *eso* ya lo había soñado. “Sí”, me confesó como quien es sorprendido fuera de lugar. “De vez en cuando hojeo el libro de los sueños de Artemidoro, creo que así se llama, y cosas clásicas como...”. “¿Cicerón?”, le pregunté. “Entre otras...”, pero el campeón de las letras y de los premios ya se estaba poniendo nervioso, y la conversación prolongada ya tenía en la puerta, asomada a mi secretaria y a otra gente atrás impaciente que se preguntaba por qué el acuerdo de puertas abiertas que yo tenía habitualmente se había interrumpido. Se despidió. “Ya nos veremos, campeón”, me dijo, “y gracias por haberme explicado por qué si yo no leo esa revista ni habitualmente pierdo el tiempo leyendo reseñas sobre mi obra, tuve que llamarle hoy a usted...”.

Supé luego —gracias a mi amistad con sus secretarías— que le había llamado a García Terrés poco después. Cuando le conté la anécdota a este, me dijo algo que me sorprendió: “¿Sabes dónde vive Saúl Yurkievich,



Con José Saramago

el poeta a quien le vamos pronto a publicar el libro *Tras-ver?*, precisamente en la calle Dom Pernety...”. Han pasado los años, pero cuando voy a visitar a Gladis, la viuda de Saúl Yurkievich, y salgo de la estación Dom Pernety, recuerdo esta anécdota como el que vuelve a sacar del agua una estrella de mar.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: LUMINOSOS NAUFRAGIOS

En el principio fue el rumor de que García Márquez ya había terminado otra novela que saldría pronto. Cuando supe del lanzamiento ubicuo de *El amor en los tiempos del cólera* en todas las Américas y por todas las Españas, me prometí no leerla antes de algunos años, pero cuando vi la pirámide de novelas amarillas en la librería Gandhi barrunté que terminaría leyéndola en algunas semanas, contra todas las fobias gregarias, si es que quería hablar con alguien durante los próximos seis meses. Al día siguiente, abrí el periódico y lo primero que encontré fue una elogiosa reseña de la novela en la plana editorial. Cerré el diario y fui a la cocina a buscar el periódico del día anterior, con el mismo resultado. No perdí la paciencia y dejé pasar unas semanas antes de leer nuevamente el diario. Por fin un día fui al kiosko. Al abrir el papelote, respiré aliviado: se habían dejado de publicar reseñas de la novela en la plana editorial. Ya empezaba a sentirme tranquilizado cuando caí distraído en la sección de correspondencia. Ahí estaba, oronda y polémica, una reseña de la novela escrita por un ama de

casa, poniendo los puntos sobre las íes de la discrepancia y la intimidad. Para esto, ya había yo escuchado dos comentarios radiofónicos, visto una docena de lectores de la novela en el metro, leído un par de reseñas profesionales en un par de suplementos y oído hablar de un padre de familia que había comprado tres ejemplares de la novela para que nadie se peleara en casa. A estas alturas ya me sabía la intriga de memoria y había oído comentarios tan extremos como que García Márquez era el Walt Disney del *boom* o, en el otro extremo, el de que era el Walt Whitman de la nueva novela hispanoamericana, pasando por todos los matices posibles. Desde el azul clásico que criticaba a la novela en el conjunto de una obra irrefutable y el rosa mexicano que decía que era una novela escrita para gente de edad y en la cual el autor hacía dormir al lector su propia siesta, hasta el tinto que ponderaba en las páginas de *El amor...* la lectura de los cronistas de Indias y la mentalidad arqueológica y archivista de un Foucault metido a novelar. Signos y comentarios que fueron como pellizcos para reconsiderar mi decisión inicial de no leer la novela al menos durante cierto tiempo. La puntilla final me la dio mi padre un domingo en la mesa familiar cuando se quejó de que *El amor en los tiempos del cólera* no había llegado a La Lagunilla, el rastro (el mercado de pulgas mexicano) y quién sabe cuántos meses se tardaría en hacerlo —declaración que fue remachada por un seco “sí, a mí también me gustaría leerla” de mi novia, que redondeó la frase apuntando que ninguna novela la había deprimido tanto como *Cien años de soledad* con su empon-

zoñada llovizna contagiosa. ¡Si por lo menos —suspi-ré— vendieran en México la edición española con su cromó cursi de angelito! Como sea, ya estaba decidido a ir a la librería a cooperar con mi granito en la reducción del imponente túmulo que amontonaba un millar de ejemplares, cuando al pasar frente a un puesto periodiquero, descubrí, entre otros libros de promoción semanal, la tan platicada novela. Saludé su aparición pagándola de inmediato, vagamente contento de que, al par que las librerías quiebran, los puestos de periódicos se transforman en librerías. En cuanto llegué a la casa, hecho una sopa por la lluvia que me había sorprendido en el camino, me metí a la cama y aproveché la fiebre y el flujo ininterrumpido del catarro para leer *El amor...* Por fortuna, era sábado. Metido en la cama leí y leí. Dado que ya conocía de oídas la intriga, me propuse hacer una lectura fría que la fiebre de todos modos impidió. Entre sueños, sopores, estornudos y toses, terminé de leer la novela de una sola acostada, 29 horas y 32 minutos después con una mezcla curiosa de aventura terminada (“¿qué no había nada más?”), curiosidad exhausta, satisfacción por el cómodo viaje y desencanto progresivo después de la fornicación fantástica, como si la novela hubiese sido escrita con viva tinta lasciva que, como cierta flor tropical, se marchitara tan pronto cesara de iluminarla el sol de la atención directa y fuese perdiendo su forma al ser iluminada por la luna de la memoria. Recordaba con cariño el primer tercio de la novela, la merienda pausada de la pastoril saga conyugal, la escritura eléctrica, aquel abigarrado mundo costeño capturado en el globo de vidrio soplado por una poderosa sensibilidad que es gusto y visión del mundo, la garra, en fin, de un jeroglífico que nos araña *mientras* lo leemos. Y, con todo, las partes finales me dejaban empalagado, con el inconfundible sabor a aserrín del hartazgo y el repaso en vano, como si toda esta meditación tangencial sobre la decrepitud y la muerte fuese cháchara y despistada ecolalia indigna de la alegría de los primeros instantes novelados, como si García Márquez fuese un escritor de principios y nacimientos antes que de muertes y de finales.

Los primeros momentos de la novela, su primer tercio, son los de una vida cotidiana rescatada como mitología o, si se prefiere, los de un costumbrismo matrimonial y familiar, con toda la insostenible ligereza de sus relaciones triviales y peligrosas. García Márquez hace entrar al lector a la piscina de su novela evitando, como buen administrador de su propio cuento, el chapuzón frontal de una entrada en materia demasiado directa. Al igual que las alcachofas, la novela presenta muchas hojas antes de ofrecer el corazón. Además de enfrentar un mundo y fabular una geografía, el novelista es también el mejor guía de turistas por el país de su propia invención —de ahí los paseos— y es, asimismo, el co-

cinero que sabe levantar a punto de turrón las yemas de su historia a fuerza de batir sin debatir los mismos datos mediante la oración perpetua. Mañas, trucos, recursos, tramoyas, instintivo saber contar amasan con generosidad la pasta folletinesca, el merengue sentimental, la levadura lujuriosa y la vainilla descriptiva de este pastel esponjado, cubierto y relleno del vago betún de un arte de vivir entre conyugal y callejero, salpicado con guiños de literaria fruta seca —de la A de Arciniegas a la Z de Zalamea, para reducirnos a la alacena colombiana— y adornada por listas de remunerativas enumeraciones que yerguen su chispa uniforme sobre la superficie acremada como otras tantas velitas en el aniversario del autor que ya cumplió otra novela. Sobra decir que cada ingrediente llega en el momento preciso, electrizado por una voluntad simpática y puntual, convocado por un oído premonitorio que amansa con su flauta a las palabras. Pero, más allá del intrínseco sabor de la repostería, lo que transmite el pastel es la alegría escandalosa con que fue cocinado y su perdurable impronta, si la hay, reside, para este lector, en la gracia de esa facilidad y en su fatal enigma. Campechana, florida, amistosa y zalamera, despreocupada —¿demasiado despreocupada?—, la novela nos causa dolor por el dolor que no nos causa y nos retrae a una edad de la novela anterior a las preguntas que la dividieron. Deja un vago sabor a *Tom Jones* pasado por agua y mar y en el que se barajan los siete pecados tropicales, otro eco adolescente de Richardson, de pastoril ensueño veraniego y de nostalgia por las amansadas francachelas chaucerinas. A juzgar por esta novela, García Márquez no es un hombre de letras occidental y cristiano sino un pagano fabricante de leyendas cautivo en la corte de la fama.

Después de pensar todo esto acerca de la novela se me hizo evidente mi falta de un sentido humorístico íntegramente afín al del autor... Mientras espiaba mi propia lectura, redacté algunas notas. Al releerlas, lamenté lo que el lector: juicios sobre la incapacidad de GGM para describir caracteres y perfiles más allá de su reconocido punto de maestría caricatural, generalizaciones sobre la propensión del autor a describir a los personajes masculinos desde un ángulo femenino, enunciados preguntones acerca del predominio de la familia y de la ausencia de la Historia en la novela, proferimientos crudos y asertivos alusivos a la ausencia de una mitología del amor y a su sustitución por valores establecidos y corrientes, comparaciones injustas del ritmo de la novela con las marchas domingueras de la plaza, quejas sobre la extensión del libro, aplausos a las declaraciones autodescriptivas de los personajes, advertencias sobre los plagios que el autor hace sufrir a su homónimo, reparos sobre la congruencia psicológica de los personajes obligados a seguir hasta el final la voluntad desobligante de su autor, observaciones sobre la consistencia vegetal del mundo

costeño garcimarquecino, en fin, saludos implícitos a la unidad aterradora de un mundo sin experimentación. Pero, ¿quién era yo para ir a gritar en mi torpe prosa parlamentaria que la última novela de GGM era nada más una consagración otoñal del egoísmo para dos? ¿Qué derecho tenía de subirme al elefante y andar diciendo por ahí, con argumentos insípidos y menesterosos, que el de su novela última era para mí solo un carnaval chillante, una danza macabra de seres sin ideas ni esperanzas? ¿Cómo se me ocurría preguntar por qué un escritor de raza con tantos arrestos y técnicas no nos hacía cuentas más esenciales del amor, incluyendo las cifras de la tragedia, el desencuentro y la amistad? ¿A qué venían todas estas reclamaciones si había leído la novela de un tirón aunque luego no se me antojase releerla y a pesar de que coincidiera plenamente con mi amigo en que, si no había tragedia, se ensayaba al menos en parte el oficio piadoso de ver a los seres humanos como son? ¿Tenía algún caso decir que esta reciente producción de GGM no era tan buena como algunas de las anteriores, cuando, por supuesto, estaba muy por encima de lo que se escribe como novela, al menos en México? ¿No era mejor reconocer que si la había leído y había escrito y conversado sobre ella era porque su autor me despertaba, a pesar de todo y como a tantos otros lectores, admiración y afecto y porque, en el peor de los casos, lo estimaba como se estima a un amigo cuyo éxito lo ha distanciado de uno? Con todas estas preguntas la hora de entregar el artículo se acercaba y yo no tenía nada escrito. ¿Qué hacer? Lo más sencillo sería escribir una disculpa, lo peor que podría pasar sería que la publicaran.

II

Cuando salió a la luz *El general en su laberinto* ya todos sabíamos que en la nueva novela se moría Bolívar. Desde un año antes, había empezado a correr la noticia de que García Márquez volvería por sus fueros épicos. Algunos decían conocer el título; se rumoraba que el autor había reunido una documentación prodigiosa en torno a la época y al personaje y que incluso había averiguado —era cierto— los días de luna llena en que se desarrollaba la acción. Se corría la voz de que el manuscrito había atravesado varias veces el Atlántico antes de ser publicado, para ser leído por los amigos cercanos y secretos del autor dispersos por todo el orbe; que el novelista había hecho ya varios viajes a Venezuela y a Colombia para entrevistarse con los historiadores silenciosos que gobiernan el pasado como si fuese un vasto imperio donde, después de muertos, los generales y los pueblos siguen ordenando cargos, sublevándose, haciendo la lucha, convocando congresos, fusilando y capitu-

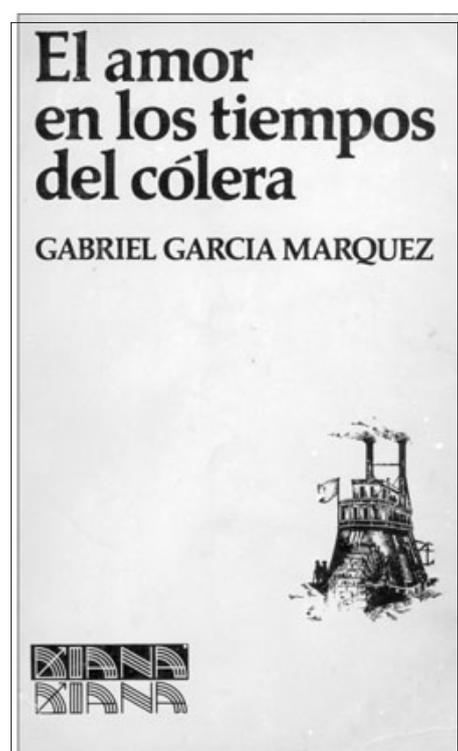
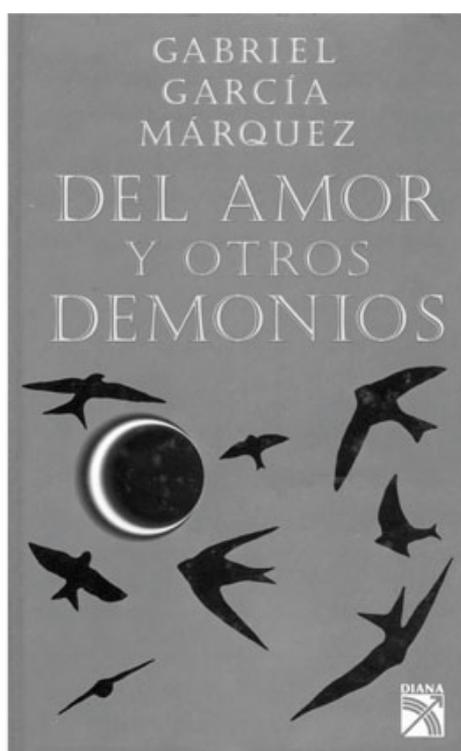
lando. Se rumoraba que el manuscrito había sido leído varias veces por varios presidentes y comandantes y que muchos de los adjetivos y verbos de la novela habían sido repasados por las miradas de algunos lectores capaces de advertir al paso de la lectura dónde se aflojaba la tierra de la prosa. Por fin, el día menos pensado de la primavera salió publicada la novela: con bombo y platillos, con pitos y flautas: con salvas periodísticas y publicitarias que muy pronto se confundieron con los cañonazos de las aguerridas polémicas que debía desencadenar *El general en su laberinto*. Hubo, sin embargo, más polvo y más pólvora de la esperada. A los cañonazos y a los fuegos artificiales de la bobería diplomada —que inscribían a *El general...* en la novela del Dictador sin atreverse a admitir que Bolívar podía haberlo sido, ni a conceder que el personaje inexplicablemente se le había ido de las manos al novelista— sucedió un silencio incómodo y devastador. El desamparo que emanaba de aquellas páginas como un olor fétido a creciente de río molestaba al público que no la compraba o que la compraba para no leerla —como Bolívar mismo con sus bibliotecas— o que la leía a mordiscos o que la leía íntegra y quedaba desmejorado como el que ha pasado en vela una noche al pie de la cama de un enfermo. Qué decepción, las alegres y fáciles comadronas de las leyendas festivas y cursis de otras novelas se habían transformado en un coro de espectros que ululaban: América os brinda espléndido festín. Qué tedio, cuchicheaban bajo cuerda los políticos y empresarios que suelen leer resúmenes de libros y que ya se habían acostumbrado a leer completos los de García Márquez siguiendo el ritmo de las frases con una mano de director de orquesta. Todavía —decían— *El otoño del patriarca* era tolerable porque, al menos, como el viejo dictador perenne estaba echado del lado oscuro de la historia, todos, empezando por el novelista, nos podíamos reír de él, reír hasta compadecerlo. Gabriel García Márquez no podía admitir —aunque lo hubiese descubierto él mismo al bajar al socavón de la historia— que Bolívar fuera un general más, un visionario mujeriego y mañoso que se hacía cenizas compasivas al novelista a pesar de sus ganas de admirarlo. ¿Qué se podía hacer de un Bolívar trastabillante e insomne y que no terminaba de bajarse del pedestal, mitad héroe y mitad saco de lágrimas? ¿Quién le podía perdonar al novelista la ingenua astucia de inducirnos a identificar el cuerpo moribundo e increíble del héroe con el continente desharrapado y sangriento que se nos desmoronaba bajo los pies en el momento mismo en que leímos la novela? La novela era como una de esas fiebres frías que atacan al que se intoxica y el pobre escritor se había envenenado con el pescado seco de la independencia americana por quererlo ahogar en el caldo corto de la actualidad: “Ahora lo vemos claro. La deuda terminará derrotándonos”.

¿No es una insolencia que el novelista disfrazado de héroe fingiera que se quitaba el uniforme de mármol y renunciaba a las condecoraciones de la leyenda para decirnos que siempre no, que el ideal no solo no estaba muerto sino que le dábamos asco y lo hacíamos huir de nosotros rumbo a la nada y al carajo? “Vámonos volando, que aquí no nos quiere nadie”. Del mismo modo como en la novela Bolívar desviaba la cara del espejo para no verse los ojos, García Márquez disimulaba el pudridero que había encontrado al asomarse a su personaje y el público apartaba la mirada de *El general en su laberinto*. La novela había salido hosca y respondona y, decían algunos, deprimía hasta a los de la casa. Ni siquiera parecía una novela. García Márquez había preferido olvidar la miel de la guerra y recordar la amargura de la política en una novela que se alargaba como una elegía fúnebre y no lograba tenderse al galope tras el héroe.

Buscamos en vano la flauta encantada, los himnos triunfales de sus marchas acuáticas, y flotábamos en cambio como ahogados en el moderato lentísimo de la agnía anunciada, un adagio que se alargaba en un largo adiós a la Razón. Dentro de Bolívar, la pelea la habían ganado los bárbaros. García Márquez había hecho suyo a Bolívar en el momento menos interesante, cuando este se despedía de la razón. Los libros, las ideas, la conversación, los ideales de la cordura y la moderación, la alegría de vivir en y para la sociedad —y no como un desclasado que quiere destruirlo todo—, la intuición o la esperanza de que es posible una arquitectura de la Historia, todo se cerraba en el momento en que se abrían de par en par las puertas del laberinto. Nada. Ni era Bolívar ni era un personaje. Para personaje le sobraban referencias, alusiones, citas y cronologías. Para Bolívar le

sobraba pudor y le faltaban ideas. El novelista se había quedado corto en la desmitificación. Lo inhibía la Historia. Daba demasiadas explicaciones que nadie le había pedido ni tenía por qué dar en un epílogo que tampoco explicaba cómo había logrado salir del inacabable laberinto de la biblioteca bolivariana. Se decía que el escritor había sucumbido al estupor de su propio paludismo americanista y que había caído en la tentación de escribir una novela cuyas emociones estaban congeladas en una doctrina previa. Por ejemplo, ¿qué diría un sueco de *El general en su laberinto*? ¿Podría prescindir la lectura de toda la carga de supuestos en que se apoyaba la novela? Qué importaba: Gabriel García Márquez había escrito una de las novelas más limpias del castellano moderno y, al menos en este caso y a pesar de todas las apariencias, había mandado a volar a los lectores fáciles que hasta ahora habían sido su capital más seguro.

Ojerosos, fanés, descangallados, los lectores se desmayaban de tristeza con la novela entre las manos, les entraba una muina sombría y se iban a releerla como personajes de Poe que se encierran a piedra y lodo con la novia muerta y la lloran y la coronan amortajada. No faltaban las lenguas maliciosas; para unas, la novela era o un homenaje o una traición al Comandante Fidel; para las de aquí, García Márquez se había desilusionado de Bolívar a media novela y lo había dejado caer; para las de allá, en realidad *El general en su laberinto* era el Che Guevara, un trasunto simbólico del guerrillero fracasado que llevamos dentro y que un buen día se despierta y se da cuenta de que la Historia ya no está ahí. Y todo esto en susurros, sin levantar la voz, con tonos de cuchicheo, por favor silencio, qué falta de respeto al difunto. Los revolucionarios de capa caída leyeron la no-



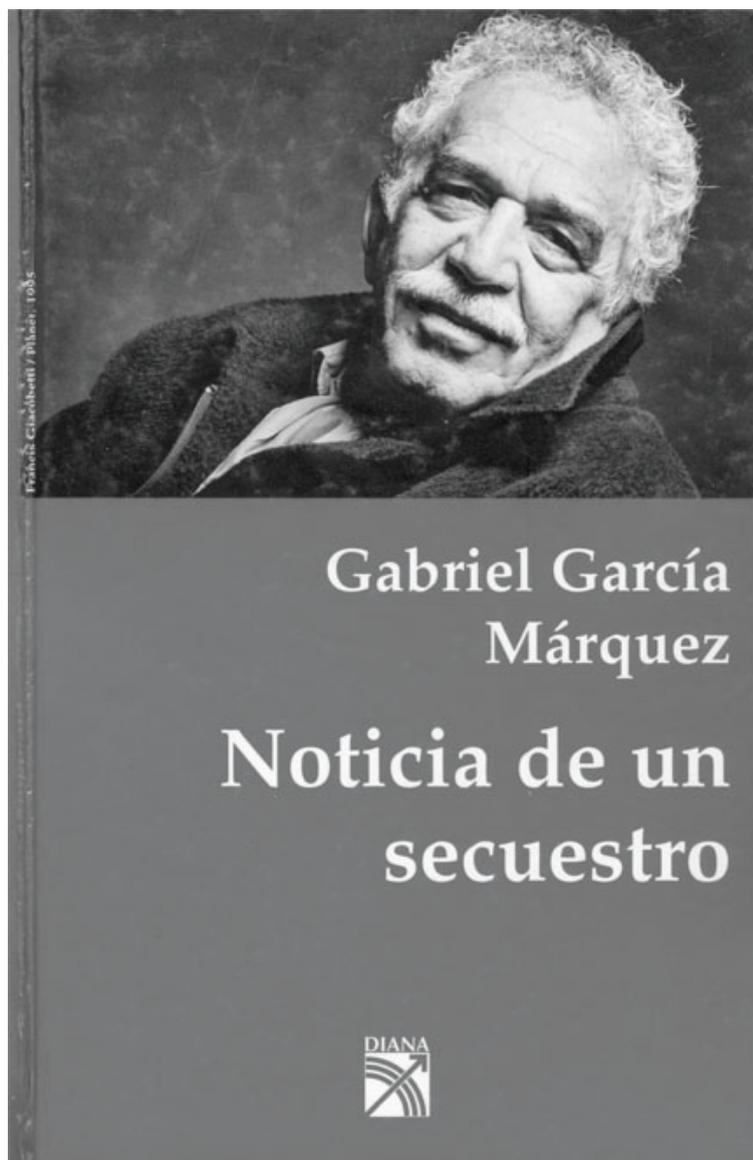
vela con pasión resucitada, con llorosa nostalgia de los buenos tiempos en que hasta ellos mismos creían en la acción. García Márquez se les aparecía como el Proust de la ideología: ahí tienen a *El general en su laberinto* en busca del poder perdido, y glosaban y generalizaban y bolivareaban con una compostura desengañada y decadente que les permitía hablar de su desbandada en términos nobles y elegantes y con un vago vaho de rancia aristocracia desahuciada. En cambio, los sociólogos liberales, la cáfila de weberianos improvisados bajo las palmas, habían recibido la novela con los cuadernos abiertos, los lápices extendidos y serpentinadas de colores entre las páginas, y con castillos de fichas y tarjetas. Comprobaban un fracaso en cada héroe, en cada uno una puerta en ruinas que llevaba a un continente en el que el hambre, la pobreza y la violencia habían realizado la unidad sin siquiera proponérselo. A los sociólogos les encantaba aquella herida del carisma que calaba al héroe hasta los huesos, la falta de poder que lo disminuía hasta matarlo. Demostraban su alegría con citas: que si la anemia del carisma iba chupando al cuerpo hasta el esqueleto, que si al retirarse del cuerpo de El General la

gracia fosforescente, que otorga a los reyes el poder divino de curar a sus súbditos, arrastraba todas las energías y dejaba a Bolívar —el hombre que no quiso ser rey— sumido en una amnesia emotiva e intelectual que le impedía reconocerse a sí mismo en los gestos y en las palabras del héroe. No faltaban, desde luego, los apocalípticos, quienes establecían ociosos paralelismos entre el cuerpo maltrecho del general y las ruinas de una América desvertebrada, atacada de una leucemia histórica que le impedía formar un esqueleto aristocrático capaz de sostenerla. Los apocalípticos, los pesimistas de las profecías lúgubres, la logia negra del triste destino de América abusaban de los guiños que hacía la novela a la actualidad histórica y pretendían haber encontrado en ella las líneas necesarias para dar un baño de buena ley a sus sentencias sobre la inabordable realidad americana: “Por favor, carajos, déjenos hacer tranquilos nuestra Edad Media”.

No terminaba ahí la procesión de lectores, pero un sentimiento común los iba uniendo a todos, como deudos en torno a un muerto, alrededor de la novela: que el *crack*, el hundimiento del dandy de leyenda llamado Bolívar compartía con Pushkin hasta unas gotas de sangre negra y que había dado nombre al barco en que Byron zarpó para Grecia, no era en modo alguno el derrumbe de una sola persona sino que expresaba la zozobra en la vulgaridad de todo un continente. No iba a ser fácil recordarles a los latinoamericanos que todos los héroes de su Independencia eran hijos de una madre —“¡Putra patria!”— que se había muerto en el parto.

Habían pasado las épocas en que sus novelas eran esperadas como un cometa milagroso que devolvería la vista a los ciegos. Ahora, con la edad del desamparo, se iba larvando un rencor glacial contra el novelista y su mundo. Eran, en el fondo, la misma orfandad exasperada, la unánime cadena de la autodenigración que recorre a América Latina. ¡Y precisamente ahora aparecía García Márquez con sus aires de brujo triste para decirnos que América era como *El general en su laberinto*! Ni se iba ni se moría. Se despedía para quedarse. ¿Ese era el mensaje del novelista laureado? ¿Que todavía teníamos por delante un calvario? ¿Que no nos hiciéramos pajas, que nos faltaban años de ser orinados por los perros, siglos de estupor insomne en la hamaca de la Independencia?

Si América era un general ensimismado en su aura sombría, una patria grande pero hecha de ceniza y sembrada de traición y de peste, ¿por qué entonces no cambiábamos al general marquesino por el capitán de Whitman? Y por todo esto y por todo lo demás, *El general...* fue recibido como se recibe una crucifixión innecesaria y de mal gusto en vísperas de las vacaciones de Semana Santa. Era incorregible el abuelo Gabriel. Seguía con sus visiones en el momento mismo en que ya estábamos vendiendo la casa.



Siete instantáneas con Gabo

Ana Clavel

LA MEMORIA, ESA CÁMARA FOTOGRÁFICA

“Cada memoria enamorada guarda sus magdalenas”, escribió el enorme —en muchos sentidos— Julio Cortázar. Con ello, Cortázar cifra en la imagen de la magdalena de Proust ese disparador voluntarioso de los recuerdos, como si la memoria fuera una cámara fotográfica *sui generis*. Porque si bien el estímulo que desata las oleadas de la memoria surge de un sabor, un olor, una melodía, también es cierto que la imagen desatada que se nos viene a la mente a la hora que la memoria discurre sus magdalenas, es un cuadro vivo, una imagen visual, una fotografía refulgente. Y guardamos en nuestro interior tesoros fotográficos, iridiscentes, en blanco y negro, en sepia, álbumes de la memoria secreta y fragante como si acabáramos de cortarlos o de captar sus imágenes el día de ayer. Entonces surgen las palabras para recrear ese mundo, los siete volúmenes, las siete páginas, las siete líneas para recuperar el tiempo perdido y a la vez precioso para cada quien.

No conocí a Gabriel García Márquez en persona y la verdad es que pienso que no fue necesario. A un escritor se le conoce por sus libros. Pero he aquí algunas de las fotografías de mi álbum personal, de mi relación filial con ese prodigio de belleza inagotable y verdad literaria que es su obra, por más que mi escritura no sea macondiana ni revolucionaria.

FOTOGRAFÍA PRIMERA

Me recuerdo de dieciséis años, tendida sobre la cama y resuelta a no abandonarla, tal era la magia, el hechizo,

el hipnotismo que ejercía sobre mí un libro que me había prestado un amigo del bachillerato. El libro se llamaba *Cien años de soledad* y como nunca hasta ese entonces con otra obra, abrevé de él sin parar, hasta las cuatro de la tarde del día siguiente en que concluí, maravillada, su lectura. Entonces no sabía que sería escritora y mucho menos que me tocaría atestiguar las exequias a García Márquez, él, que siempre me pareció eterno. Pero ese primer encuentro sería, sin yo saberlo, trascendental para mi educación literaria y escritural: el mundo revelado con la fuerza y la veleidad de las palabras y su desbordarse en un ritmo mítico y fundacional. Hasta aquel momento había leído atolondradamente, como suelen ser las lecturas de la adolescencia, lo mismo a Herman Hesse que a Thomas Mann, a Rulfo que a Dante Alighieri. Pero la revelación fulgurante de los *Cien años* fue un golpe en la médula de los sentidos: un caudal de belleza en el río del lenguaje. ¿Cómo no sumergirse en su magia primordial de aguas ancestrales y renovadas?

FOTOGRAFÍA SEGUNDA

Me recuerdo leyendo en la biblioteca de mi preparatoria *El coronel no tiene quien le escriba* para la clase de Literatura Contemporánea. Una novela corta, obsesiva y pesimista como el vuelo de las moscas en torno al coronel de eterna espera. Me preguntaba: ¿cómo un escritor con el universo de *Cien años de soledad* auestas podía sumergirse en un microcosmos asfixiante por el calor tropical y la miseria burocrática? No sabía que *El coronel* había sido publicado seis años antes que la legenda-

ria obra de García Márquez, pero sobre todo ignoraba que un escritor es un navegante sin fronteras: se da el derecho de habitar todos los mundos a los que lo orilla su escritura. Como ese otro continente, monstruoso y demencial de nuestras dictaduras bananeras, que recreó con tantas voces encabalgadas y difracciones narrativas en la novela magistral *El otoño del patriarca*. No es gratuito que el primer artículo que yo publicara sobre un escritor en un periódico escolar en mis años de bachillerato haya sido sobre García Márquez. Llevaba por título: “El mundo GGM”.

FOTOGRAFÍA TERCERA

Uno de mis mejores amigos organizó un “funeral de la literatura latinoamericana”. El motivo: el anuncio de García Márquez de abstenerse de publicar mientras no cayera la dictadura de Pinochet. Recuerdo la caja de cartón pintada de negro que paseamos por la colonia Juárez una docena de muchachos enlutados y muchachas con velo, ante la mirada atónita de transeúntes y vecinos. Años después, cuando García Márquez retomó la pluma consciente de que su voz era más peligrosa que su silencio, y publicó *Crónica de una muerte anunciada*, le escribí a mi antiguo amigo, el mismo que había organizado el día de luto latinoamericano años atrás y que ahora vivía en Washington DC como investigador no precisamente ilegal, para preguntarle: ¿Supiste que García Márquez volvió a publicar? Mi amigo me contestó: “Sí... ya soy de nuevo ‘feliz e indocumentado’”,

aludiendo al libro homónimo y a la frase que el propio Gabo usaba para referirse a la época de sus primeros años como periodista, cuando no era famoso ni tenía un centavo pero era libre para moverse por el mundo y acariciaba el sueño de convertirse en escritor.

FOTOGRAFÍA CUARTA

Cuando en 1982 García Márquez ganó el Nobel sucedió un milagro: no éramos colombianos pero sentimos el premio como propio. Recuerdo a un amigo de Manizales, Colombia, avecindado en México, que brindaba con conocidos y desconocidos como si él mismo hubiera sido el galardonado. “Y nos vamos a ir con Gabo a Estocolmo en octubre, apúntate en la lista”, decía extendiéndonos un cuaderno Nevado en el que zarrapastamos nuestras firmas. Por supuesto, viajamos con García Márquez a Suecia. De ello da fe una foto donde todos los firmantes estuvimos presentes en ausencia, la no-fotografía que el gozo compartido es capaz de dibujar en la memoria deseante.

FOTOGRAFÍA QUINTA

Yo, que he declarado antes que mi literatura no es macedoniana ni revolucionaria, debo reconocer que tengo un cuento que le rinde directamente homenaje. No podía ser de otro modo: doña Reyna Velázquez, oriunda de Ixtepec, Oaxaca, me contó la trágica historia de un



capitán al que todas las mujeres se le rendían. Se casó con la más hermosa del pueblo pero su matrimonio no duró más que un día, pues en la noche de bodas le cedió su sitio a un teniente de quien estaba verdaderamente enamorado. Comencé mi texto de la siguiente manera: “La versión que corrió por Iguazul fue que el capitán Aguirre era un puto y que por eso le había hecho la cochinateda a Zinacanta Reyes en su noche de bodas”. El nombre del cuento que ya ha sido traducido al francés y al alemán: “Su verdadero amor”. Y si no está dedicado abiertamente a don Gabriel es porque sería un pleonasma cuando la temática y el estilo son un homenaje entero.

FOTOGRAFÍA SEXTA

En mi curso de “Estrategias visuales de la escritura” que impartía hace unos años en el Claustro de Sor Juana, acostumbraba pedir a mis estudiantes que leyeran ese portento de estructura y trama que es *Crónica de una muerte anunciada*, en la que cuadro por cuadro, “vemos” literalmente la trágica muerte de Santiago Nasar a manos de un pueblo que se confabuló para convertirlo en chivo expiatorio de sus pasiones. También acostumbraba leerles a mis estudiantes un fragmento de la introducción de García Márquez a *Cómo se cuenta un cuento* que dice así:

El otro día, hojeando una revista *Life*, encontré una foto enorme. Es una foto del entierro de Hirohito. En ella aparece la nueva emperatriz, la esposa de Akihito. Está lloviendo. Al fondo, fuera de foco, se ven los guardias con impermeables blancos, y más al fondo la multitud con paraguas, periódicos y trapos en la cabeza; y en el centro de la foto, en un segundo plano, la emperatriz sola, muy delgada, totalmente vestida de negro, con un velo negro y un paraguas negro. Vi aquella foto maravillosa y lo primero que me vino al corazón fue que allí había una historia. Una historia que, por supuesto, no es la de la muerte del emperador, la que está contando la foto [...]. Se me quedó esa idea en la cabeza y ha seguido ahí, dando vueltas. Ya eliminé el fondo, descarté por completo los guardias vestidos de blanco, la gente... Por un momento me quedé únicamente con la imagen de la emperatriz bajo la lluvia, pero muy pronto la descarté también. Y entonces lo único que me quedó fue el paraguas. Estoy absolutamente convencido de que en ese paraguas hay una historia.

Y entonces he podido constatar en los rostros de mis estudiantes la magia y el asombro que es capaz de suscitar García Márquez con la sola promesa de una historia que aún no ha sido escrita.



García Márquez en un retrato de Tullio Pericoli

FOTOGRAFÍA SÉPTIMA

El otoño del patriarca puede sonar como un enunciado seductor y hasta poético pero es en realidad el título de un libro que encierra la parodia atroz del poder de vida y muerte —sobre todo de muerte— de nuestros caudillos y dictadores muy a la latinoamericana. Cuando Gabriel García Márquez cumplió 82 años, alguien tuvo la idea de usar el nombre de ese libro para organizarle un homenaje. Supongo que ese alguien no había leído en realidad el libro y le pareció adecuado por la edad y la importancia del autor: todo un patriarca de nuestras letras. Pero a unas horas de la partida de este escritor generoso como pocos, estoy muy lejos de contemplar la instantánea fotográfica con la que concluye la novela homónima, donde las muchedumbres frenéticas se echaban a las calles cantando himnos de júbilo por la noticia de la muerte del patriarca, quien yacía picoteado por los democráticos zopilotes o gallinazos, “ajeno para siempre jamás a las músicas de liberación y los cohetes de gozo y las campanas de gloria que anunciaron al mundo la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado”. Por el contrario, tengo la certeza de que Gabriel García Márquez seguirá cada vez más presente en la memoria literaria colectiva, latinoamericana y universal. Cada quien sus magdalenas de la memoria, pero de verdad creo que la obra de García Márquez nunca llegará a su otoño.

García Márquez en México: 1961-1967

Cornucopia y encrucijada

Ignacio Díaz Ruiz

I. EN POS DE LA TIERRA PROMETIDA

Desde Nueva York —sede de su fallida participación en Prensa Latina—, Gabriel García Márquez, esposa y niño, como santos peregrinos, descienden hacia el sur para arribar a México. Pasan por Misisipi, Nueva Orleans, Yoknapatawpha: “viaje literario y real”. Este escritor realiza así una lectura doble de esa odisea, semejante a la de Édouard Glissant en *Faulkner Mississippi* (1996). “Como experiencia literaria”, evoca García Márquez, “todo aquello era fascinante, pero en la vida real —aun siendo tan jóvenes— era un disparate. Fueron catorce días de autobús por carreteras marginales, ardientes y tristes”.¹ Alimentado con espurias hamburguesas y perritos calientes, en plena caída libre, desilusionado y sin dinero, con una familia a costas, entre algodones, partenones blancos, Alabama, Georgia, un junio caluroso. Con Faulkner en la memoria y un fatigado paisaje, el viajero se encamina hacia sus raíces, hacia la América nuestra.

Los dos Laredos. Norte y Sur. Oposiciones: contrastes. Pavimento y tierra. ¿Civilización y barbarie? 3,200 kilómetros fronterizos que separan y unen. Coto, confín y límite. Muro. Abismo social y cultural. Dos tiempos distintos y distantes. Un cerco semejante al de Macondo y la bananera. Vecindad próxima y lejana. En su novela: Mr. Jack Brown frente a los Buendía. En el ceniciento Laredo de acá —el mexicano—, cuenta la leyenda, surgió el prodigio: un plato de arroz servido en una fonda fea. Y ese sutil y milagroso grano sazonado —mínima gramínea— se convierte en el signo propicio de un destino: “Me quedaría aquí para siempre aun-

que sólo fuera para seguir comiendo este arroz”, dice Gabriel que dijo Mercedes. Augurio, presagio o premonición, aquel deseo sería cumplido.

II. LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

Ciudad de México, mediados de 1961. Estación de trenes de Buenavista. Reencuentro con Álvaro Mutis, quien con Juan García Ponce, el escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt y el librero y cineasta catalán Luis Vicens, reciben a nuestro protagonista en la Ciudad de los Palacios. Motivado por el suicidio de Hemingway, publica “Un hombre ha muerto de muerte natural”,² artículo que marca la primera impronta de GGM en esta etapa; sucinto ensayo sobre el autor norteamericano y el oficio de escribir: “Testigo ávido, más que de la naturaleza humana, de la acción individual”, “sólo contó lo visto por sus propios ojos, lo gozado y padecido por su experiencia, que era al fin y al cabo lo único en que podía creer”, “su vida fue un continuo y arriesgado aprendizaje de su oficio”. Con este texto, García Márquez también da cuenta de su poética y de su sólida y pronta inserción en el medio intelectual de México en los sesenta: un periódico prestigiado, el suplemento cultural por antonomasia, y Fernando Benítez, el alma de mayor relevancia en el periodismo cultural durante aquella época.

Max Aub, figura medular del exilio español, es quien lo invita a colaborar en Radio Universidad, hecho que, no sin humor e ironía, narra el colombiano:

¹ Gabriel García Márquez, “Regreso a México”, *Notas de prensa. Obra periodística 5 (1961-1984)*, Diana, México, 2003, p. 436.

² Gabriel García Márquez, “Un hombre ha muerto de muerte natural”, *Novedades*, “México en la Cultura”, 9 de julio de 1961.

En las horas que me sobraban escribía notas sobre la literatura colombiana que transmitía de viva voz en Radio Universidad, dirigida entonces por Max Aub. Eran unas notas tan sinceras, que el embajador de Colombia llamó por teléfono a la emisora para sentar una protesta formal. Según él, las mías no eran notas *sobre* la literatura colombiana, sino *contra* la literatura colombiana. Max Aub me llamó a su despacho, y yo pensé que aquel era el final del único medio de supervivencia que había logrado conseguir en seis meses. Pero ocurrió lo contrario. No he tenido tiempo para oír el programa —me dijo Max Aub—. Pero si es como dice tu embajador, debe ser muy bueno.³

En el reverso de Aub, por medio de Mutis, García Márquez conoce al proteico Gustavo Alatraste: “Hijo de un organizador de peleas de gallos, gran aficionado él también a los gallos de pelea, hombre de negocios múltiples, propietario de dos revistas, de terrenos, de una fábrica de muebles, [quien] acababa de decidir lanzarse al cine”.⁴ Productor de tres películas de Luis Buñuel (*Viridiana*, *El ángel exterminador*, *Simón del desierto*). Con aspiraciones de ingresar al mundo del cine, una de sus

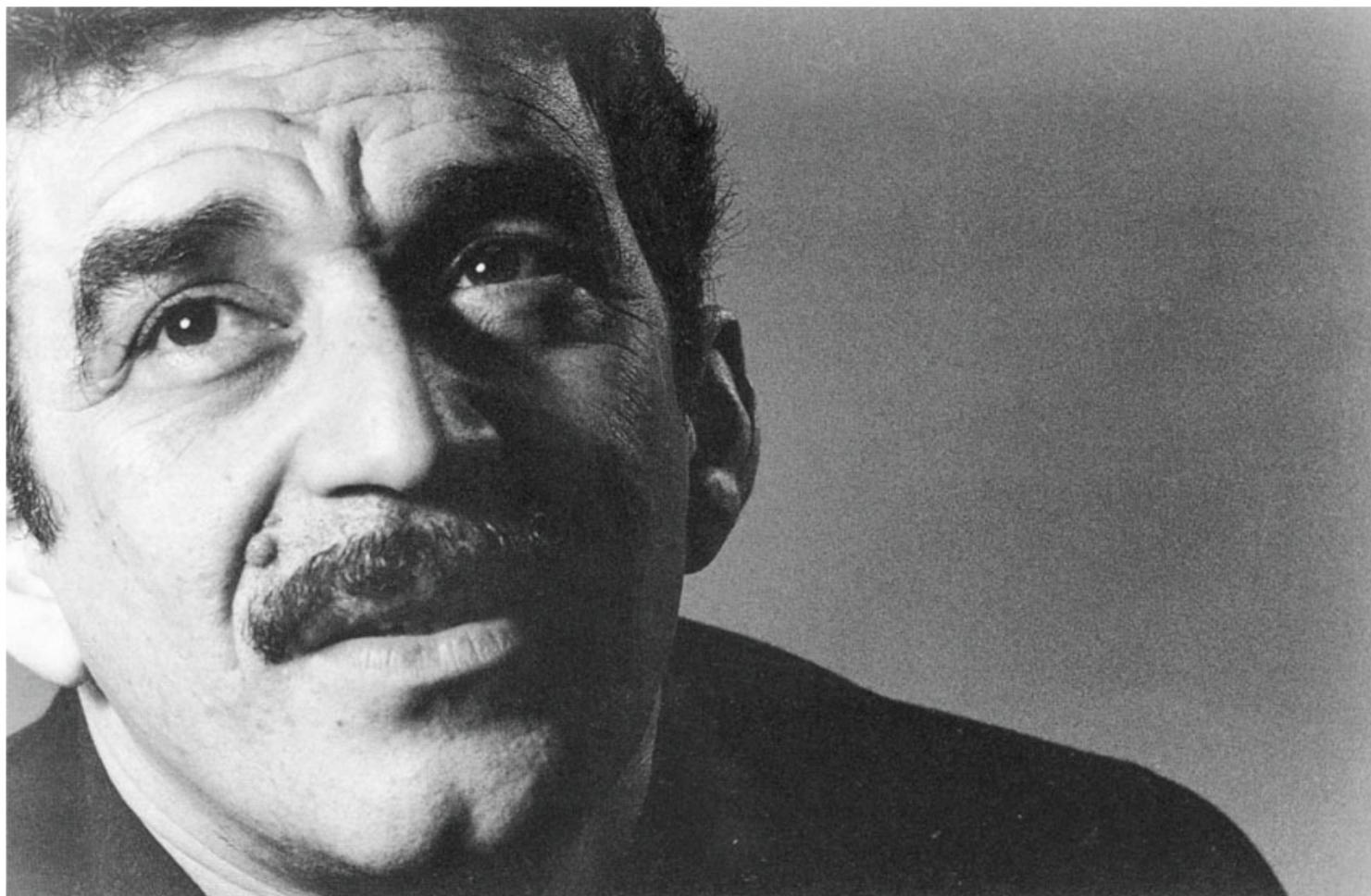
³ Gabriel García Márquez, “Nostalgia de Juan Rulfo”, *Araucaria de Chile*, número 33, 1986. Probablemente sea el mismo artículo: “Breves nostalgias”, *Diario 16*, “Cultura”, Madrid, 12 de enero de 1986.

⁴ Luis Buñuel, *El último suspiro*, Plaza & Janes, México, 1982, p. 436.

grandes pasiones, y con el fin de obtener un buen empleo, Gabo se entrevista con este empresario y financiero, quien le ofrece un trabajo similar justo del que venía huyendo. Por enésima vez, regresa al periodismo para dirigir, en forma anónima, un par de publicaciones. En su horizonte: *La Familia*, revista mensual femenina y *Sucesos Para Todos*. Aventura *sui generis* que marca asimismo una etapa más en ese campo, cuyo desenlace final contribuyó a definir y decantar su vocación tanto cinematográfica como literaria.

La Familia, cabe aclarar, fue una revista muy popular de la época, que contribuyó al imaginario ideal e idóneo del hogar para la naciente clase media: guía doméstica, reservorio de datos e ideas para consolidar a esa institución social: la casa, el matrimonio, los niños, la higiene, la salud, la buena educación, la mesa y la cocina, las labores femeninas, las diversiones y además, ¡por qué no!, la cultura. Entre tejidos, bordados, manteles, modas, patrones para vestidos, recetas de cocina, club de regalos, consejos de belleza y de salud, y una guía para el buen manejo de la casa, se incluían editoriales, artículos sobre cine y música popular, curiosidades de la historia universal, la cultura en general. Dasso Saldívar anota la presencia del novelista en la nota editorial en esa revista:

Al leer los editoriales es fácil reconocer la mano del escritor: “Llega el momento de enviar al pequeño a la escuela.

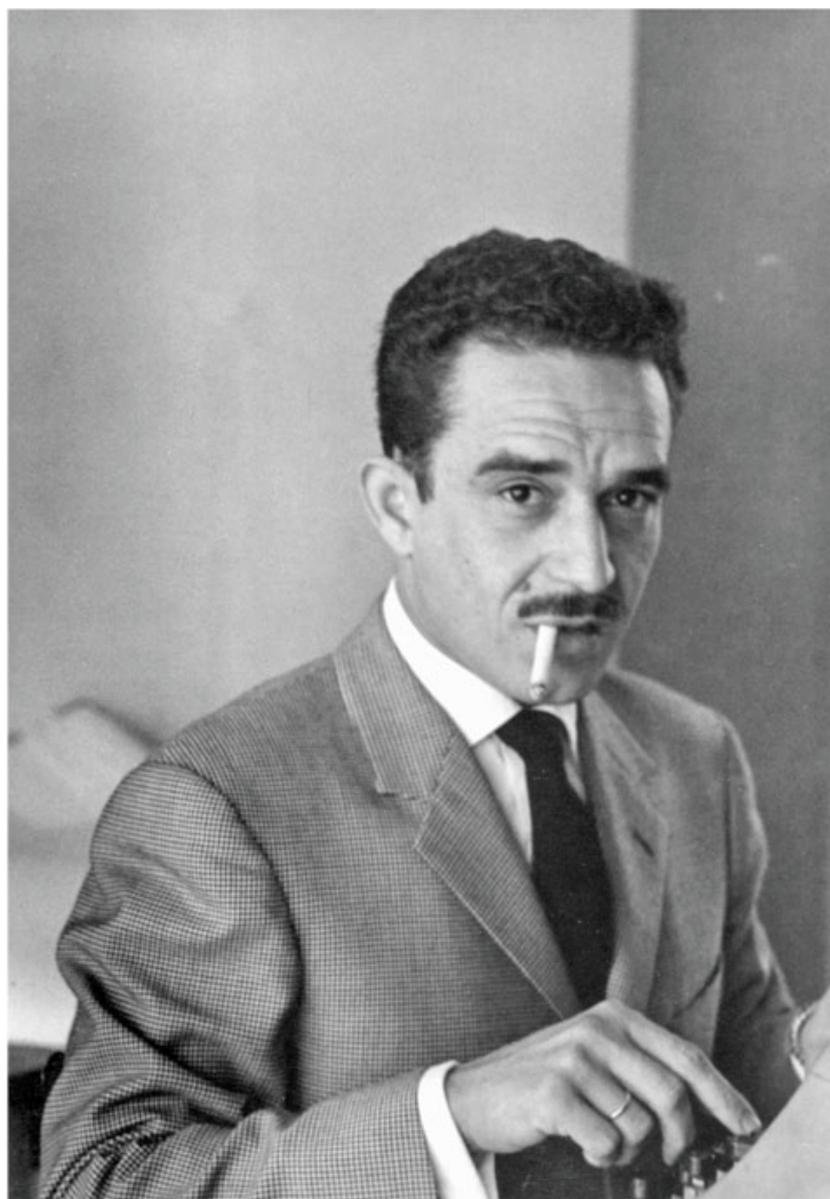


García Márquez fotografiado por Sara Facio, 1967

Ha dejado de ser el pedacito de carne que parecía desbaratarse entre nuestras manos. Ahora sabe caminar, habla constantemente, mira con asombro cuanto lo rodea, investiga, pregunta, quiere adueñarse del universo del que, por su tamaño, es una pequeña puertecita, pero al que cree y puede abarcar con su naciente inteligencia”. (“La prolongación del hogar”, *La Familia*, número 633, México, 15 de octubre de 1961). Tal vez en este momento García Márquez estuviera hablando desde su propia experiencia paterna, pues Rodrigo, su hijo mayor, acaba de cumplir dos años.⁵

En efecto, los títulos y contenidos de otros escritos permiten ampliar lo anterior; esas notas sirvieron al editorialista para expresar juicios y comentarios sobre su experiencia familiar: los niños, la madre, la esposa, la educación y atención a los infantes, los ancianos y otros temas relacionados con la vida cotidiana y con las fun-

⁵ Dasso Saldívar, *García Márquez, El viaje a la semilla, la biografía*, Alfaguara, Madrid, 1997, p. 534.



En una fotografía tomada por Hernán Díaz, 1959

ciones como jefe de casa y padre de dos hijos: “Suavidad y firmeza con los niños”, (diciembre 15, 1962), “La comezón del 7°. Año” (sobre la infidelidad del hombre casado), “Niños que están en casa”, “Los niños mal educados”. En *Cartas a las lectoras*, “Un tema eterno”, comenta: “Son hijos del mismo padre, de la misma madre; viven en la misma casa, reciben la misma educación, se les ama igualmente, se les corrige con el mismo rigor y, sin embargo, ¡son tan diferentes! ¿Por qué?”, (octubre 15, 1962) Rodrigo nació en 1959 y Gonzalo en 1962. ¿Se referirá a ellos? O en “Nuestros ancianos”: “Pero hay hogares en los que el abuelo, la abuela o la vieja tía, son un trasto viejo, un mueble en desuso al que quisiera arrumbar o que de hecho se arrumba, a fin de que no estorbe la vida de la familia” (abril 15, 1962). Comentario que parece prefigurar algunas secuencias sobre sus personajes longevos. Se puede sugerir que algunos escritos de esta revista son un ejercicio simple y directo de expresión de las actividades y experiencias de García Márquez y familia, las que más tarde, con otras perspectivas y estilo, formarán parte sustancial de su obra.

Sin duda, con su gran experiencia, logró una buena imagen para *La Familia*, e hizo de ella una publicación digna, de grandes aciertos; de mayor popularidad y vasta circulación. “Con su talento periodístico y su visión comercial, había logrado sacarlas de la cursilería y la sordidez para convertirlas en publicaciones amenas y de cierto interés general”.⁶

En efecto, bajo su dirección, la revista adquiere un aspecto innovador y de prestigio: incluye rimas famosas o “ramilletes poéticos”: Darío, Santa Teresa, García Lorca, Antonio Machado, Gabriel y Galán, Amado Nervo, García Lorca (dos escenas dramáticas de *Bodas de sangre*), y una serie de materiales que le da nuevos aires y la enriquece. Se incluye, por ejemplo, un archivo cultural de la familia (con curiosidades históricas y geográficas), artículos sobre grandes figuras: Shakespeare (“El corazón misterioso”, “Desencanto en la niebla del Támesis”, “El descubrimiento del genio”), Chaplin; sobre figuras femeninas como “Mica Villegas la ‘Perricholi’, un relato completo de la vida y milagros de una humilde muchacha que alcanzó riquezas y amor en el difícil mundo marco del Perú Virreinal de 1745”, la mulata de Córdoba, Gertrudis Gómez de Avellaneda, etcétera; en innumerables entregas una larga biografía de Pedro Infante, el mundo del cine y varios aspectos de cultura popular. Además, ingrediente indispensable, siempre presente, una sección de literatura sentimental: “Epistolarios”, “Cuéntanos tu problema”, “Carta premiada”, “Cartas que se extraviaron”, y otras.

Entre las variopintas notas, verdadera miscelánea de informaciones, se incluye un artículo sobre “El encan-

⁶ *Ibid.*, p. 409.

tador mundo de los cuentos” y dos cuentitos sin firma; “El domador de focas”, breve ejercicio donde se expresan rasgos de fantasía. Se narra cómo un joven domador, con el trato con las focas, se convierte en una de ellas: “El muchachito-foca, ante los ojos asombrados y atónitos de los espectadores y de las demás focas, tomaba lápiz y papel y sacaba retratos de los asistentes al circo, dibujaba mejor que Picasso toda clases de animales, desde el furioso tigre de Bengala hasta el orgulloso león de Abisinia. Sabía de matemáticas y en un gran pizarrón escribía la tabla de multiplicar”⁷, y en el otro: “El prestidigitador va de visita”, las desazones de la dueña por las habilidades del mago. Magia, fantasía, espíritu lúdico y motivos circenses tan caros a García Márquez.

Respecto a *Sucesos Para Todos*, el “semanario de mayor circulación en la república mexicana”, reza el subtítulo comercial. Se trata de una revista con informaciones generales variadas; de contenidos sencillos y de actualidad; incluye siempre alguna noticia sensacionalista, detectivesca o policíaca. Notas de crímenes y robos que contribuyen a su venta masiva. Al igual que *La Familia*, también busca fortalecer y enriquecer la naciente clase media urbana a través de informaciones políticas, sociales, económicas, culturales, históricas y anécdotas. Desde la evocación de nuestro novelista, quizá lo más memorable de esa etapa sea una evocación subsidiaria:

Se filmó [*María de mi corazón*] en dieciséis milímetros y en color, y en 93 días de trabajos forzados en el ambiente de la colonia Portales, que me parece ser una de las más definitivas de la ciudad de México. Yo la conocía muy bien, porque hace más de veinte años trabajé en la sección de armada de una imprenta de esa colonia, y por lo menos un día a la semana, cuando terminábamos de trabajar, me iba con aquellos buenos artesanos y mejores amigos a bebernos hasta el alcohol de las lámparas de las cantinas del barrio.⁸

En 1963, renuncia a las revistas, clausura ese ciclo. Se orienta entonces a la escritura profesional; en aquel momento: los guiones de cine. Y recupera aquello que había sido un anhelo: “Fue también por la ilusión de hacer cine que vine a México hace más de veinte años”.⁹

III. ENTRADA AL CINE POR *EN EL BALCÓN VACÍO*

Un punto de inicio, para su ingreso al cine, fue asistir a la filmación de *En el balcón vacío*, que orientó pro-

⁷ Anónimo, “El domador de focas”, *La Familia*, 30 de agosto de 1962, p. 47.

⁸ Gabriel García Márquez, “María de mi corazón”, *Notas de prensa. Obra periodística 5 (1961-1984)*, p. 131.

⁹ *Ibid.*, p. 410.

fundamente en los años sesenta al cine mexicano. Esta película reunió una suma de sensibilidades: Jomí García Ascot, María Luisa Elío —a quienes no sin entrañables razones fue dedicada *Cien años de soledad*— y Emilio García Riera, crítico y estudioso del cine. Con alientos del nuevo cinema, y con notable evocación y recreación en búsqueda del tiempo perdido, con trasfondo de Proust y Rilke, la película, escribió García Ponce, es “una historia que se bifurca en dos temas esenciales: el destierro natural, inevitable, del pasado, producido por el paso del *tiempo* y el producido por las circunstancias particulares que afecta a la vida de los personajes”.¹⁰

Una buena lectura de esa historia filmada da cuenta de varios motivos del exilio español en México, pero también del exilio existencial, del desarraigo del hombre actual, y de la crisis de la época: “En *En el balcón vacío* el destierro real de lugar, que crea una separación física perfectamente determinada, proporciona el elemento concreto, cuya causa y motivos es claramente posible establecer, situando a los personajes en relación con el mundo cotidiano, y este destierro se transforma de una manera natural en símbolo e imagen del otro destierro, el que es producto del tiempo y nos separa continuamente del yo que fuimos. La película es por esto una obra esencialmente *mítica*, en la que el exilio político se convierte en el tema del exilio de la Madre, que es la Tierra; de la Tierra, que es la Madre; drama espiritual convertido en acción física y traducida a imágenes”, agrega García Ponce en la reseña citada.

Justo en ese relato se recrean aspectos característicos de la accidentada e inestable vida de nuestro protagonista; el distanciamiento físico de su país, de su región nativa, de su familia, circunstancias que decantan su percepción espiritual, y acendran su nostalgia del tiempo pasado y su memoria, evocaciones de lo suyo. Este hecho lo aproxima a una introspección más profunda en sus ideas y concepciones artísticas. Nostalgia de la infancia, de la figura materna, del ámbito familiar, todo ello puesto en relieve, en primer plano, en esta película por los españoles del exilio. Este balcón vacío, sobra decirlo, se convierte en la grande y ancha puerta que lo conduce a tres grupos: españoles del exilio, colombianos en México e intelectuales mexicanos, esenciales para este recién venido.

El siguiente paso: *El gallo de oro* (1964), su primera intervención en el cine mexicano; ahí en notable conjunción: Rulfo, autor; Carlos Fuentes y García Márquez, guionistas. Esa participación con certeza le ofreció un ejercicio de reflexión y análisis de los discursos y los recursos del cine y los de la literatura, la traslación de

¹⁰ Juan García Ponce, “En el balcón vacío”, *Revista de la Universidad de México*, volumen XVI, número 10, junio de 1962, p. 28.

la escritura a la imagen. El contrapunto entre dos formas artísticas diferentes. Cabe señalar que el propio texto de *El gallo de oro* tiene, a su vez, desde sus orígenes una clasificación incierta: argumento, texto para cine, guión, relato, novela corta. Esta película, por las ingenuidades del director, resultó convencional, folclórica y comercial, se convirtió en una más. De Rulfo apenas sobrevivieron algunas huellas y tonos; para GGM, sin embargo, fue una oportunidad excepcional para bregar con la peculiar imaginación, el rigor y la ironía rulfianos, así como para conocer la inteligencia y habilidad de Fuentes. Este fue entonces una gran página de su vida: gallos, feria ambulante, juegos de azar y de suerte, cantinas, amuleto, la mujer como piedra imán, mundo rural, mujeres bragadas como la caponera y cantante Bernarda Coutiño, orfandades, muertes, violencias; motivos todos tan afines al escritor que aspiraba a ser guionista de cine.

Lo anterior conduce al siguiente episodio. Ya más y mejor integrado García Márquez al México intelectual de los años sesenta, se filma *En este pueblo no hay ladrones* (1964), dirigida por Alberto Isaac, que se convierte en una experiencia extraordinariamente original: basada en un cuento del propio García Márquez, con un guión de Alberto Isaac y García Riera. Esta película fue reconocida con un segundo lugar en un concurso de cine experimental y marcó la presencia definitiva del colombiano en México. Semejante a *En el balcón vacío* que “En muchas ocasiones se improvisaban los actores, utilizando amigos bien dispuestos para hacer una breve aparición”,¹¹ en esta participan Luis Buñuel, Luis Vicens, Juan Rulfo, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, García Riera, Leonora Carrington, María Luisa Mendoza, García Cabral, Arturo Ripstein, entre otros. Ahí estaban los amigos de GGM, una nómina de sus cuates, un daguerrotipo de su nueva familia en México en una historia suya. El propio escritor, quien aparece como boleterero de cine, fue filmado entre sus amigos y en el ambiente mexicano, quedó atrapado en su propia película.

En este rubro, sin duda, su logro mayor: *Tiempo de morir* (1965); quizá la más acertada y decisiva de este novelista en sus incursiones en el cine. Hermosa e innovadora propuesta, con guión original de GGM y dirigida por el novel Arturo Ripstein, esta película dio un distinto aliento al carácter anodino que caracterizaba al cine mexicano. Guión y dirección lograron una conflictiva armonía, la cual planteó una narrativa cinematográfica distinta. La recepción y aceptación de este film, como era de esperarse, fue polémica y controvertida. Sin embargo, “dio pie a una película no-

¹¹ Emilio García Riera, “En el balcón vacío”, *Revista de la Universidad de México*, volumen XVI, número 10, junio de 1962, p. 27.

table, bien recibida por la crítica e imprescindible dentro del balance positivo de la cinematografía mexicana de todos los tiempos”.¹² Reconocida con el primer premio del Festival de Cartagena en 1966, *Tiempo de morir* concilió la inflexión de hacer un *western* mexicano con la riqueza imaginativa de un guión notable que, suscribe García Aguilar en el mismo texto, “es también un texto literario”:

De pronto, sin ningún anuncio, pocos metros más allá de la cruz, Juan se detiene, y empieza a derrumbarse ceremoniosamente. Es como si no se derrumbara todo el cuerpo, sino como si cada uno de sus miembros se fuera deshaciendo, uno tras otro, en una desintegración silenciosa y solemne. En el armónico transcurso de aquella caída interminable, el polvo se va levantando con igual solemnidad, con la misma apariencia de ingravidez monumental con que el cuerpo...

Con este film, escribe Saldívar, arriba García Márquez a “su año de oro del cine”;¹³ sin duda, esta experiencia fue una oportunidad para probarse, de hacer una incursión en los laberintos y el complejo oficio del cine; circunstancia que contribuyó al deslinde y a la puesta en vilo de la verdadera vocación o la más genuina de este escritor. (El cine, como bien sabemos, lo seguirá —benigna compañía— como su propia sombra). Esta faceta le permitió conocer las entrañas intrínsecas de esa intrincada industria; le develó la trama donde un guión es apenas un eslabón más de una secuencia compleja: “Trabajando para el cine, sin embargo, no sólo me di cuenta de lo que se podía hacer sino también de lo que no se podía; me pareció que el predominio de la imagen sobre otros elementos narrativos era ciertamente una ventaja pero también una limitación, y todo aquello fue para mí un hallazgo deslumbrante, porque sólo entonces tomé conciencia de que las posibilidades de la novela son ilimitadas”.¹⁴

En este mismo sentido, a la interrogante sobre sus relaciones con el cine respondió: “Mi única respuesta ha sido la misma de siempre: son las de un matrimonio mal avenido. Es decir, no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo”.¹⁵

¹² Eduardo García Aguilar, *García Márquez: la tentación cinematográfica*, UNAM, México, 1985, p. 50.

¹³ Dasso Saldívar, *op. cit.*, p. 425.

¹⁴ Miguel Torres, “El novelista que quiso hacer cine”, *Revista de Cine Cubano*, La Habana, 1969. Citado por Gerald Martin, *Gabriel García Márquez, una vida*, traducción de Eugenia Vázquez Nacarino, Debate, México, 2009, p. 333.

¹⁵ Gabriel García Márquez, “La penumbra del escritor de cine”, *Notas de prensa. Obra periodística 5 (1961-1984)*, p. 410.

III. POR FIN, LOS LIBROS

Otra secuencia de logros y realizaciones que marcaron su estancia en México fue la publicación de tres de sus libros: *Los funerales de la Mamá Grande*, conjunto de cuentos, cuyos originales, antes extraviados, lo condujeron, bajo la sabia guía de Mutis, hacia el Atlántico mexicano. Viaje que significó uno de los mejores momentos del autor: de nueva cuenta con su región caribeña: espacio tan próximo a su sensibilidad y experiencia. El libro fue publicado en Xalapa, en 1962, por la editorial de la Universidad Veracruzana. En esa ocasión, *Los funerales de la Mamá Grande* y el Caribe se conjuntan.

Por otro lado, impulsado por los amigos y por su situación económica, sobre todo, García Márquez revisó y envió el manuscrito de *La mala hora* a un concurso literario en Colombia, patrocinado por la petrolera Esso, misma compañía de los conflictos legales de Mutis. Dos caras de la empresa. Con esta novela, en 1962, GGM obtuvo el premio, cuyo monto contribuyó a solventar sus necesidades apremiantes. Los avatares de esta novela, publicada primero en una lamentable versión madrileña, que el propio autor se encargó de desautorizar, concluyen con la rigurosa y fiel, realizada por Vicente Rojo, otro de sus grandes amigos, en la editorial mexicana Era en 1963. Segunda edición que, en rigor, fue la primera. La hora mala de *La mala hora* de hecho fue de una confrontación cultural y lingüística: por un lado, un idioma español normativo, gramatical y canónico de la edición peninsular, frente al suyo: un idioma específico, peculiar y vital. En la edición mexicana se restituyen las supuestas incorrecciones idiomáticas y las llamadas barbaridades estilísticas presentes en el original, cuya presencia hacen el estilo de este autor. Durante ese periodo, apareció también *El coronel no tiene quien le escriba*, cuya primera edición colombiana (con pie de imprenta de Aguirre Editor, Medellín, 1961) recibe su autor en 1962; este relato tuvo, en 1963, una segunda edición realizada también por la editorial Era.

La suma de este conjunto: *El coronel*, *La mala hora*, *Los funerales*, muestra el camino propicio para el autor. No es poco. Fue en esos duros años que GGM vio en forma concreta publicados sus esfuerzos. Ahora sí, con su obra editada y accesible, por lo menos en México, afirma y confirma su profesión de narrador. Lo que le sirvió asimismo para conocer los intrínquilos de las editoriales; precisar con habilidad y afinar el colmillo para acertar en su siguiente etapa con una editorial idónea para su obra: la Editorial Sudamericana. Por otro lado, como seña de fraternidad: *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, continúan hoy en el catálogo de Era.



Con su esposa, Mercedes Barcha, su hijo Gonzalo y su sobrina, Bogotá, 1990, fotografía de Hernán Díaz

IV. ÁGUILA Y SOL

Como dos caras de una moneda: águila y sol. El narrador se encuentra con dos notables mexicanos. Semejante a un sol, Rulfo entró en su horizonte. El descubrimiento de su obra fue uno de los grandes hitos durante su arribo; desde su lectura inicial —propiciada por Mutis, dice la leyenda—, su participación no tan feliz en *El gallo de oro*, hasta su constante fascinación y reiterada admiración por esa narrativa profunda, sobria y, en verdad, muy reveladora del arte de narrar, García Márquez no deja de reconocer en él a uno de los grandes.

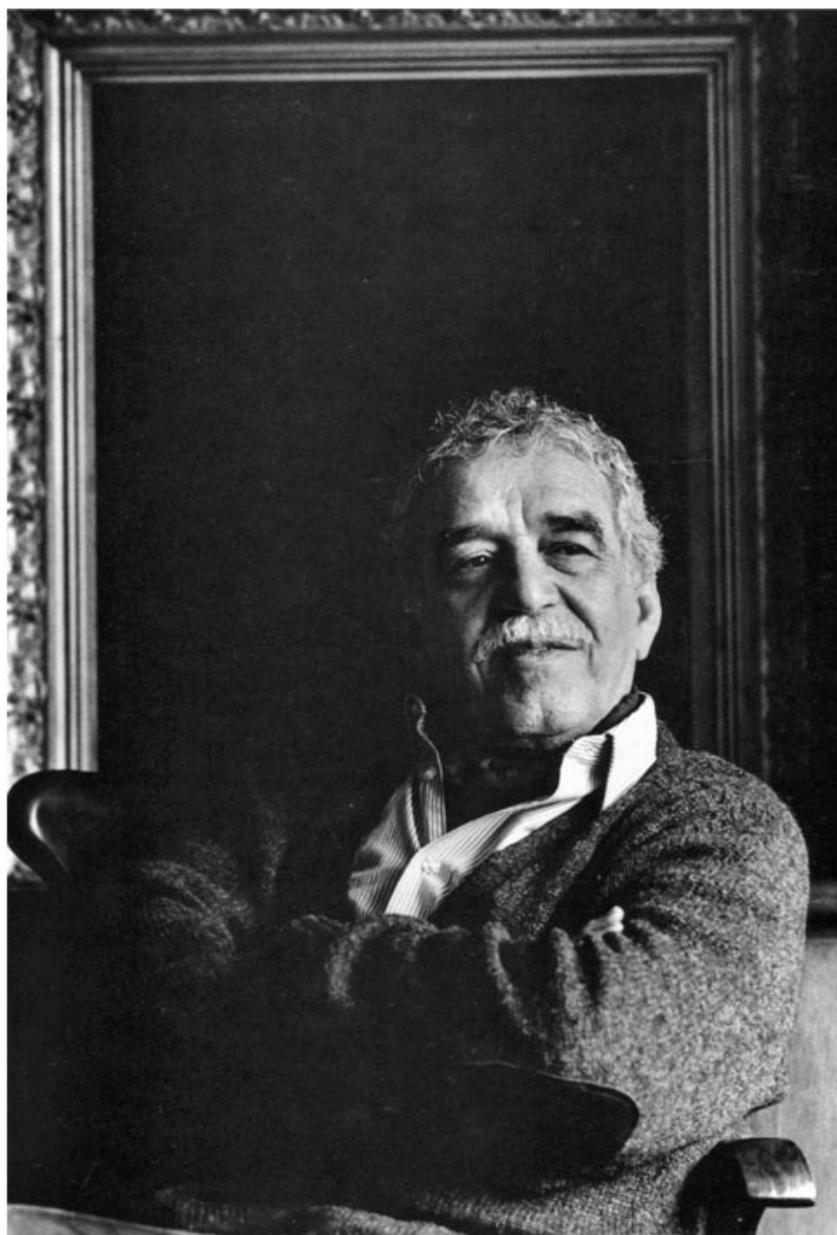
Imposible traducir todos los elementos y aspectos que imprimió el mexicano en el colombiano. A través de sus comentarios y notas, ha expresado su perenne entusiasmo: “No había acabado de escapar del deslumbramiento, cuando alguien le dijo a Carlos Velo que yo era capaz de recitar de memoria párrafos completos de *Pedro Páramo*. La verdad iba más lejos: podía recitar el

libro completo al derecho y al revés, sin una falta apreciable, y no había un solo rasgo de carácter de un personaje que no conociera a fondo”.¹⁶ Sin duda, su encuentro con las historias rulfianas le produjo una fuerte conmoción. Con ellas se nutrió, abrevó en ellas. De la mítica Comala respiró el ambiente. Vivió, sufrió y desentrañó a ese mítico pueblo.

En ese comentario “Nostalgia de Rulfo”, reitera: “el escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros, y que por eso me era imposible escribir sobre él sin que todo pareciera sobre mí mismo. Ahora quiero decir también que he vuelto a releerlo completo para escribir estas breves nostalgias, y que he vuelto a ser la víctima inocente del mismo asombro de la primera vez”.

Entre el elogio y el hechizo, Gabo devela la sabiduría, el rigor y la esencialidad del mexicano; en él encuentra una especie de guía, un *cicerone*, que lo conduce por

¹⁶ Gabriel García Márquez, “Nostalgia de Rulfo”.



En una foto de Hernán Díaz, años noventa

los vericuetos de ese México profundo, intangible, inabismable. “Cuyo hermetismo”, anota Dasso Saldívar, “parecía una réplica exacta de la indehiscencia de los cactus”, idea que recoge y reitera su biógrafo Martin: “una sociedad tan impenetrable y resistente como un higo de tuna [*sic*]”.¹⁷

Con sus historias, el lacónico jalisciense conduce al forastero colombiano hacia la historia, la cultura, el lenguaje, la sociedad, el pensamiento, la religión, la tradición y las relaciones familiares locales. Y juntos compartirán semejanzas, coincidencias, tópicos, motivos —aires de familia—, que aparecen y reaparecen en la conciencia y subconciencia de los hispanoamericanos; al fin y al cabo: somos una historia compartida y semejante. Como si Comala y Macondo, imaginarios análogos, estuvieran hermanadas subterráneamente. El colombiano “estaba digiriendo varias cosas: en primer lugar, el trancazo de México; en segundo lugar, la obra de Rulfo junto a lo de México, porque Rulfo es el México esencial”,¹⁸ refiere Saldívar que comentó Mutis. García Márquez, como lo hizo con Sófocles, Kafka o Faulkner, incorporó a Rulfo a su selecta nómina.

Otro reconocimiento le hace afirmar: “Algún día, con más tiempo, quisiera hacer algunas reflexiones y contar experiencias propias en relación con los nombres de los personajes. Juan Rulfo —cuyos personajes tienen los nombres más hermosos y sorprendentes de nuestra literatura— me dijo alguna vez que él los encuentra en las lápidas de los cementerios, mezclando nombres de unos muertos con los apellidos de los otros hasta lograr sus combinaciones incomparables: Fulgor Sedano, Matilde Arcángel, Toribio Aldrete y tantos otros”.¹⁹ Con ese mismo sentido del valor de los nombres, el propio autor escribe en *Cien años de soledad*: “El jefe del pelotón, especialista en ejecuciones sumarias, tenía un nombre que era mucho más que una casualidad: Capitán Roque Carnicero”. Rescata asimismo un principio semejante con relación a los nombres de su familia y a los usados en su obra: “Tal vez de allí me viene la creencia firme de que los personajes de mis novelas no caminan con sus propios pies mientras no tengan un nombre que se identifique con su modo de ser”, anotó en su autobiografía *Vivir para contarla*.

La obra de Rulfo le propició, en efecto, una conmoción que contribuyó a precisar sus principios e ideas estéticas como narrador; su bien asimilada lectura le dio nuevos elementos para retomar la escritura. Le abrió las puertas a otra experiencia narrativa y a otra cultura. GGM comentó que pudo dilucidar la carpintería secreta

¹⁷ Dasso Saldívar, *op. cit.*, p. 312. Gerald Martin, *op. cit.*, p. 312.

¹⁸ Dasso Saldívar, *op. cit.*, p. 429.

¹⁹ Gabriel García Márquez, “La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas”, *Notas de prensa. Obra periodística (1961-1984)*, p. 401.

ta, la trama y la urdimbre rulfianas. Así el curioso colombiano se convirtió en el perfecto lector de Rulfo: “Algo similar [a Bartók y Respighi] me está sucediendo desde hace muchos años con la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de la cual creo haber agotado ya una edición entera sólo para tener siempre ejemplares disponibles para que se los lleven los amigos. La única condición es que volvamos a encontrarnos lo más pronto posible para hablar de aquel libro entrañable”.²⁰ Rulfo, en cambio, con todos sus silencios encima, dejó su rostro como personaje incidental de la citada cinta *En este pueblo no hay ladrones*.

En cierto sentido, en el reverso de Rulfo, aparece Carlos Fuentes, quien, con toda su reconocida aura, establece de inmediato una gran complicidad con Márquez; a través de amigos comunes, se conocen y entablan una bien consolidada fraternidad. “Mi amistad con Carlos Fuentes —que es antigua, cordial, y además muy divertida— se inició en el instante en que nos conocimos, por allá por los calores de agosto de 1961”.²¹ Fuentes ya para entonces era un suceso literario; con toda la cauda de *La región más transparente* contaba ya con claves, distintas a las de Rulfo, para la gestión del oficio de novelista, que habría de compartir con el amigo. Fuentes era todo un protagonista del ámbito social y cultural ciudadano. Un *star* y un *bestseller*. Juntos trabajaron como guionistas, compartieron proyectos, ideales, viajes, reuniones, congresos, amigos. Fuentes, uno de los impulsores de la nueva novela en América Latina, contaba con una gran vitalidad y poseía un conjunto de relaciones internacionales que hizo extensiva a sus colegas. Convidó a los escritores jóvenes a sumarse a ese gran movimiento, al impulso de la nueva novela latinoamericana.

Actuó como visionario, como un novelista preocupado por dar a conocer obras y autores; por promover las creaciones del momento, por lograr que esa generación —su generación— tuviera un gran corolario. Espíritu cosmopolita. Atento, con una mirada constante hacia el exterior, Fuentes aparece como alma y animador de ese auge cultural. Él, con GGM entre otros, fraguó una vasta comunidad de lectores. Además, autor de la siguiente secuencia: Fuentes presenta a Gabo con Luis Harss, éste lo incluye en *Los nuestros*, *Los nuestros* es preparado para la Editorial Sudamericana, Sudamericana será la editorial soñada para *Cien años de soledad*.

Por otra parte, el propio GGM reconoce la enorme virtud, la calidad humana de su colega: “Pues bien, a

pesar de sus numerosos trabajos y de su intensa vida pública, Carlos Fuentes lee los [manuscritos] que le mandan a él, y además tiene tiempo para alentar y ayudar a sus autores desamparados. Lo que pasa, en realidad, es que él parece entender muy bien la noción católica de la Comunión de los Santos: en cada uno de nuestros actos —por triviales que sean y por insignificantes— cada uno de nosotros es responsable por la humanidad entera”.²² Su vasta e intensa relación daría para un tratado; las anécdotas y circunstancias que dan cuenta de la convivencia y hermandad de ambos son incontables:

Pasados 25 años nos han ocurrido tantas cosas raras, estando juntos en tantos lugares diversos, que si alguna vez escribiéramos nuestras memorias respectivas, los lectores se van a encontrar con páginas intercambiables. En ambos libros estará sin duda el capítulo más deprimente de nuestras carreras, hace muchos años, cuando un director de cine nos hacía deshacer todos los días el trabajo del día anterior, para rehacerlo otra vez al día siguiente, sólo porque él necesitaba retrasar el comienzo de la película para atender otro compromiso previo. Esa pesadilla de Penélope literarios no sólo consolidó para siempre mi admiración y mi afecto por Carlos Fuentes, sino que había de inspirarme más tarde el viaje solitario del coronel Aureliano Buendía, que hacía y deshacía sus pescaditos de oro.²³

En la contraparte, Fuentes también da muestras de esa confraternidad al evocar vivencias conjuntas: “La ciudad de México, donde Gabo y yo nos hacemos cruces tratando de entender rebeliones, asesinatos, brujas, entierros, tapados, hasta que García Márquez, salutarmente, va al Museo de Antropología, se para diez minutos frente a la mole de la Diosa Madre Coatlicue con su falda de serpientes, y se retira diciendo: ‘Ya entendí’”.²⁴

Frente a su difícil país, el novelista colombiano finalmente eligió a México para residir; Fuentes resume en el mismo artículo: “Con razón Gabo encuentra en México una segunda patria que para él es todo lo que no es para muchos mexicanos: un remanso, un acierto, una seguridad”. A semejanza de una dedicatoria secreta, simbólico homenaje y reconocimiento a su amigo, en *Cien años de soledad* incluye los nombres de Artemio Cruz y Lorenzo Gavilán, gesto sutil para inscribirlo con sus personajes en su propia escritura. Al igual que en la icónica portada quedó Vicente Rojo, su amigo.

²⁰ Gabriel García Márquez, “La literatura sin dolor”, en *Notas de prensa, Obra periodística, (1961-1984)*, p. 418.

²¹ Gabriel García Márquez, “Carlos Fuentes: dos veces bueno”, *La Jornada*, 26 de junio de 1988. (Por decisión del narrador colombiano se publica nuevamente en ocasión de la muerte de su amigo el 18 de mayo de 2012).

²² *Loc. cit.*

²³ *Loc. cit.*

²⁴ Carlos Fuentes, “Gabo: amigo de los amigos”, *Reforma*, 16 de mayo de 2012, p. 11.

Durante aquella estancia de más seis años, nuestro protagonista vivió innumerables experiencias en ese lugar en principio transitorio: “El camino subía y bajaba: ‘Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube, para el que viene baja’”, dice Rulfo en *Pedro Páramo*. Justo ahí en México se encontró, por sugerencia de Fuentes, con el crítico Luis Harss, quien en Pátzcuaro lo entrevistó, y lo integró a *Los nuestros*, un libro que reúne la lista más famosa de la literatura contemporánea de América Latina: Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, Vargas Llosa y, por supuesto, GGM. Atinado balance literario de aquella época. Esa entrevista, célebre y cardinal, consagró a nuestro novelista. Harss bien lo perfiló: “Es un hombre que puede naufragar sin ahogarse”.²⁵

Otro grande acontecimiento, de mediados de 1965: el encuentro con Carmen Balcells, prodigiosa y diestra, y legendaria, hoy, agente literaria, quien perfilaría en forma sustancial y sustantiva a GGM; “nuestra Mamá Grande, Papisa y Regazo de todo Mal”, declaró Fuentes en el artículo ya citado. Hecho que resuelve parte de la situación económica de GGM y de las estrategias editoriales para la proyección de su obra.

Entre las vicisitudes del día, la vida de este personaje tuvo innumerables secuencias: el nacimiento de Gonzalo, su segundo hijo; un viaje a Michoacán para filmar *Tiempo de morir*, donde entre otras anécdotas descubrió cómo denominar a uno de sus personajes: “El nombre de la niña, que se me ocurrió a última hora, lo había conocido en México y es un nombre tarasco: Eréndira”.²⁶ Para entonces ya dejó atrás las revistas, las agencias de publicidad: Walter Thompson, Stanton, Pritchard y Word, y otras. Sin embargo, quedó en la memoria colectiva y pública mexicana la inolvidable frase comercial que enriqueció a una transnacional: “No se puede vivir sin un kleenex”, según cuenta su biógrafo, Gerald Martin —o, como mi memoria la evoca, “Yo sin kleenex no puedo vivir”—, atribuida a Mercedes Barcha, su esposa.

En el pasado imperfecto o pluscuamperfecto: *Revista de la Universidad de México*, Radio UNAM, *Revista Mexicana de Literatura*, Universidad Veracruzana, Editorial Era, Jomí García Ascot y María Luisa Elío, Rulfo, Fuentes, Mutis en México. Toda una elocuente secuencia de circunstancias que se encadenan para alcanzar una cúspide.

²⁵ Luis Harss, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1971.

²⁶ Gabriel García Márquez, “La cándida Eréndira y su abuela Irene Papas”, *op. cit.*, p. 401.

Por otro lado, la simpatía del colombiano por este país se hizo patente. Por ejemplo, fascinadamente comenta dos datos de estirpe mágica o maravillosa de ese ámbito:

“Solo en México habría que escribir muchos volúmenes para expresar su realidad increíble. Después de casi veinte años de estar aquí, ya podría pasar horas enteras, como lo he hecho tantas veces, contemplando una vasija de frijoles saltarines. Nacionalistas benévolos me han explicado que su movilidad se debe a una lana viva que tienen dentro, pero la explicación parece pobre: lo maravilloso no es que los frijoles se muevan porque tengan una lana dentro, sino que tengan una lana dentro para que puedan moverse”.

En ese mismo tenor, y con la intención de develar a este recóndito país, refiere el hallazgo del *axolotl* por Cortázar, para introducirnos en su propio encuentro: “A mí me sucedió lo mismo, en Pátzcuaro, sólo que no lo contemplé por una hora, sino por una tarde entera, y volví varias veces. Pero había algo que me impresionó más que el animal mismo, y era el letrero clavado en la puerta de la casa: ‘Se vende jarabe de ajolote’”.²⁷

Después de aprenderse a *Pedro Páramo* de memoria, y de tener una larga estancia en México, con sus respectivas vivencias y nostalgias, aquilata también la peculiaridad del idioma local: “Para mí, el mejor idioma no es el más puro, sino el más vivo. Es decir, el más impuro. El de México me parece el más imaginativo, el más expresivo, el más flexible. Tal vez porque es la lengua de emergencia de una nación que olvidó los idiomas nacionales antiguos, y al mismo tiempo aprendió mal el que trajo Hernán Cortés”.²⁸

Esa etapa de nuestro novelista fue ¿una cornucopia, una encrucijada, un milagro, un destino? No lo sé. Es el propio GGM, sin embargo, quien dice lo que fue y ha sido su vida en este lugar de su elección; después de visitar el descuidado bosque de Chapultepec, hace su propio balance: “Esta experiencia me reveló de pronto cuánta vida mía y de los míos se ha quedado en esta ciudad luciferina, que hoy es una de las más extensas y pobladas del mundo, y cuánto hemos cambiado juntos, la ciudad y nosotros, desde que llegamos sin nombre y sin un clavo en el bolsillo, el 2 de julio de 1961, a la polvorienta estación del ferrocarril central”.²⁹

²⁷ Gabriel García Márquez, “Algo sobre literatura y realidad”, *Notas de prensa, Obra periodística (1961-1984)*, p. 154.

²⁸ Gabriel García Márquez, “La conducerma de las palabras”, *Notas de prensa, Obra periodística, 1961-1984*, p. 138.

²⁹ Gabriel García Márquez, “Regreso a México”, *Notas de prensa, Obra periodística (1961-1984)*, p. 435.

Entrevista con Gerald Martin

La mirada del biógrafo

Silvina Espinosa de los Monteros

Arropado por una festiva lluvia de mariposas amarillas, el pasado 21 de abril, Gabriel García Márquez fue despedido con un homenaje nacional en el Palacio de Bellas Artes.

El viernes anterior, apenas unas horas después al anuncio de su fallecimiento, el biógrafo del escritor colombiano, Gerald Martin (Londres, 1944), declaraba al diario *El Tiempo* que en algunos años publicará una versión corregida y ampliada de *Gabriel García Márquez. Una vida*, con todo el material que no incluyó en la edición de 762 páginas aparecida en el sello Debate en 2009.

Mientras eso sucede, a continuación reproducimos una entrevista realizada ese año con el catedrático británico que ha sido profesor de estudios caribeños en la Universidad Metropolitana de Londres y que actualmente radica en Hampshire, Reino Unido.

Resultado de 18 años de investigación, durante los cuales hizo alrededor de 300 entrevistas a familiares, amigos y conocidos del Premio Nobel 1982, Gerald Martin está en México para charlar sobre una biografía que nace en medio de una polémica.

Si bien ha sido tachada por algunos críticos como una obra apologetica de la figura del autor nacido en Aracataca, Colombia, el biógrafo no se atreve a condenar la aseveración del todo y, en cambio, nos ofrece una minuciosa reflexión sobre su trabajo y las complejidades de emprender esta desmesurada empresa quijotesca, sobre todo tratándose de un escritor al que Martin considera como “el novelista más grande después de Cervantes”.

Tras una labor de investigación de casi dos décadas, ¿qué es lo que más le ha sorprendido de Gabriel García Márquez?

Supongo que la cantidad de cosas que ha hecho en la vida. Ha vivido como cinco o seis veces más que yo y eso que considero que he vivido bastante. Entonces, lo que uno se pregunta es de dónde ha sacado energía para todo eso. García Márquez es el hombre más vital que yo he conocido, probablemente sin excepción de Fidel Castro. Algo que tienen en común es la vitalidad.

¿Cuál era su idea previa sobre el personaje?

Yo sabía que García Márquez era un hombre comprometido e interesado en política, pero no tenía idea a qué extremo. Ahora sé también que es un hombre que ha escrito tanto como Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes, sólo que él ha sido más lento y perfeccionista. Cuando estaba haciendo la investigación, lo que me sorprendía era ver cómo había hecho todo eso viajando por el mundo y teniendo toda esa red de relaciones políticas. No me imaginaba a qué nivel.

Tomando en cuenta que hay varios textos biográficos sobre García Márquez, desde El olor de la guayaba de Plinio Apuleyo Mendoza hasta la propia autobiografía del autor llamada Vivir para contarla, ¿en qué consistía su objetivo?

Mi objetivo era escribir la primera biografía completa, que es lo que he hecho. No hay otra. También está el libro de Dasso Saldívar [*García Márquez/ El viaje a la semilla*] que llega a la mitad. Hay otros que tienen cosas utilísimas, pero esta es la primera que intenta una visión total y la primera que tiene la cooperación de García Márquez. Quería estudiar la vida de un hombre y lo que había hecho en su país, en América Latina y en el mundo. Quería hacer un buen trabajo, pero también emprender una nueva aventura. Yo estaba en la crisis de la mitad de la vida y me pareció muy bien tener a Co-

lombia como nuevo campo de investigación, además de la propia vida de García Márquez que es apasionante.

Entre los pasajes que relata, ¿cuáles le parecieron especialmente fuera de lo ordinario?

Todos me fascinaron, porque tú sabes... uno comienza a obsesionarse con el trabajo que está haciendo. En primer lugar, se encuentra la infancia que García Márquez tuvo, o nos ha convencido que tuvo, que fue una de las infancias más extraordinarias que se puedan imaginar, ya que por un lado fue muy mágica y por otro muy dolorosa. Esta combinación de magia y dolor me parecía impresionante. Otro pasaje que te puedo señalar es cuando en Cartagena él se da cuenta de que puede ser periodista y escritor. Luego, el momento en Europa cuando descubre que es latinoamericano y, más tarde, el recibimiento del Premio Nobel. Todo esto es excepcional; sin embargo, supongo que la parte del libro en la que por primera vez me solté y otros dirán que me excedí, fue cuando hablo de la escritura de *Cien años de soledad*, que él hace aquí en México entre 1965 y 1966, ya que ese momento de su vida cambió el mundo. Sin exagerar, yo creo que esa novela es el eje no solo de su obra sino de la novela latinoamericana del siglo xx.

Con una vida colmada de experiencias y un espíritu fabulador como el de García Márquez, ¿de qué modo cotejar las numerosas versiones de un mismo hecho?

Hay que trabajar muchísimo y por eso me veo tan agotado. Sobre este hombre se ha escrito más que cualquier escritor en los últimos 50 años, con la probable excepción de Salman Rushdie, pero por otras razones que no son literarias. Todos los días salen entre 30 y 40 artículos en el mundo sobre García Márquez. Y es evidente que no puedes hacer todo, pero tienes que hacer lo posible al límite de tus fuerzas. Para iniciar, tienes que leer todos esos artículos. En mi casa yo tengo como 50 mil hojas de papel, que son puras fotocopias de artículos en la prensa, con todas las diferentes versiones de estos sucesos. Ahí es donde uno las coteja y, como diría Claude Lévi-Strauss, al tener todas las variantes, las analizas y de inmediato te das cuenta cómo algunas se excluyen entre sí. Adviertes que algunas no pueden ser posibles. Pero, bueno, eso es lo que hacen los detectives, los investigadores, lo que hacen los biógrafos.

¿Cómo decide acometer la desmesurada empresa que implicaba escribir una biografía de estas características?

Probablemente estaba en mi destino, aunque debo decir que la idea no fue mía. Había escrito *Viajes por el laberinto [Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century, 1989]* y mi editor pensó que yo tenía un estilo o concepción, que de alguna manera iba a interesar no solo a los académicos

sino al gran público. Él me lo propuso y enseguida acepté. Prometí hacerlo en cuatro años...

¿De qué manera se planteó la estructura? ¿Qué tan difícil fue hallar el tono?

Esa es muy buena pregunta, porque como te puedes imaginar en 18 años la idea original cambió mucho. Al principio, la estructura estaba dividida en ocho partes, pero al final se modificó. Como todo el mundo sabe, llegué a escribir 2,500 páginas, con 500 cuartillas de notas al pie. La cuestión era que con eso en mis manos tenía la posibilidad real de definir cómo quería que fuera el libro. Lo que debía era cortar y cortar y buscar el tono. Lo que intenté fue que este fuera irónico pero no sarcástico, que el libro tuviera sentido del humor y que las cosas se contaran de manera narrativa. El texto es como una novela, pero en él no hay nada inventado. Deseaba que fuera algo muy orgánico, que de un párrafo te siguieras al otro y al otro, como lo hace el propio García Márquez. Eso fue lo que traté de hacer, aunque no sé si lo conseguí.

¿Cuál fue la parte más complicada, la búsqueda de los entrevistados o el momento de afrontar la escritura?

Encontrar a los entrevistados no fue difícil. Me sorprendió la buena disposición de la gente. Lo más difícil fue, obviamente, escribirlo. Es una gran responsabilidad. Yo no soy una persona que hable en términos de alto volumen, pero estamos hablando de una persona muy importante. Importante en su propio país, en México, en América Latina y va a ser importante en la historia. Puede que me equivoque y que García Márquez desaparezca, pero no creo. Así que pensé: tengo que escribir una historia que haga justicia a los lectores que tienen derecho a una historia verídica, pero al mismo tiempo tengo mi responsabilidad ante el autor para no decir cosas que, a estas alturas, serían sensacionalistas y baratas, nada más para vender libros. Tengo responsabilidad ante mí mismo para hacer un trabajo serio y demostrar que no estoy exagerando o escondiendo cosas y todos esos peligros que existen. Muchos biógrafos llegan a odiar a sus biografiados o a envidiarlos; otros, terminan seducidos por el personaje y algunos críticos han dicho que yo soy un ejemplo de eso. Y seducido fui, en cierto sentido; es decir, que es verdad que después de 20 años tengo una impresión mucho más positiva de García Márquez que cuando comencé. Pero no era inevitable. Podría haber sido completamente al revés, si lo que sus adversarios dicen de él hubiera sido verdad desde mi óptica. Después de 18 años, ¿para qué hacer una apología de García Márquez? Para que cinco años después toda la gente diga: "Ah, en este Gerald, García Márquez tiene una especie de lacayo". No. Veinte años para hacer eso, sería una tontería.

En alguna declaración usted aseguró que, en efecto, este libro ha contribuido a robustecer el mito de García Márquez.

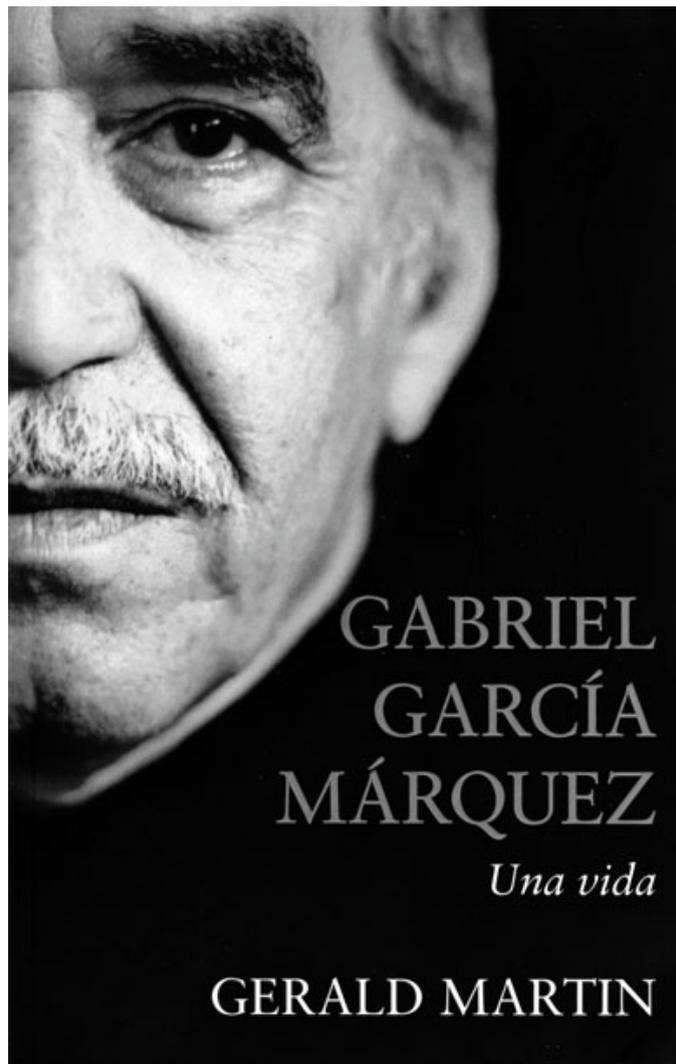
Eso me sorprendió. Tú sabes lo que son los periodistas. Con las entrevistas han sacado títulos como: “Gabo es un pensador como Maquiavelo”. ¿Qué comenta entre risas señalando el absurdo. En cuanto a robustecer el mito, no niego haberlo dicho, pero supongo que tenía qué ver con el mito de un García Márquez mágico, clarividente. No sé. Los que quieren vencerme a mí y al mundo de que él no es una persona extraordinaria, pueden hacerlo si quieren, que busquen los datos y la evidencia para decir que García Márquez no es una persona fuera de serie y uno de los grandes escritores del mundo hispánico. Que demuestren que no es, de alguna manera, una persona extraordinaria para atraer presidentes y todo tipo de celebridades. En la historia de la literatura no tiene paralelo, ni Hemingway tuvo el poder de convocatoria que él ha tenido. En ese sentido, mi libro no desmitifica. No dice García Márquez es un escritor mediocre y además pasa todo el tiempo de rodillas suplicando a poderosos que hablen con él. No digo eso, porque no es verdad.

¿Por qué dice que es clarividente?

Bueno, lo dice toda su familia y hay muchos ejemplos. Aquí hay que decir que yo no creo en la telepatía. Te puedo contar algo sobre la clarividencia, pero sin revelar el contenido. Hace como una década, yo estuve con él en una reunión social en Cuba. Y, de repente, cuando parecía que estaba dormido, me comenzó a decir cómo era yo, cuál era mi personalidad íntima, algo que no podía saber de ninguna manera, ya que no lo sabía ni mi mamá. Me dijo: tú eres así y así y, sin embargo, tal cosa. Lo que para mí fue, al mismo tiempo, algo extraordinario pero también aterrador.

Este libro se ha comercializado como una biografía tolerada más que autorizada, ¿es exacta la apreciación?

Sí, porque las fronteras son muy complicadas y yo ya debería haber escrito un breve artículo sobre eso. Cuando todo empezó, hablé con él durante seis horas y me había dicho que no me iba a aceptar, porque a mí no me gustó *El otoño del patriarca*. Aunque, al final, me dijo: “Okey, pero no me hagas trabajar”. Por lo que yo creo que eso significa tolerado, me está autorizando a seguir. Sin embargo, autorizado completamente es tener acceso a todo. Y yo no he tenido acceso a todo. Me parece que él lo hizo así porque quería dejarme libre y yo he sido completamente autónomo. Antes de ser publicado, el manuscrito no fue conocido por García Márquez, tampoco los borradores. No había visto página alguna del libro hasta después de que se empezó a traducir.



¿La biografía ha sido más crítica de lo que parece?

En México se ha dicho que yo hago una especie de maquillaje de los datos, pero yo afirmo que en todas las páginas hay críticas implícitas o explícitas sobre García Márquez que tienen qué ver con la política, la celebridad y la fama. Lo que yo traté fue escribir un texto narrativo. No estoy todo el tiempo diciendo: “Entonces, querido lector, usted puede ver que...” Porque hay biografías así, que son moralistas, pero ese no es mi caso. Pongamos como ejemplo la cuestión cubana. Si ves lo que yo digo del comienzo de la relación de García Márquez con Cuba, te das cuenta que es él quien escoge a la isla; tú ves que es él quien quiere justificar la expedición cubana a África; es él quien quiere visitar las cárceles cubanas a ver qué está pasando y si puede mejorar algo. En fin, toda una serie de cosas de ese tipo, que no me parecen especialmente extraordinarias, porque ese es el trabajo del biógrafo. Esa clase de situaciones, acompañadas de una leve ironía, es lo que hay en todo el libro. En este sentido, yo no quiero predisponer la crítica en México, porque ustedes lo ven desde otro ángulo y están en todo su derecho. Pero la verdad es que hay más opiniones que han dicho que la biografía es crítica, que las que han referido que es apologética.

Gabriel García Márquez

Las cartas a Plinio

Hernán Lavín Cerda

¿Por dónde empezamos? No es algo fácil, pero tal vez lo recomendable sería empezar por el principio. Digamos, entonces, que el volumen se titula *Gabo. Cartas y recuerdos*, del escritor colombiano Plinio Apuleyo Mendoza (Ediciones B, Barcelona, 2013). Sin duda que se trata de una obra escrita por alguien que valora mucho el Arte de la Palabra, sí, con mayúsculas. Escribe desde la médula de la poesía sobre Gabriel García Márquez, quien también es y fue desde los orígenes un poeta. Estamos entonces ante dos autores del idioma español que cultivan el Arte de la Palabra desde su juventud.

Cuando leímos por primera vez *Cien años de soledad*, la obra cumbre de Gabriel García Márquez en la edición de Sudamericana impresa el 30 de mayo de 1967 en Buenos Aires, me dije lo siguiente a media voz: “Res-pi-ra-ción, rit-mo, Ar-te de la Pa-la-bra y des-lum-bra-mien-to”. Lo digo así, silabeando el mundo como habría que silabarlo a cada instante, para decirlo al modo de Gonzalo Rojas. En la portada de aquella edición alcanzo a vislumbrar aquel barco celeste suspendido en el aire y deslizándose entre los árboles de la selva. Recuerdo que me dije a media voz: “La poesía, es decir el pulso y la esencia medular en todo su esplendor. Pero una poesía encarnada en múltiples personajes no sólo de carne y hueso, sino también de visiones y más visiones a través de historias obsesivas y profundamente humanas que cruzan por los espacios de la novela y se entrecruzan a lo largo de todo el libro. Estamos ante un ir y venir de situaciones fabulosas donde lo minúsculo y lo mayúsculo van engarzándose en una especie de danza verbalmente inagotable”.

Plinio Apuleyo Mendoza participa del mismo fenómeno. Su escritura también está imantada por ese poderío sinuoso, musical y envolvente, que llega hasta nosotros a través del Arte de la Palabra. No se trata de contar por contar, sino del cómo y el dónde, así es,

desde dónde y cómo se cuenta. Sin duda que ambos autores nacidos en Colombia surgieron a la vida literaria desde el ombligo maternal de la poesía. No hay otro modo de explicar el fenómeno. A su manera, son hijos de aquel esplendor romántico-modernista. José Asunción Silva, Rubén Darío y tantos otros, hasta toparnos inevitablemente con Pablo Neruda. En todos ellos es imposible concebir el fenómeno literario sin la presencia tutelar del sentido y del oído. Casi no hay periodos en su escritura que no reconozcan dicho andamiaje. Son así desde su juventud. Sus maestros de secundaria y de universidad los formaron de ese modo. No se trata de decir algo por escrito sino de cómo se dice. Sentido-ritmo-sonido-cadencia-plasma verbal o vocabulario. Por ahí va la cosa que aún llamamos Arte de la Palabra. Por ahí va y viene deslizándose aquel fenómeno que aún llamamos literatura entendida como una creación estética. Instalados en dicha circunstancia, podemos ver que Plinio Apuleyo Mendoza va entregando mucha información a los lectores, pero jamás al modo de un periodismo meramente testimonial e informativo. Se trata de una escritura capaz de vulnerar los distintos y complejos niveles del espíritu humano, y eso se logra cuando aparece el arte de la creación estética.

Lo cierto es que estas líneas podrían ser inagotables, pero es preciso controlar nuestro ímpetu. Me temo que lo que pudo ser la reseña sobre un libro recientemente publicado en Barcelona (febrero de 2013), se convertirá en una especie de ensayo literario. Diré que Plinio Apuleyo Mendoza inicia su obra con un prólogo, y el primer párrafo en cursivas no es más que la voz del propio Gabriel García Márquez:

Conservo de París una imagen fugaz que compensa todas mis hambres viejas. Había sido una noche muy larga, pues no tuve dónde dormir, y me la pasé cabeceando en

los escaños, calentándome en el calor providencial de las parrillas del metro, eludiendo los policías que me cargaban a golpes porque me confundían con un argelino. De pronto, al amanecer, tuve la impresión de que todo rastro de vida había terminado, se acabó el olor de coliflores hervidos, el Sena se detuvo, y yo era el único ser viviente entre la niebla luminosa de un martes de otoño en una ciudad desocupada. Entonces ocurrió: cuando atravesaba el puente de Saint Michel sentí los pasos de alguien que se acercaba en sentido contrario, sentí que era un hombre, vislumbé entre la niebla la chaqueta oscura, las manos en los bolsillos, el cabello acabado de peinar, y en el instante en que nos cruzamos en el puente vi su rostro óseo y pálido por una fracción de segundo: iba llorando.

Este pasaje le permite al novelista Plinio Apuleyo Mendoza descubrir al propio García Márquez. Aquel pobre y aún desconocido,

expuesto a dormir en los escaños de un parque, que él mismo acaba de pintarnos, recorre también las páginas de este libro. Es el mismo Gabo que conocí en un café de Bogotá cuando él solo tenía veinte años y yo cuatro o cinco años menos; el mismo que encontré en París en los años cincuenta para vivir como amigos una similar aventura en buhardillas, bares y cafés del Barrio Latino; el mismo que recorrió conmigo los países comunistas (en pos de un sueño siempre frustrado) antes de regresar a Hispanoamérica para abrirnos paso como periodistas en Caracas, Bogotá o La Habana. Compartiendo la misma devoción por la literatura, yo veía como le robaba al sueño horas enteras para escribir cuentos o novelas. Me enseñaba siempre sus manuscritos. Es el Gabo desconocido que recordamos sus más cercanos y antiguos amigos. Con la aprobación de mi ahijado Rodrigo, he incluido algunas cartas que Gabo me enviaba desde México a propósito de lo que estaba escribiendo. Todavía estaba lejos de llegar a la celebridad. Por cierto, esta resultó para él incómoda. “Me estorba —me dijo alguna vez—; la fama me intimida, y la consagración se me parece mucho a la muerte”. Con la misma franqueza se apartaría de los mitos y parábolas que los críticos levantarían en torno de *Cien años de soledad*. No, no buscaba hacer alegorías de la humanidad. Su propósito, me dijo alguna vez al terminar el libro, era mucho más modesto y simple: “Solo he querido dejar una constancia poética y más bien compasiva del mundo de mi infancia que transcurrió en una casa grande y triste, con una hermana que comía tierra y una abuela ciega que adivinaba el porvenir en las aguas dormidas y numerosos parientes de nombres iguales que nunca hicieron mucha distinción entre la felicidad y la demencia, ni nunca perdieron el candor. Esto es lo que yo entiendo por un largo poema de la vida cotidiana”. Sí, eso es, ante todo, *Cien años de soledad*.



Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza cuando trabajaban juntos en la agencia cubana de noticias Prensa Latina, Bogotá, 1959

Como ustedes ven, la obsesión de García Márquez por el tratamiento de una especie de idioma literario que provenga de las entrañas de la poesía es un fenómeno muy evidente desde los orígenes de su escritura. Varios años después, al recibir el Premio Nobel en 1982, el artista colombiano dijo que todo empieza y acaba en la poesía. Digamos que la intensidad de la poesía como transformación de la materia es lo que posibilita el milagro del Arte de la Palabra:

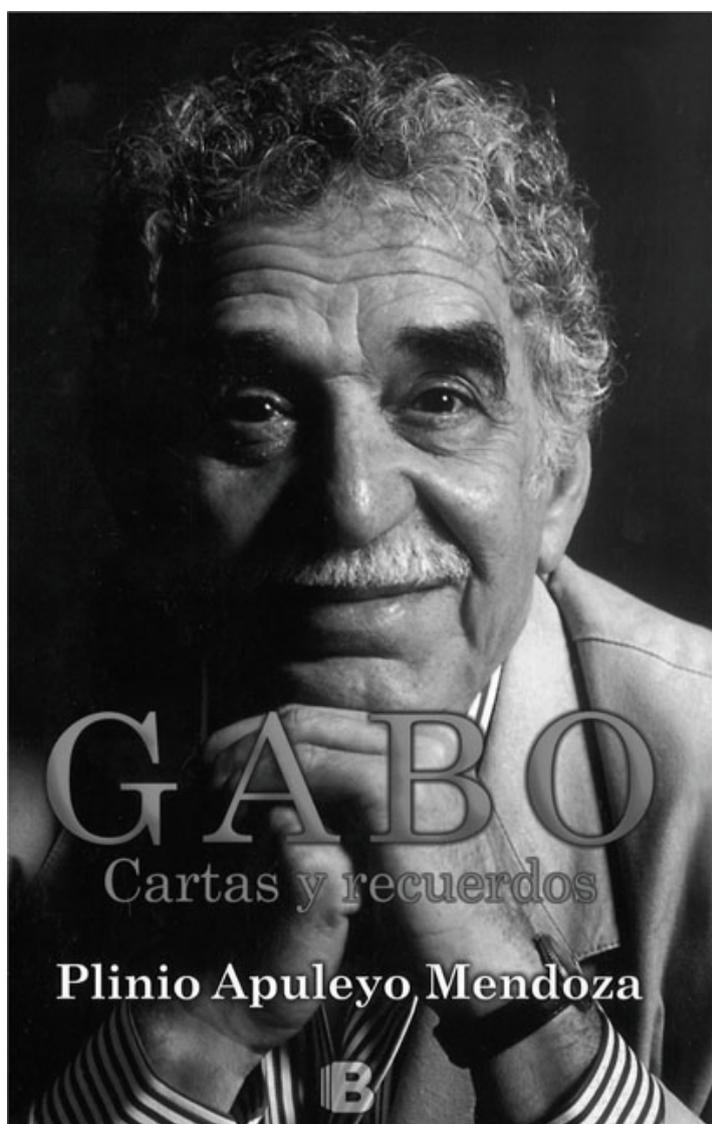
Yo empecé leyendo poesía desde muy joven. Descubrí que ahí están los orígenes: el ritmo, la belleza, la música del lenguaje. Lo otro es la historia, las anécdotas, las atmósferas, los personajes que son muy importantes, no hay duda, aunque todo al fin debe articularse a través del milagro que no es otra cosa que el arte de la palabra. Yo empecé a leer novelas durante el bachillerato, un poco después. El origen de todo, insisto, fue y seguirá siendo la poesía.

El autor de este ensayo, llámese como se llame, ¿acaso Lavín Cerda?, se interrumpe a fin de que los otros digan, con lucidez y elegancia, lo que tienen que decir.

No sé cuándo tuve la idea, y tal vez debería decir la necesidad —escribe Plinio Apuleyo Mendoza— de escribir este libro. Lo veía como algo más que una evocación, tal vez era un rescate de experiencias que no podían ser olvidadas. Como los recuerdos tienen con frecuencia la rápida volatilidad de las mariposas, pensé que siguiendo la hue-

lla de los impresionistas debía apartarme de toda construcción clásica, rígida, y romper frases con inesperados saltos de página que acentuaran como pinceladas impresiones de un momento vivido. Ahí quedan, seguramente sorprendiendo al lector. Y como cierre de este libro, he recordado la culminación triunfal de la sigilosa aventura literaria adelantada por Gabo a lo largo de sus más duros años: el Premio Nobel de Literatura. Lo vivimos a su lado sus más cercanos amigos. A nosotros nos produjo una gran felicidad. Y a él, como verán los lectores cuando lean el final de este libro, un gran pavor.

Todo lo que estamos a punto de decir va entre comillas porque ya fue dicho por otros con más oficio, hondura, perspicacia y tal vez felicidad. Por ejemplo: la fotografía de García Márquez en blanco y negro, que ocupa toda la portada del libro, es excelente. Allí podemos apreciar la cabellera gris y ensortijada, la oscuridad en las cejas profundas y la claridad o más bien la sonrisa en aquellos ojos brillantes e igualmente profundos. Ojos de niño juguetero, pícaro y travieso. La nariz en el espacio preciso donde debería ir siempre la nariz, y la blancura de aquel bigote que aún sonrío tanto o más



que la sonrisa instalada entre los labios. Y finalmente las manos que van entrecruzándose en una especie de puño que sostiene al mentón con mucho equilibrio. (He aquí una nota que aparece al pie de la cabellera y por el lado izquierdo: mucho ojo con esa oreja más o menos apacible).

No sé por qué me pregunto con cierta frecuencia lo que me pregunto. La frase puede sonar estúpida y tal vez lo sea. Pero a todo esto, ¿cuál es la pregunta? El asunto es muy simple. ¿Cómo en Colombia, desde hace mucho tiempo, los maestros leen y estudian con sus alumnos a Rubén Darío y a lo que vino después, pero que sin duda emerge de la riqueza idiomática, rítmica, sonora y estilística de Darío? Aquel legendario grupo de los piedracielistas colombianos habría sido imposible sin la presencia tutelar del autor de *Azul...*, entre otras obras fundamentales; pero, sobre todo, del hispano Juan Ramón Jiménez, quien publicó en 1919 su libro *Piedra y cielo*. Lo mismo podemos decir de otro gran artista y fundador de nuestra literatura moderna en Hispanoamérica: el cubano José Martí. Los poetas Eduardo Carranza y Gerardo Valencia fueron los principales animadores de la tertulia en el Café Victoria, de Bogotá. Corrían los primeros años, sí, las primeras décadas del siglo XX, y los nuevos escritores buscaban un anhelo de eternidad a través de la belleza. Una libérrima construcción de imágenes y metáforas. Allí leyeron, comentaron y descubrieron a Charles Baudelaire como a Pablo Neruda; asimismo, supieron valorar a la generación española del 27. Estudiaron no sólo la poesía en verso de Darío sino también sus poemas en prosa, sus crónicas y relatos. No se olvidaron de José Asunción Silva, de Porfirio Barba-Jacob, de los hermanos Machado, e incluso de Vicente Huidobro. Observaron todas las transformaciones estilísticas que van de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, a su *Residencia en la tierra*, donde ya se abren con un gran poderío verbal los tonos insólitos y experimentales de la vanguardia no solamente poética en nuestro idioma. La pregunta será siempre la misma: el soplo del origen. ¿Qué habría sido de nuestra narrativa latinoamericana en el siglo XX (no sólo en el XX) sin la presencia de aquellos poetas fecundantes y fundadores de una nueva sensibilidad en el reino sin monarquía de lo enriquecedoramente estético?

Después de vivir y trabajar algunos años como periodista en La Habana, el Gabo, como le dicen sus amigos desde siempre, decidió cambiar de rumbo geográfico. Plinio Apuleyo Mendoza lo describe de este modo:

A García Márquez, México no le ofrecía en aquel momento —cuando llegó con su mujer y con su hijo en un autobús tras recorrer medio continente— seguridad alguna. Salvo unos pocos amigos, nadie sabía quién era.

Poetas, escritores y artistas de otros lugares de Latinoamérica, llegan allí todos los días y pasan sin dejar huella... México le planteó a García Márquez un nuevo reto. Lo asumió. Lo ganó. Fue allí donde escribió *Cien años de soledad*. Donde se hizo célebre.

Por aquel tiempo hubo un cruce de cartas importantes donde se mencionaban proyectos, esperanzas,

posibles contratos con editores, productores de cine, publicistas, pero detrás de esas constantes y efímeras perspectivas en las que él, sin duda, necesitaba creer defensivamente, uno adivinaba, entre líneas, la realidad de apartamentos todavía con un par de sillas y camas plegables, de apuros de fin de mes, de trabajos irrisorios (en revistas, emisoras, agencias de publicidad), de patronos soberbios. “Trago tranquilizantes untados en el pan, como mantequilla”, decía de pronto, y la frase, que se le escapaba a su máquina de escribir, alojaba la dura verdad vivida en aquellos tiempos.

El 22 de julio de 1967, Gabriel García Márquez le envía a su gran amigo Plinio Apuleyo Mendoza una carta fundamental que se titula, simplemente, *Compadre*.

Me ha dado una gran alegría lo que me dices del capítulo de *Cien años de soledad*. Por eso lo publiqué. Cuando regresé de Colombia y leí lo que llevaba escrito, tuve de pronto la desmoralizante impresión de estar metido en una aventura que lo mismo podía ser afortunada que catastrófica. Para saber cómo lo veían otros ojos, le mandé entonces el capítulo a Guillermo Cano y convoqué aquí a la gente más exigente, experta y franca, y les leí otro. El resultado fue formidable, sobre todo porque el capítulo leído era el más peligroso: la subida al cielo en cuerpo y alma de Remedios Buendía. Ya con estos indicios de que no andaba descarrilado, seguí adelante. Ya les puse punto final a los originales, pero me queda por delante un mes de trabajo duro con la mecanógrafa que está perdida en un farrago de notas marginales, anexos en el revés de la cuartilla, remiendos con cinta pegante, diálogos en esparadrapo, y llamadas de atención en todos los colores para que no se enrede en cuatro abigarradas generaciones de José Arcadios y Aurelianos.

Mi principal problema no era solo mantener el nivel del primer capítulo, sino subirlo todavía más en el final, cosa que creo haber conseguido, pues la propia novela me fue enseñando a escribirla en el camino. Otro problema era el tono: había que contar las barbaridades de las abuelas con sus arcaísmos, localismos, circunloquios e idiotismos, pero también con su lirismo natural y espontáneo y su patética seriedad de documento histórico. Mi antiguo y frustrado deseo de escribir un larguísimo poema de la vida cotidiana, “la novela donde ocurriera todo”, de

que tanto te hablé, está a punto de cumplirse. Ojalá no me haya equivocado.

Estoy tratando de contestar con estos párrafos y sin ninguna modestia, a tu pregunta de cómo armo mis maquetos. En realidad, *Cien años de soledad* fue la primera novela que traté de escribir a los 17 años y con el título de *La casa*, y que abandoné al poco tiempo porque me quedaba demasiado grande. Desde entonces no dejé de pensar en ella, de tratar de verla mentalmente, de buscar la forma más eficaz de contarla, y puedo decirte que el primer párrafo no tiene una coma más ni una coma menos que el primer párrafo escrito hace veinte años. Saco de todo esto la conclusión que cuando uno tiene un asunto que lo persigue, se le va armando solo en la cabeza durante mucho tiempo, y el día que revienta hay que sentarse a la máquina, o se corre el riesgo de ahorcar a la esposa.

La carta del 22 de julio de 1967 es más larga y constituye un documento fundamental. No niego que me dan ganas de transcribirla en su plenitud, pero sería una especie de testamento medieval, aunque no me explico muy bien por qué añadí la palabra medieval a la palabra testamento. ¿Sólo por un asunto de extensión? Es mejor que nos detengamos en otra zona de la extensa carta:

Lo más difícil es el primer párrafo. Pero antes de intentarlo, hay que conocer la historia tan bien como si fuera una novela que ya uno hubiera leído, y que es capaz de sintetizar en una cuartilla. No se me haría raro que se durara un año en el primer párrafo y tres meses en el resto, porque el arranque te da a ti mismo la totalidad del tono, del estilo, y hasta de la posibilidad de calcular la longitud exacta del libro [...] Lo que me dices de mi “disciplina de hierro” es un cumplido inmerecido. La verdad es que la disciplina te la da el propio tema. Si lo que estás haciendo te importa de veras, si crees en él, si estás convencido de que es una buena historia, no hay nada que te interese más en el mundo y te sientas a escribir porque es lo único que quieres hacer, aunque te esté esperando Sofía Loren. Para mí, esta es la clave definitiva para saber qué es lo que estoy haciendo: si me da flojera sentarme a escribir, es mejor olvidarse de eso y esperar a que aparezca una historia mejor. Así he tirado a la basura muchas cosas empezadas, inclusive casi 300 páginas de la novela del dictador, que ahora voy a empezar a escribir por otro lado, completa, y que estoy seguro de sacarla bien.

Sería recomendable que nunca olvidemos aquella célebre carta del 22 de julio de 1967, y que Plinio Apuleyo Mendoza conserva como hueso de santo. Allí Gabriel García Márquez sugiere que debemos escribir sobre las historias que en verdad conocemos, aun cuando lo imaginado también puede ser una forma de conocimiento. Diríamos, entonces, que no hay que cerrarse a nada.

Quizá el autor de *El coronel no tiene quien le escriba* sea, en este sentido, un tanto conservador o tradicional.

Tengo muchos años de verte atorado con tus historias ajenas —le escribe al amigo Apuleyo Mendoza—, pero entonces no sabía qué era lo que te pasaba, entre otras cosas porque yo andaba un poco en las mismas. Yo tenía atragantada esta historia donde las esteras vuelan, los muertos resucitan, los curas levitan tomando tazas de chocolate, las bobas suben al cielo en cuerpo y alma, los maricas se bañan en albercas de champaña, las muchachas aseguran a sus novios amarrándolos con un dogal de seda como si fueran perritos, y mil barbaridades más de esas que constituyen el verdadero mundo donde tú y yo nos criamos, y que es el único que conocemos, pero no podía contarlas, simplemente porque la literatura positiva, el arte comprometido, la novela como fusil para tumbar gobiernos, es una especie de aplanadora de tractor que no levanta una pluma a un centímetro del suelo. Y para colmo de vainas, ¡qué vaina!, tampoco tumba ningún gobierno. Lo único que permite subir a una señora en cuerpo y alma es la buena poesía. [...] Yo creo por todo esto que mi primera tentativa acertada fue *La hojarasca* y mi primera novela, *Cien años de soledad*. Entre las dos, el tiempo se me fue en encontrar un idioma que no era el nuestro, un idioma prestado, para tratar de conmovier con la suerte de los desvalidos o llamar la atención sobre la chabonería de los curas, y otras cosas que son verdaderas, pero que sinceramente no me interesan para mi literatura. No es completamente casual que cinco o seis escritores de distintos países latinoamericanos nos encontremos de pronto, ahora, escribiendo en cierto modo tomos separados de una misma novela, liberados de cinturones de castidad, de corsés doctrinarios, y atrapando al vuelo las verdades que nos andaban rondando, y a las cuales les teníamos miedo; por una parte, porque nos regañaban los camaradas, y por otra parte, porque los Gallegos, los Rivera, los Icaza, las habían manoseado mal y las habían malgastado y prostituido. Esas verdades, a las cuales vamos a entrar ahora de frente, y tú también, son el sentimentalismo, la truculencia, el melodramatismo, las supersticiones, la mojigatería, la retórica delirante, pero también la buena poesía y el sentido del humor que constituyen nuestra vida de todos los días. Un gran abrazo, GABO.

¿Deberíamos recordar que mucho del salto cualitativo hacia adelante comenzó con los primeros intentos fallidos de lo que sería *El otoño del patriarca*, esa novela lingüísticamente barroca, experimental y desmesurada a la que pudo darle alcance después de numerosas aproximaciones? En esas andaba Gabriel García Márquez cuando apareció en el horizonte, misteriosamente, *Cien años de soledad*. A juicio de su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, el disparador anecdótico y lingüístico de su

obra más célebre lo tuvo viajando a Acapulco en automóvil. En el transcurso de aquel viaje

descubrió que era posible hacer surgir hongos venenosos entre los libros de una biblioteca, que el mar podía ser vendido y su dictador vivir doscientos años... Un libro donde dormían todos los mitos y fantasmas de su infancia, una y otra vez aplazado por no haber encontrado aún la manera de contarlos. Aquella revelación, como él lo ha dicho muchas veces, la tuvo viajando a Acapulco en automóvil. Fue entonces cuando interrumpiendo la segunda versión de *El otoño del patriarca*, se sentó delante de su máquina de escribir para redactar *Cien años de soledad*.

A juicio del propio García Márquez, mientras estaba acabando de escribir los *Cien años*... tuvo el presentimiento de que su esfuerzo se convertiría en un célebre gol de media cancha. “No se parece a los otros, compadre. Ahí me solté el moño, al fin. O doy un trancazo con él o me rompo la cabeza”. A poco andar, el asunto se convirtió en una inminencia objetiva, “pero solo una media docena de amigos éramos dueños del secreto. El libro era una bomba con la mecha encendida, pronta a estallar”.

Qué momento más célebre de nuestra literatura hispanoamericana. Casi todo lo que deseábamos decir ha sido dicho por otros. La aventura de Gabriel García Márquez nos pertenece no sólo por amar y vivir dentro de la belleza de nuestro idioma que llegó a Hispanoamérica por conquista y que nos permite, de metamorfosis en metamorfosis, expresarnos artísticamente. Y para concluir nuestro ensayo aproximativo a la gran obra poético-narrativa del colombiano, permítanme transcribir la carta del 27 de junio de 1966, enviada al amigo Plinio Apuleyo Mendoza.

Compadre: vivo de mis reservas hasta terminar la novela. En dos semanas estará terminado el impresionante mamotreto de 800 páginas, y un mes después se van copias para Sudamericana y cinco países de otras lenguas. Ha sido una locura. Escribo desde la nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde; almuerzo, duermo una hora y corrijo los capítulos del principio, a veces hasta las dos y tres de la madrugada. Nunca me he sentido mejor: todo me sale a torrentes. Así desde que regresé de Colombia. No he salido a ninguna parte. Mercedes aguanta como un hombre, pero dice que si luego la novela no funciona me manda a la mierda. Quiérannos mucho, como nosotros a ustedes, y reciban un abrazote. GABO.

Es todo lo que necesitábamos decir, por el momento. Lo que vino después constituye una historia conocida, aunque no por ello es menos enriquecedora y entrañable.

Gabriel García Márquez

La utopía de los milagros

Mauricio Molina

Los presagios eran funestos como en los antiguos manuscritos de Melquíades el gitano: llovió hielo toda la tarde bloqueando los caminos. En la madrugada la luna se tornó roja a causa de un eclipse, pero había quienes no cesaban de afirmar que se había bañado en sangre o, peor aún, que la había devorado un jaguar. Luego murió Gabriel García Márquez. Al otro día la ciudad se estremeció con un temblor. Y luego dicen que el realismo mágico no existe.

Pocos autores se han acercado al universo milagroso de la Edad Media en nuestra lengua como Gabriel García Márquez. Como sabemos, la Edad Media transcurre en un universo regido por el milagro, por la irrupción de lo mágico en los contextos más aparentemente comunes y corrientes. El autor de *Cien años de soledad* instaure un nuevo tipo de cronotopo literario: un lugar imaginario en el que suceden cosas como chicas que vuelan, hielos mágicos, diamantes atrapados en toronjas, lluvias, revoluciones instantáneas. Caen ángeles del cielo, aparecen muertos hermosos, un navío naufraga en medio del pueblo, nace un niño con cola de cerdo producto de un incesto: las noticias de una utopía de los milagros. García Márquez atraviesa lo funambulesco, lo circense y se convierte en el autor de un mundo al mismo tiempo medieval y telúrico: la tierra del milagro que atisbaron Brueghel y Posada. *Cien años de soledad* recuerda a Rabelais leído por Bajtín: una compleja trama de imágenes populares entrelazándose al infinito, como si se tratara de esculturas ondulantes en un relieve maya. Un universo habitado por una turbamulta de personajes que descienden de Dickens o del *Popol Vuh*, de la Biblia o de Cervantes.

García Márquez es el más leído de los autores del llamado *boom* latinoamericano. *El coronel no tiene quien le escriba*, con su sobriedad y contención dramática, nos

ofrece a un autor existencialista, emparentado con el absurdo a lo Onetti, Beckett o Camus. Sin embargo es en *Cien años de soledad* o en la serie de cuentos titulada *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* donde las potencias imaginativas y literarias de García Márquez se despliegan de manera contundente. Lo mejor de su obra posterior —*El amor en los tiempos del cólera*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Doce cuentos peregrinos*— se apega a esta estética de lo milagroso.

Cada página de García Márquez es un verdadero festín, un logro lingüístico. Pocos autores como él se ganaron a pulso el consenso de la crítica y del gran público. Pero no es fácil desbrozar los resortes profundos que se mueven como ríos ocultos en la obra del colombiano.

El misterio del hielo, niños ahogados en luz, son algunos elementos que nos permiten explorar uno de los principios fundamentales en la poética de García Márquez: el extrañamiento frente a lo real, establecer una distancia frente a los motivos que componen la materia narrativa. Este principio de distanciamiento, descubierto por el teórico ruso Victor Shklovsky a principios del siglo XX, permite a un escritor separarse de lo real, mirarlo desde un ángulo distinto. Ya desde los cuentos que componen *Ojos de perro azul*, García Márquez se había sumergido en esta atmósfera enrarecida, en esa realidad otra y diversa, tan parecida a la que nos rodea y tan diferente al mismo tiempo.

Una breve digresión sobre la utopía: paralela a la evolución de la novela utópica europea, en nuestros territorios esta se manifiesta de manera muy diferente. Latinoamérica es el territorio de la Utopía consumada: heredera de las grandes sociedades imaginarias del Renacimiento, América es el lugar del mundo ya no como representación (como pensaba Schopenhauer) sino co-



García Márquez en su primer cumpleaños

mo ámbito de las potencias de lo posible. Jorge Luis Borges sería el primero en plantearnos este problema en el pequeño cuento titulado "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Un grupo de iniciados de una secta decide inventar un país imaginario y elaborar su ardua geografía. Cuando acuden a un millonario norteamericano para financiar este proyecto, el millonario les responde que inventar un país en América sería absurdo, ya que el continente entero es una invención. De ahí surge la idea de inventar un planeta, con su zoología, su orografía, su geología e historia natural. Los sectarios harían el inventario de un planeta imaginario y de sus habitantes: sus disputas filosóficas, sus discusiones lingüísticas. Dado que se trata de un planeta imaginario y que este ha de describirse al detalle, las palabras mismas habrán de convertirse en cosas con el paso del tiempo. La hipótesis, borgesiana, heredera de Platón, es esta: basta con imaginar un mundo para que este sea capaz de apare-

cerse. Una vez concluida la tarea de la primera generación de enciclopedistas, habrá que esperar. El milagro al final del relato ocurre: las cosas del planeta Tlön comienzan a aparecerse y a confundirse con el mundo real, de modo que el mundo imaginario comienza a suplantar a la realidad, a sustituirla.

Borges sembraría con este pequeño relato de escasas páginas un verdadero caldo de cultivo para los escritores posteriores. Si la idea de inventar un mundo es absurda en América sería preciso inventar un planeta entero. No otra cosa hicieron Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo. Macondo, Santa María y Comala se erigen como las utopías de la literatura latinoamericana por excelencia. El sesgo que dieron estos tres autores a la literatura utópica europea es al mismo tiempo magistral y simple, como todo lo genial: la operación consistiría en recrear la realidad misma a partir de paisajes, ciudades y poblados imaginarios, habitados ya no por héroes solitarios que luchan contra el estado o por robots, o por seres humanos creados en tubos de ensayo, sino por gente común y corriente: campesinos, proxenetas, gente de ciudad.

Tanto García Márquez como Onetti y Rulfo reconocieron la impronta de William Faulkner en su obra. El escritor norteamericano inventó un pequeño poblado, Yoknapatawpha County, donde ocurrirían sus historias. Sin embargo, el peso realista de Faulkner impidió que su mundo creciera hasta convertirse en un territorio plenamente imaginario y al mismo tiempo real. Los alumnos latinoamericanos superaron al maestro de forma contundente y avasalladora. Faulkner requería de un gran aliento para la creación de su obra: grandes descripciones, extensos retratos de personajes. En Onetti, García Márquez y Rulfo, en cambio, es la síntesis lo que domina la narración.

Partiendo del universo mítico de las teogonías prehispánicas, Juan Rulfo inventa Comala en ese prodigio de síntesis y concisión titulado *Pedro Páramo*. El mundo de Rulfo no es el del futuro o el de los estados totalitarios, sino el de los muertos. Comala es el lugar a donde van a dar los muertos, un caserío dominado por la sequía y el abandono, regido por un cacique que quiere poseer a sus habitantes. En Comala los muertos murmuran su pasado, recuerdan el tiempo mítico de la vida, enterrados en una eternidad sin duración. Inmóvil como una fotografía, el universo de Comala está regido por las leyes misteriosas de la memoria, explorada de una manera como solo Marcel Proust pudo hacerlo a lo largo de los siete tomos de *En busca del tiempo perdido*. Pero lo que en Proust es el rescate de un tiempo sepultado por la historia, en Rulfo es la utopía siniestra del tiempo irrecuperable. Ninguna novela del siglo XX alcanza el horizonte de las grandes teogonías como *Pedro Páramo*: la utopía de los muertos que reviven unos mo-

mentos, algunos instantes de su pasado para desmoronarse nuevamente confundidos en el *humus* primigenio del primer instante.

Santa María, la ciudad mítica inventada por el uruguayo Juan Carlos Onetti, que recuerda a veces Buenos Aires, a veces Montevideo y a veces cualquier ciudad de provincia, es la segunda gran utopía de la literatura latinoamericana, una utopía del fracaso y el abandono. Habitada por doctores, muchachas, familias, padrotes y abogados, Santa María recuerda el universo de Rulfo de muchas maneras. Todos sus habitantes están marcados por las huellas del fracaso: el padre Bergner, Larsen, el Juntacadáveres, proxeneta, de la ciudad. Nada ahí es distinto de la realidad, pero en ese mundo ocurren cosas muy extrañas: la gente está enferma de cansancio, de ilusiones perdidas, de pasados oscuros. La locura se contagia, de modo que basta una sola loca, una novia abandonada que deambula por las calles, envejecida y con traje de novia, para que la ciudad entera enloquezca. Basta un solo fracaso para hacer de Santa María la síntesis de todos los fracasos. Basta un solo hombre infeliz para que todos en Santa María estén fatalmente condenados a la tristeza. A simple vista Santa María no se diferencia en nada de las ciudades “reales” que le sirvieron como modelos; sin embargo, una atenta lectura de novelas como *Juntacadáveres*, *El astillero* o *La novia robada*, nos permite atisbar el universo de Onetti. En su obra narrativa, complicada y original, Onetti exploró el territorio de las emociones utilizando elementos de la novela detectivesca y de la novela negra. Condensación del lenguaje, tramas a medio camino entre el *film noir* y Dostoiévsky ubicadas en boticas y cantinas, hacen de él uno de los escritores más originales de la literatura latinoamericana.

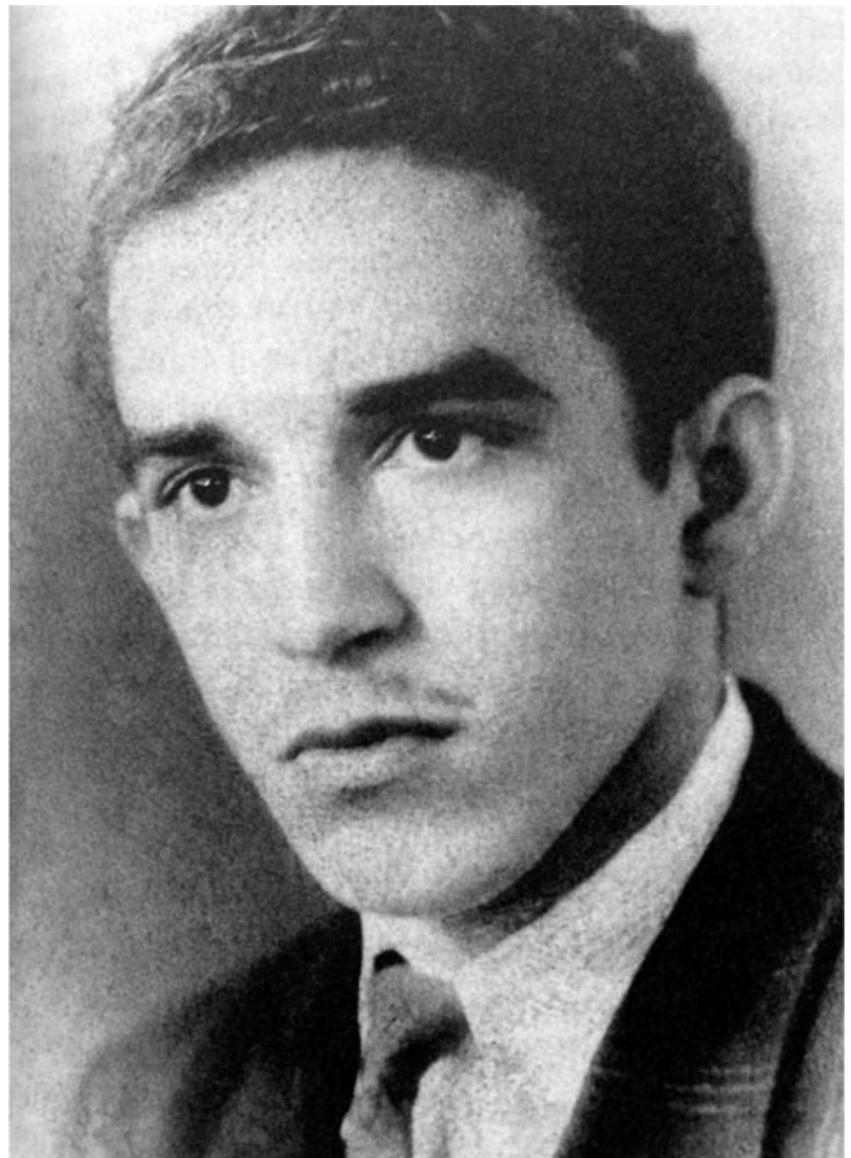
Como hemos afirmado más arriba, la obra de García Márquez es la utopía de los milagros. Esa forma de tomar por sorpresa al paisaje o a los personajes hace del colombiano un escritor de una originalidad irrefutable.

Como en el caso de Rulfo la huella bíblica está presente, tanto de un modo directo como metafórico. Podemos encontrar la impronta del Génesis por ejemplo en el primer párrafo de *Cien años de soledad*, cuando cuenta que el mundo era tan joven que las cosas todavía no tenían nombre y había que señalarlas con el dedo. El incesto, un tema tan bíblico, está presente en *Pedro Páramo* y en *Cien años de soledad* de una manera muy destacada a lo largo de su trama. Lo mismo sucede con los poderosos personajes femeninos que se desenvuelven a lo largo de la trama con la fastuosidad de deidades sabias, sensuales, terribles. El trasfondo es mucho más veterotestamentario que propiamente evangélico. El universo cristiano está representado por la iglesia, bajo la forma de la represión. En Macondo el tiempo es cí-

lico, como corresponde a las teogonías, de ahí que sus personajes aparezcan investidos de un aura de lo sagrado.

Las lecturas filosóficas de la obra de García Márquez son escasas. Para el pensador Edgar Morin *Cien años de soledad* es una de las formas del pensamiento complejo en la novela. Hay un capítulo que resume la modernidad y la gran actualidad de García Márquez. Me refiero a aquel en que, aquejados de amnesia, los habitantes de Macondo se ven obligados a colgar letreros a las cosas y a los animales con sus nombres para poder distinguirlos. Se trata de una puesta en escena de la separación entre las palabras y las cosas que tanto preocupara por ejemplo a Michel Foucault. García Márquez expone esa fisura y nos advierte de esa incurable herida que estremece al lenguaje y que de cuando en cuando se abre gracias a las grandes obras de la literatura. Desde Cervantes nadie había expuesto esa herida de manera tan imaginativa y evidente, un problema que nos sigue lanzando un enorme desafío.

Larga vida a Amaranta, Úrsula, Aureliano Buendía, Remedios la Bella. Celebremos el privilegio de haber sido sus contemporáneos y de ser sus lectores.



A mediados de los años cuarenta en Zipaquirá, Colombia

Crónica de una muerte anunciada

Espejo roto de la memoria

José Pascual Buxó

Los críticos son hombres muy serios y la seriedad dejó de interesarme hace mucho tiempo. Más bien me divierte verlos patinando en la oscuridad.

Gabriel García Márquez¹

I

Hace más de cuatro décadas que Mario Vargas Llosa publicó su voluminoso estudio: *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*.² A pesar de su carácter exhaustivo, el novelista peruano se dejó guiar a lo largo de todas sus reflexiones críticas sobre la obra novelesca de García Márquez por una escueta dicotomía, aquella en que la llamada “realidad real” se opone de manera implacable y sistemática a la “realidad ficticia”.³ La fundamentación filosófica de esta tenaz contradicción se condensaba en las siguientes aseveraciones:

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada no-

vela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.⁴

No siempre, sin embargo, las declaraciones periódicas arrancadas a García Márquez después del fulminante éxito de *Cien años de soledad* (1967) sobre la naturaleza o el origen de sus creaciones literarias y, en general, sobre su particular manera de concebir la tarea del narrador, permitirían dar algún sustento confiable a la drástica teoría de Vargas Llosa del novelista entendido como un enemigo de la realidad o, más aún, como un solapado deicida que intenta, mediante el ilusorio poder de las palabras, enmendarle la plana a las insatisfactorias evidencias del mundo real. Pareciera, pues, que Vargas Llosa asumiera el concepto de “realidad” en un sentido estrechamente empírico, el que corresponde a aquel modo de ser de las cosas en cuanto que existen con independencia de la mente o la voluntad humanas, y que contrapusiera esta realidad fáctica u “objetiva” a las “apariencias” o imágenes ficticias con que la fantasía es capaz de representar los objetos o acontecimientos del mundo exterior; de modo, pues, que la “realidad ficticia” imaginada por el poeta —el creador literario— nos es presentada como el resultado de una pura “invención” que sustituye la deficiente realidad del mundo.

Desde tal perspectiva, es frecuente que el crítico peruano acomodara a su propósito diversas declaraciones de García Márquez a fin de afianzar las premisas de su propia teoría de la novela. En más de una ocasión, García Márquez hizo afirmaciones como la siguiente: “Yo no podría escribir una historia que no sea basada exclusivamente en experiencias personales”, palabras que, me parece, estaríamos dispuestos a interpretar como un ple-

¹ Cita tomada de M. Fernández-Braso, *Gabriel García Márquez. Una conversación infinita*, Barcelona, Editorial Azur, Madrid, 1969, p. 89.

² Mario Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1971, 667 pp.

³ Es posible que Vargas Llosa haya tomado estas expresiones de un temprano artículo de Carlos Fuentes sobre su lectura de las primeras 75 cuartillas de *Cien años de soledad*: “Toda la historia ficticia coexiste con la historia real, lo soñado con lo documentado...” Cf. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 78.

⁴ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 85.



© Rogelio Cudillir

no reconocimiento por parte del escritor colombiano de que todas sus “historias” o “fábulas” novelescas se fundan en algún acontecimiento del cual él mismo fue sujeto o testigo, esto es, de sucesos que tuvieron su origen en una objetiva realidad anterior a su futura narración discursiva. Más aún, que los “hechos” que proporcionan la materia prima de sus relatos no se constituyen en modo alguno a partir de una “abolición de la realidad”, sino, por el contrario, que esa realidad ha sido su más firme sustento. Refiriéndose expresamente a *Cien años de soledad*,⁵ dijo García Márquez:

Los hechos, tanto los más triviales como los más arbitrarios, estaban a mi disposición desde los primeros años de mi vida, pues eran material cotidiano en la región donde nací y en la casa donde me criaron mis abuelos.

Pero, de conformidad con sus insoslayables premisas, ¿cómo interpretó Vargas Llosa pasajes como esos? Lo hizo por medio del recurso sistemático a la ampliación metafórica: el novelista, dijo, ese “suplantador de Dios, no solo es un asesino simbólico de la realidad, sino, además su ladrón. Para suprimirla debe saquearla; decidido a acabar con ella, no tiene más remedio que servirse de ella siempre”. Se comprende que, inmerso en ese paradójico proceso de destrucción de la realidad “real” y, al mismo tiempo, de reutilización de sus imprescindibles materiales para la construcción de la realidad “ficticia”, al novelista paradigmático de Vargas Llosa no le sea posible escapar de “cierto condicionamiento de la realidad” ni por lo que toca a los temas elegidos ni por lo que se refiere a “la praxis de su vocación”, esto es,

al lenguaje y a la tradición literaria que se imponen a su “forma” narrativa. Al cabo de esa improductiva lucha conceptual entre la realidad “real”, que el novelista aborrece y destruye, y la realidad “ficticia”, que construye con los materiales arrancados a la primera, Vargas Llosa propondrá otra sibilina y barthesiana paradoja, según la cual “un escritor no elige sus temas”, sino que “los temas lo eligen a él”; de suerte que “García Márquez no decidió, mediante un movimiento libre de su conciencia, escribir ficciones a partir de sus recuerdos de Aracataca. Ocurrió lo contrario: sus experiencias de Aracataca lo eligieron a él como escritor”.

Pero no siendo este lenguaje misterioso y profético el más apropiado para la crítica literaria, pronto comprendió Vargas Llosa la conveniencia de rectificar o, al menos, matizar, algunos de sus asertos más radicales: ciertamente el novelista no tiene a su cargo la imperativa obligación de “abolir la realidad real” ni la de cumplir, sin más trámite, la trágica función de un frankensteiniano deicida, sino más bien la de un modesto demiurgo cuya creación será “dos cosas a la vez: una reedificación de la realidad y un testimonio de su desacuerdo con el mundo”. De suerte que la novela, concluye Vargas Llosa, buscando ya la conciliación de sus propios extremos, es siempre “un testimonio cifrado: constituye la representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista”.

Me parece que las conflictivas y laboriosas dicotomías entre la realidad “real” y la realidad “ficticia” en las que se extendió arduamente Vargas Llosa creyendo hablar de la obra narrativa de García Márquez —aunque es lo más cierto que por ese medio intentaba también plantearse los conflictos de su propia experiencia vital

⁵ Todas las citas de las entrevistas de García Márquez provienen del citado libro de Fernández-Braso, *Gabriel García Márquez. Una conversación infinita*.



En la Universidad Nacional Autónoma de México, 1992

y novelesca—, hubieran podido resolverse o soslayarse si el autor peruano hubiese tomado más en cuenta algunas de las cosas que dijo a propósito de su novela el autor de *Cien años de soledad*, y más precisamente sobre su particular manera de concebir lo real, no menos que sobre su propia visión de los problemas del uso de una cierta función del lenguaje, que es un aspecto central en todo proceso de representación artística:

Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que trataba de evocar, esa barrera no existía. Pero necesitaba un tono inocente, que por su prestigio volviera verosímiles las cosas que menos lo parecían, y que lo hiciera sin perturbar la unidad del relato. *También el lenguaje era una dificultad de fondo, pues la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga* [cursivas mías].

Contrariamente a lo sustentado por Vargas Llosa, para García Márquez lo verdaderamente importante de sus construcciones novelescas era la necesidad de resti-

tuir en ellas la genuina correlación de lo real con lo imaginario o, por mejor decir, de lo que se nos aparece como natural con aquello que juzgamos excepcional o insólito; en suma, le importaba recuperar para su obra novelesca lo que se antojaría llamar *la íntegra trama de la experiencia del mundo*, sin eludir en ella “la sensiblería, el melodramatismo, lo cursi, la mistificación moral y otras tantas cosas que son verdad en nuestra vida y que no se atreven a serlo en nuestra literatura” (p. 97).

Visto a esta luz, la tajante distinción entre lo real y lo ficticio parece ser el resultado de una falaz convención de la crítica moderna; en la realidad del mundo que —fuera de las más refinadas especulaciones filosóficas— es la experiencia de las cosas tales cuales se presentan a la percepción y a la conciencia de un individuo singular, inmerso en aquel contexto humano con cuyos miembros comparte ciertos hábitos de vida y de pensamiento, y junto con los cuales participa en la perpetuación de ciertas creencias y de su peculiar forma de expresarlas, lo que ocurre en el plano de los hechos exteriores no es menos verdadero ni menos real de lo que acontece en el plano interior de las emociones y los despliegues de la fantasía. Y es precisamente en el arte donde se establece un nexo más constante entre la fantasía y las propiedades objetivas del mundo. “Todo lo que el hombre puede ver en el mundo —decía Dilthey— es siempre la relación, la trama de su vida con las propiedades de aquel [...] Lo que contempla, sueña o piensa como tal mundo es siempre esta relación, esta urdimbre, y no otra cosa”.⁶

De las creencias arraigadas y de los “fantasmas” o imágenes que las expresan y configuran nacen las visiones del mundo, es decir, aquellos conjuntos de valores instituidos y representaciones generalmente aceptadas de todas las experiencias vitales que se imponen a una determinada comunidad y son compartidas, sino por todos, por una gran mayoría de sus miembros. Y cuando esa comunidad humana, como fue la de Aracataca, que se constituye como el mítico lugar primordial, la casa de los padres primigenios, se ubica en un cierto espacio y en una cierta etapa histórica en que pudieron amalgamarse sin conflicto en la conciencia de todos los sucesos triviales con los hechos sorprendentes, los cuidados cotidianos con la activa memoria de los ancestros, *la realidad es toda una: la vivida, la pensada, la recordada, la imaginada, la soñada...* Así, la realidad tiene el tamaño y la condición de la memoria colectiva en la cual se funden en un vasto repertorio de imágenes orgánicas y esclarecedoras, los desparramados recuerdos y la viva presencia de todos y cada uno de los miembros de ese universo social y familiar.

⁶ Cf. Wilhelm Dilthey, *Teoría de la concepción del mundo*, en *Obras completas*, tomo VIII, FCE, México, 1945, p. 25.

Cuando se trata de evocar o de restituir la compleja realidad de una experiencia humana del talante que hemos intentado describir, es necesario —tal como lo vio García Márquez— encontrar el lenguaje adecuado para el desarrollo convincente y armónico de tal proyecto. No basta —decía nuestro autor— que lo evocado sea intrínsecamente verdadero, es menester hallar la formulación verbal y, añadiríamos, el *genus* narrativo que lo haga expresamente “natural” y convincente. Esa “naturalidad —dijo en otra ocasión García Márquez— creo que me dio a mí la clave de *Cien años de soledad*, donde se cuentan las cosas más espantosas, las cosas más extraordinarias con la misma cara de palo...”⁷ En otras palabras, se trataba de “inventar un mundo en el cual todo era posible”, pues lo único que importaba era “la validez del relato”. En efecto, la mera narración de los hechos transforma la fugaz realidad de lo directamente percibido por el estatuto permanente —o idealmente permanente— de su actualización discursiva. Es la “forma de decir” y de articular lo dicho por medio de conexiones espaciales y temporales adecuadas lo que la convierte en una verdadera “imagen del mundo”, no porque en esta se sustituya la realidad “real” por sus despojos arbitrarios, sino porque —para decirlo con la expresión de Graham Greene— permite descubrir “el revés de la trama” o, con las palabras del propio García Márquez, porque la máxima ambición del novelista es la de “voltar la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado”.

Se engañaría quien pensase que García Márquez es —como se dijo alguna vez del mismo Cervantes— un ingenio lego. Su reticencia a la teoría no supone ningún desdén por la reflexión en torno de la tarea del escritor ni un desconocimiento del mundo histórico y literario en que se hiende su propia producción literaria. Por su parte, García Márquez tampoco se engaña respecto de la actividad de la crítica, y en particular de la crítica de su propia obra, donde tantos “se han descarrilado”: “ningún crítico —ha dicho— podrá transmitir a sus lectores una visión real de *Cien años de soledad* mientras no renuncie a su caparazón de pontífice y parta de la base más evidente de que esa novela carece por completo de seriedad”; esto es, de esa “seriedad doctoral” que pretende o pretendió en un tiempo que las novelas latinoamericanas habían de ser, por encima o más allá de su competencia narrativa, el instrumento propicio para derrocar un mal gobierno.

Para García Márquez, “toda buena novela es una adivinanza del mundo” cuyo desciframiento “han asumido los críticos por su cuenta y riesgo”, de modo que —decía con retadora ironía— “hay que esperar que lo hagan”. Y los lectores puros y ordinarios, ¿cómo reac-

cionan ante el enigma de una ficción novelesca? Si he logrado comprender bien lo que piensa nuestro autor, los lectores, los genuinos e inclasificables destinatarios, no asumen la novela como un avieso enigma que deban resolver para sobrevivir —tal como ocurrió al primer Edipo y como, al parecer, nos sucede a los críticos de hoy—, sino solo como un convincente testimonio y como una imagen del mundo, “impertérrita” y esclarecedora del sentido de nuestra vida.

Pero el creador, el novelista “deicida” o el devaluado demiurgo —no importan ya ahora estas distinciones oscilantes entre el romanticismo catastrófico y la catástrofica posmodernidad— debe ser dueño de los recursos necesarios para la construcción de esas “adivinanzas” cuyo propósito no es nada trivial, por cuanto que su elaboración artificiosa no tiene como fin el lúdico y pasajero encubrimiento de las “realidades” del mundo real, sino precisamente el descubrimiento de su trama íntegra, en la que no se hallan naturalmente separados, sino misteriosamente enlazados, los hilos de los hechos exteriores e interiores y las múltiples y cambiantes texturas que tales hechos adquieren a la luz del recuerdo y de la imaginación fantástica. Esta “adivinanza del mundo” no se constituye, pues, como un enigma inventado al arbitrio, sino como una representación de la trama de la vida o mejor, según lo definía el viejo *Diccionario de autoridades*, como un modo figurado y sutilísimo de “conocer lo oculto del corazón”.

II

Si *Cien años de soledad* tuvo como modelo narrativo las novelas de caballerías —el *Amadís de Gaula* y su parodia extemporánea, dolorida e irónica en *Don Quijote de la Mancha*—, *Crónica de una muerte anunciada* se ajusta con libertad a un modelo literario mucho más reciente, el de la novela policiaca y, sobre todo, al proceso indagatorio que conduce a la formación de un expediente judicial. Pero contrariamente a la generalidad de los relatos detectivescos, en los cuales el protagonista despliega toda su paciencia y astucia para descubrir finalmente al asesino agazapado, en *Crónica de una muerte anunciada* prácticamente todos los habitantes de ese “pueblo olvidado” del Caribe conocen el nombre de los asesinos de Santiago Nasar: los hermanos Vicario. Nadie tampoco parece ignorar la causa que los movió a cometer el crimen: la restauración del honor familiar, pues se atribuye a Santiago ser el autor de la deshonra de Ángela Vicario, cuyo marido descubrió la misma noche de bodas que ella no había llegado virgen al matrimonio y la devolvió a sus padres. ¿En dónde reside, pues, la intriga del relato si ya están resueltos desde el principio los enigmas con que un narrador habitual hubiera

⁷ Cf. Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 24.

procurado mantener en vilo la atención de los lectores hasta el descubrimiento del culpable con las sutiles deducciones que lo condujeran al desenredo de la trama argumental? Un artículo de García Márquez publicado en *El Heraldo* de Barranquilla en el ya remoto año de 1952 puede echar alguna luz sobre el asunto; de ahí que lo cite por extenso:

El mejor enigma detectivesco se derrota a sí mismo porque lo extraordinario en él, que es precisamente lo enigmático, se destruye invariablemente con una cosa tan simple y tonta como lo es la lógica. Solo conozco dos excepciones en esa regla: *El misterio de Edwin Drood*, de Dickens, y el *Edipo rey* de Sófocles. La primera es una excepción, porque Dickens murió precisamente cuando había acabado de plantear el enigma y se disponía a desenredarlo [...]. La excepción de *Edipo rey* es inexplicable. Es el único caso en la literatura policíaca en que el detective, después de un diáfano y honrado proceso investigativo, descubre que él es el asesino de su propio padre. Sófocles rompió las reglas antes de que las reglas se inventaran.⁸

García Márquez, que ya había mostrado su habilidad en la composición de los trágicos acertijos de *La mala hora*, se propone la hazaña de romper las reglas ya consagradas por el género detectivesco y de sustituirlas por otras menos triviales y evidentes. La manera más insólita de plantear ese *tour de force* es precisamente la escogida para la construcción de la trama de *Crónica de una muerte anunciada*, esto es, el cambio del enigma del asesino por el enigma de las causas que impulsaron a los Vicario a cometer el crimen, así como de las razones que tuvieron los criminales para informar a todo el mundo que estaban buscando a Santiago Nasar para matarlo. Hecho no menos sorprendente es que quienes estaban al tanto de la noticia —que era casi la totalidad del pueblo— no hallaran o no quisieran hallar la ocasión para alertarlo del peligro que corría. De este modo, el verdadero enigma no resulta de la ocultación del criminal, sino de la disparidad de las versiones recopiladas en torno al hecho, primero, por el juez instructor que formó el sumario y fue incapaz de encontrar una “explicación racional” para el conjunto de datos y noticias proporcionados por los testigos, ya que esa misma disparidad las convertía en “piezas de un acertijo” irresoluble. Veintisiete años después de cometido el brutal asesinato, el narrador de la “historia”, que se identifica desde el principio de la narración como alguien perteneciente al mismo grupo social y familiar de Santiago Nasar y artificioamente deslindado del enunciador o autor im-

plícito del proceso discursivo,⁹ emprenderá una nueva y personal indagación sobre las circunstancias del crimen y sobre las causas que lo motivaron, recomponiendo los fragmentarios recuerdos que los testigos guardaban en los laberintos de su memoria.

El texto de *Crónica de una muerte anunciada* se compone de cinco apartados sin numerar, separados formalmente por significativos espacios en blanco, hecho que —al cabo de la lectura— viene a confirmar que cada una de esas partes en que se divide formalmente el texto no se corresponde plenamente con la secuencia cronológica de los acontecimientos evocados, sino que, por el contrario, refleja el constante ir y venir del narrador a través de los recuerdos fragmentarios, parciales y en ocasiones contradictorios de diversos testigos, todos ellos pertenecientes al círculo de familiares o amigos de la víctima. Quiero creer que al dar a su novela el título de *crónica* quiso García Márquez insinuar a sus lectores la patente clave narrativa de la que había echado mano: si los textos de las crónicas ordinarias exponen toda suerte de sucesos —significativos o triviales— con obsesiva minucia cronológica, los narradores memoriosos de su novela se esfuerzan por recordar —desde su propia e interesada perspectiva moral— un cúmulo de hechos cuya coordinación causal y temporal les resulta propiamente inaccesible; esta tarea reconstructora de la realidad total de los acontecimientos, de recomponer las imágenes fragmentadas del indeciso espejo de la memoria, nos corresponde en definitiva a nosotros, los lectores.

Leamos los enunciados inicial y final del primer bloque narrativo: “El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana...”, y el último: “Ya lo mataron”. Apenas transcurrió hora y media entre el anuncio y el cumplimiento puntual de la acción, tal como García Márquez se encarga de precisar cuidadosamente; pero el anuncio del suceso, situado en un pretérito imperfecto (“el día que lo iban a matar”), es decir, como acción no concluida desde la perspectiva actual de la narración, tanto como la acción ya consumada del último enunciado (“Ya lo mataron”), se instalan en el marco de un pasado del cual el narrador ha ido obteniendo paulatinamente sus informes y, así, la acción pretérita de la muerte de Santiago Nasar (de su anuncio y su consumación) está relatada desde la evocación que, en el futuro, harían quienes fueron testigos de las circunstancias que antecedieron al crimen. De esta manera, los sucesos relatados constituyen, en su conjunto, una visión a la vez simultánea y cambiante de aquellos sucesos, al punto que los lectores nos sentimos instalados en un laberinto calidoscópico compuesto de

⁸ José Manuel Camacho Delgado, “El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez”, en *La Casa Grande*, año 1, número 3, febrero-abril de 1997, pp. 11 y sigs.

⁹ Si bien es verdad que, en el segundo bloque textual, el narrador levanta una punta del velo de la ficción para dejarnos ver su condición autoral al aludir a su futuro matrimonio con Mercedes Barcha.



imágenes fragmentadas cuyos diversos segmentos cronológicos han sido reunidos desde perspectivas testimoniales yuxtapuestas. El resultado de esta integración de diferentes aspectos temporales es la fragmentación y multiplicación de los sucesos de la “historia” narrada, por cuanto que la reconstrucción del acontecer temporal corresponde, de hecho, a diversos narradores implícitos: los testigos interrogados por el narrador funcional; de tal acumulación de recuerdos particulares resulta la ilusoria pero convincente sensación de hallarnos sumergidos en la experiencia de un tiempo total.

Intentemos desanudar este ovillo. Recordemos en primer término que, según lo ha planteado Paul Ricoeur, dentro del relato no existen las magnitudes cronológicas tal como las establece nuestra concepción ordinaria del suceder temporal, sino “un presente de las cosas futuras, un presente de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes”, de suerte que todas las instancias temporales se ordenan en torno de un solo eje: el presente actual de la narración.¹⁰ Sin embargo, en *Crónica de una muerte anunciada*— cuyo mismo título nos previene acerca de su íntima condición de relato objetivo y puntual de los acontecimientos— se complica el esquema narrativo descrito por Ricoeur: lo que ocurrió en el pasado de la “historia” no se relata siguiendo una secuencia cronológica a partir del eje del “presente de las cosas pasadas”, sino que ese pasado se actualiza (es decir, se hace presente) desde la múltiple perspectiva de unos mismos hechos evocados por diferentes testigos, los cuales introducen sus recuerdos a partir de cada uno

de los tres ejes de la relación temporal notados por Ricoeur. De esa manera, García Márquez instituyó una multiplicidad de ejes de ordenación cronológica que responde a la evocación que cada testigo hace de sus recuerdos y estos testimonios fragmentarios y parciales sustituyen o se yuxtaponen a los relatos de los demás testigos, dando lugar así a una visión calidoscópica y, por ende, enigmática de los sucesos narrados.

Pero si cada testigo ignora la calidad de los testimonios proporcionados al narrador ficticio —o intradiscursivo— por los demás informantes, el narrador explícito o extradiegético va dejando, con toda honradez, diversas pistas de sus procedimientos compositivos. Se trata, como hemos visto, de la reconstrucción de hechos ocurridos hace varios lustros respecto del presente absoluto de la narración, de manera que el narrador detectivesco solo podrá disponer, aparte de un “sumario” judicial plagado de “coincidencias funestas” e inexplicables, de los recuerdos de los testigos, y en primer término, los recuerdos de Plácida Linero, la madre de Santiago Nasar: “La última imagen que su madre tenía de él era su paso fugaz por el dormitorio [...] Lo vio desde la misma hamaca y en la misma posición en que la encontré postrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria”.

La metáfora del espejo roto no es gratuita, indica desde las primeras páginas el recurso narrativo elegido: la realidad de los hechos no es otra que la síntesis sincopada de los recuerdos que de ellos tengan sus actores o testigos; con ello, el mundo “real” no será presentado desde la arbitraria perspectiva de un autor-narrador om-

¹⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, I, Siglo XXI, México, 1995.

nisciente, sino desde la fragmentaria, disímbola y, en ocasiones, contradictoria acumulación de las imágenes de la memoria en torno de un suceso que conmovió a la comunidad. A esto se debe la analogía de la visión calidoscópica (obtenida mediante una artificiosa disposición angular de diversos espejos, que permiten al espectador obtener una visión multiplicada y cambiante de los mismos objetos reflejados en ellos) con las imágenes de la memoria, también sujetas —por obra del tiempo— a reflexiones cambiantes y divergentes.

El narrador nos informa repetidas veces sobre esta condición impuesta a su relato: “En el curso de las indagaciones para esta crónica recobré numerosas vivencias marginales” o “Yo conservaba un recuerdo muy confuso de la fiesta antes de que hubiera decidido rescatarla a pedazos de la memoria ajena”. Frente al tiempo circular de *Cien años de soledad*, a cuyo presente narrativo se sobreponen numerosas “pulsiones supratemporales que anticipan el porvenir o retrotraen el pasado, haciendo girar voluntariamente la rueda del tiempo”, como señaló Cesare Segre,¹¹ en *Crónica de una muerte anunciada* se privilegia otra perspectiva temporal, que ya no consiste en la anticipación o retracción de los sucesos narrados respecto de su ocurrencia temporal, sino en la superposición de las versiones relativas a momentos sucesivos de una misma “historia”.

Conviene, en este punto, tratar de poner en claro las relaciones que se establecen entre unos “hechos” que —desde cierto punto de vista— pudieran ser considerados como “reales” con otros que se asumen como “ficticios”. Aceptamos, por creencia y conveniencia, que esos “hechos” integrados por García Márquez a su novela provengan de aquel formidable magacén que tuvo a su disposición “desde los primeros días de mi vida”, es decir, que haya configurado ciertos episodios novelescos a partir de estas o aquellas “experiencias personales”. Con todo, no podemos asumir que tales “hechos” —de los que tendría conocimiento como testigo de vista u oído— se hallen reproducidos en el relato tales cuales fueron en la perspectiva de su realidad fenoménica o, dicho en otras palabras, que el sustrato “real” de la ficción se haya mantenido enteramente conforme con sus “propiedades objetivas”.

Los formalistas rusos publicaron en la segunda década del siglo xx importantes trabajos sobre los problemas de la construcción del relato. Boris Tomashevski dedicó al asunto un ensayo memorable, “Fábula y siuzhet”,¹² en el cual distinguió “el conjunto de acontecimientos en mutua conexión interior”, al que llamó

fábula, y “la distribución de los acontecimientos artísticamente contruidos” al que dio el nombre de *siuzhet* (término que otros traductores dieron como “argumento”).¹³ La “fábula” se compone de motivos o partes temáticas consideradas indivisibles y dispuestas en una conexión cronológica; en cambio, el *siuzhet* es el conjunto de los mismos motivos, pero no necesariamente considerados en su conexión lógica y temporal, sino tal como aparecen dispuestos en el texto.

Para la “fábula”, asentaba Tomashevski, “son importantes únicamente los motivos trabados” (o asociados), esto es, “aquellos que no se pueden omitir sin perturbar la conexión causal entre los acontecimientos”, es decir, tal como los percibimos en sus relaciones objetivas; pero los “motivos libres”, aquellos que podrían eliminarse, movilizarse o permutarse “sin afectar la secuencia temporocausal”, resultan esenciales para el *siuzhet*, puesto que son “a veces los motivos libres los que desempeñan un papel dominante que determinan la construcción de la obra” y proporcionan, en forma de indicios reiterados, la mayor cantidad de información sobre la entidad del universo moral de la obra, es decir, acerca de aquellas superestructuras ideológicas que, de manera tácita o implícita, promueven y justifican el comportamiento de los personajes.

De lo anterior podríamos concluir abreviadamente, que en la “fábula”, esto es, en el esquema lógico-causal del relato manifestado en sus motivos “trabados” y dinámicos (ex gr.: “Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” o “Bayardo San Román, el hombre que devolvió a la esposa, había venido por primera vez en agosto del año anterior”), radican las conexiones del relato con el orden propio de las realidades empíricas evocadas en él y que no podrían ser abolidas sin poner en peligro su coherencia esencial. El *siuzhet*, por su parte, se constituye, según Tomashevski, como una serie de transformaciones de la “fábula” por medio de recursos compositivos a disposición del narrador, tales como la “exposición directa” o “retrasada” y los desplazamientos temporales que de ella derivan, como por ejemplo, los desenlaces regresivos y la introducción de otras fábulas paralelas o concurrentes con la fábula central.

Crónica de una muerte anunciada se desarrolla formalmente en cinco bloques narrativos textualmente separados; por lo que hace a los dos primeros, el final del segundo bloque descubrirá sus implicaciones con el antecedente: la muerte de Santiago Nasar por parte de los hermanos Pedro y Pablo Vicario se explica como consecuencia de que Ángela Vicario no llegase virgen a su

¹¹ Cesare Segre, “Il tempo curvo di García Márquez”, en *I segni e la critica*, Einaudi Paperbacks, Torino, 1969.

¹² Boris Tomashevski, “Fábula y siuzhet”, Emil Volek (editor), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, 1995.

¹³ Cf. Boris Tomashevski, “Temática”, en Tzvetan Todorov (editor), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Ediciones Signos, Buenos Aires, 1970.

noche de bodas con Bayardo San Román y que este la repudiara. Interrogada Ángela sobre quién fue el autor de su “desgracia”, pronuncia casi sin pensarlo el nombre de Santiago Nasar: “lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero”. Desde el punto de vista de la fábula, la segunda secuencia explica la muerte de Santiago como la única manera en que los hermanos de Ángela, Pedro y Pablo Vicario, podían restaurar el honor de la familia; en cambio, los motivos libres que, en forma de indicios, comienzan a manifestarse desde el arranque del segundo bloque narrativo, permitirán llegar a una interpretación más meditada y compleja de la totalidad de la trama.

Me detendré en algunos casos relevantes. Tal cual puntualizó Cesare Segre en su imprescindible ensayo sobre *Cien años de soledad*, García Márquez adopta en sus novelas “la visión de los hechos propia de los personajes [...] Lo que caracteriza esta perspectiva (que está en la base del tono fabuloso del libro) es la resonancia inmediata de los hechos espirituales en el orden de lo concreto”. Con toda naturalidad, los vivos se comunican con los fantasmas de sus muertos y pueden mantenerse en comunicación con ellos hasta el momento en que se extinguen de la memoria de los sobrevivientes; y, al igual que para los antiguos griegos, también para los miembros de ese cosmos psicológico y social en que se instalan lo “sucesos” de que da cuenta *Crónica de una muerte anunciada*, los sueños contienen un saber secreto acerca de aquellas cosas que escapan a la conciencia despierta; sueños y premoniciones desempeñan un papel muy importante en ese “pueblo olvidado” del Caribe, al punto de que el relato se inicia precisamente con los sueños que tuvo Santiago en la madrugada del día que lo iban a matar: “Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros”.

La semana anterior también había soñado que viajaba en un avión de papel de estaño sin tropezar con los árboles. Su madre, Plácida Linero, tenía “reputación bien ganada de intérprete certera de los sueños ajenos”, pero esta vez no advirtió “ningún augurio aciago” en los de su hijo. Tampoco Santiago “reconoció el presagio”, dice escuetamente el narrador, dejando a los lectores la tarea de averiguar —si es que no lo saben de antemano, por su propia experiencia— qué clase de malos augurios entrañaban tales sueños. Dentro de los testimonios recogidos cinco lustros después, algunos informantes dijeron que “en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda” y añade el narrador, con significativa insistencia, “como la que había visto Santiago Nasar en el bosque de su sueño”. Por no haber puesto

atención a los árboles en el sueño de su hijo, resultó errónea la interpretación de Plácida, cuyo veredicto fue en el sentido de que “todos los sueños con pájaros son de buena salud”.

Obviamente, los “motivos libres” de esos sueños pudieran parecer superfluos desde el punto de vista de la progresión lógica de la “fábula” y, sin embargo, tienen la mayor importancia, no solo desde la perspectiva de la configuración artística del relato, sino además por la alusión sesgada a los significados más profundos del mismo.

La experiencia de los personajes de *Crónica* está permeada de los saberes que los sueños ocultan; su lenguaje simbólico y cifrado es esencial para su explicación del mundo, pero —como en cualquier otro lenguaje— sus signos han de ser interpretados adecuadamente, atendiendo a los contextos de su aparición. Me atrevo a pensar que para los miembros del universo del que forman parte Plácida y Santiago —como para los lectores identificados con ellos, en quienes sin duda estaría pensando García Márquez al escribir la obra— Plácida cometió serios errores en la interpretación de los sueños de su hijo. Ciertamente los pájaros pueden ser entendidos como signo de la benéfica relación entre el cielo y la tierra; es decir, como mensajeros angélicos de “buena salud”. Pero el vuelo de los pájaros entre los árboles puede añadir un presagio funesto, ya que siendo estos símbolo frecuente de las evoluciones cósmicas, esto es, de muerte y resurrección, connotan un significado inquietante. Que se trata de un sueño funesto, nos lo revela el narrador con mostrenca ironía: al despertar, Santiago “se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros”.

¿Y la lluvia? ¿Qué significado pudo tener en esos sueños? La lluvia, claro está, suele interpretarse simbólicamente como el esperma solar que fecunda la tierra, pero también con el sacrificio sangriento a una deidad protectora, y tanto es así que Plácida, al ver salir a su hijo, le encarece que “no se fuera a mojar en la lluvia”. De modo, pues, que esa “llovizna tierna” de los sueños era un signo premonitorio de la sangre dos veces derramada de Santiago Nasar: primero, en el brutal asesinato y, después, en la autopsia monstruosa. Me atrevo a no tener dudas sobre esto, porque lo que hace Santiago Nasar antes de salir de su casa para ir al encuentro del obispo, que viene de visita al pueblo, es detenerse en la cocina donde la negra Victoria Guzmán estaba “descuartizando tres conejos para el almuerzo” y, arrancándoles de cuajo las entrañas, las tiraba a los perros acezantes. “No seas bárbara —le dijo él—. Imagínate que fuera un ser humano”. Victoria Guzmán tardó veinte años para comprender cómo “un hombre acostumbrado a matar animales inermes expresara de pronto semejante horror. ¡Dios Santo! —exclamó asustada—, ¡de modo que todo aquello fue una revelación!”

“Supongo que al morirnos vamos al Océano Universal”

Ignacio Solares

De entrada, una pregunta obligada: ¿Por qué su renuencia a las entrevistas?—a pesar de su rechazo, García Márquez se acerca lo más posible a la grabadora para contestar.

Lo que pasa es que a un ser humano no le ocurren más de tres cosas serias en toda su vida, y ustedes los periodistas quieren hacer una entrevista todos los días, y quieren además que sea una entrevista seria, capaz de arreglar el mundo. Si uno les siguiera la onda seriamente, tendría que repetir la misma entrevista todos los días, y eso tampoco es serio. Póngase en mi lugar; yo le tengo terror al avión y terror al micrófono. Para volar, siguiendo la fórmula infalible de Luis Buñuel, tengo que tomarme antes seis martinis secos, pero cuando llego al aeropuerto de destino me encuentro con que allí están los periodistas, alegres y sobrios, esperando a que se les dé la fórmula mágica que salve a la humanidad. ¿Qué hace un buen borracho asustado en este caso? O manda a los periodistas al cuerno, cosa que yo no hago entre otras cosas porque fui periodista durante muchos años, o se pone a soltar tonterías lo menos serias que sea posible para que los viejos colegas queden contentos y para que la declaración permanezca en el mundo solamente 24 horas y no 200 años como quisieran ustedes. De modo

que por este camino se llega fatalmente al punto al que yo he llegado; o sea, a tratar de inventar algo nuevo cada vez, alguna idea distinta para no defraudarlos a ustedes ni defraudar al público, y en esa forma las entrevistas acaban por ser un nuevo género de literatura de ficción. En este momento, después de años de entrevistas continuas, para mí representa un mayor esfuerzo de imaginación contestar a estas preguntas que escribir un buen cuento. Si es que me sale un buen cuento...

Pues ya ni modo. Puesto que nos concedió la entrevista hay que entrar en materia: ¿cuáles son los riesgos a que se enfrenta un escritor progresista, afamado, dentro de un régimen capitalista?

El principal riesgo a que se enfrenta, precisamente, es a las entrevistas serias. A fuerza de decir cosas importantes y de decirlas todos los días, el escritor termina por caer en las más aburridas y absurdas contradicciones. Termina por ser un pesado que trata de meterse en todo, que trata de arreglarlo todo, y que al final se queda en nada. Un riesgo secundario es el que usted hubiera querido que yo mencionara como el principal, o sea, el que amenaza al escritor con la tentación diabólica de

la sociedad de consumo: los premios succulentos, los falsos honores, las innumerables carnadas que tiende el capital para ponernos de su parte. Yo no considero este riesgo como el más importante, porque el escritor que cae en él es porque quiere caer. Un hombre maduro con una ideología firme no se deja extraviar con fantasías o, para decirlo de un modo idiota, pero serio, se tapa los oídos con cera y se amarra del palo mayor —como lo hizo Ulises— para no escuchar el canto de las sirenas.

“Qué aparato más horrible”, dice García Márquez mirando la grabadora. Sin embargo, soporta la siguiente pregunta: A su manera de ver, ¿cómo debe entenderse la libertad de un escritor?

“Con la seriedad hemos topado, Sancho”. Pues bien, seamos serios. Yo creo que un escritor libre es aquel que puede rechazar todas las entrevistas que le propongan, puede escribir lo que le dé la gana y puede publicarlo, y una vez publicado puede llegar sin ningún tropiezo a quien lo quiera leer. Punto. Si ese escritor traiciona su propia conciencia —y acepta entrevistas que no quería aceptar!— peor para él. Eso es todo, lo demás es puro cuento. Pues esta ya la acepto y hay que llevarla a sus últimas consecuencias. Qué joda. Haga la pregunta de una vez.

En Cien años de soledad hay una visión casi parapsicológica de la realidad, como si los símbolos y las fantasías

formaran parte de la vida cotidiana de los personajes. Sin embargo, algunos críticos han calificado a la novela de “realista”. ¿Qué puede decirnos sobre esto?

¿Ve usted cómo me obliga a ser “serio”? ¡Qué joda! Los críticos piensan muchas cosas trascendentales; encuentran símbolos e intenciones ocultas donde las hay, y también donde no las hay. Cuando yo escribo, lo único que me interesa es contar mi cuento. Yo no sé cómo podría definirse *Cien años de soledad* pero le puedo asegurar que no hay una sola línea, ni un solo acto, ni una sola palabra de los protagonistas que no hayan sido sacados de la realidad real, por llamarla así. Lo que sucede —pienso yo— es que la realidad tiene muchas caras, y de todos modos es mucho más fascinante lo que esas caras tienen por dentro que lo que tienen por fuera. ¡Ya me obligó usted a decir una cosa “seria”, carajo!

¿Encuentra algún cambio importante en la América Latina de ahora, en relación con la que dejó, cuando hace cinco años se marchó a Europa?

Ya me acabó de joder. Vamos a ver. He encontrado dos casos nuevos: Chile y Perú, que parecen representar, al lado de la experiencia cubana, dos vías diferentes hacia el socialismo. Pero en realidad el cambio más importante que creo advertir en América Latina es de tipo más general y tal vez más profundo. Me refiero a la forma en que se han abierto paso ciertas palabras que antes



Gabriel García Márquez con Juan Ramón de la Fuente, Julio Scherer e Ignacio Solares

parecían prohibidas. La simple palabra “revolución” que antes no era permitido pronunciar en la mesa es ahora una de las palabras predilectas de las abuelitas. Esto no es tan tonto como parece. Tanto en la historia como en el amor las palabras van siempre adelante, preparando el camino por donde han de pasar los hechos. Le aseguro a usted que estamos a punto de un cambio radical en nuestros pueblos.

¿No afecta a su trabajo literario la expectativa ante la publicación de una próxima novela?

Lo único que afecta a mi trabajo literario son las entrevistas como ésta —*contesta García Márquez, matizando su respuesta con una sonrisa amable, en la que se adivina la ironía*—. Con lo que llevamos hablado hasta ahora, ya habría escrito un párrafo de mi nuevo libro. ¡Que me está costando más trabajo y noches de insomnio que usted y sus posibles lectores pueden suponer! Aquí, en esta maldita entrevista, se van mi imaginación, mis palabras, mi energía, mi mejor tiempo para escribir. Quedo seco. Pero ustedes son tenaces; por eso no vuelvo a aceptar una entrevista en lo que me resta de vida. Tuvo usted el privilegio de ser el último. Yo creo saber para dónde voy y no tengo ninguna prisa. Es bueno que se sepa además que soy capaz de morir perfectamente tranquilo sin escribir un nuevo libro, y que ustedes serían injustos si no lo entendieran, como no parecen haber entendido —por ejemplo— el caso de Juan Rulfo. Yo he dicho, y quiero repetirlo, que *Pedro Páramo* es la novela más hermosa que se ha escrito jamás en lengua castellana. Subrayo: la más hermosa. Sin embargo, lo único que oigo decir sobre Juan Rulfo es que no ha vuelto a

escribir, ¿por qué? Pues bien, yo creo que *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* constituyen una obra total que muchos escritores envidiamos y que el hombre a quien le dio la gana escribirla tiene perfecto derecho a no escribir más, si no le da la gana. Por favor, déjenos vivir en paz. ¡No nos hagan más entrevistas!

Cuando la presente entrevista apareció en Excélsior y se transmitió por Radio Universidad, García Márquez me habló para comentarme que, gracias a ella, le había yo espantado a varios periodistas culpígenos que no querían interrumpirlo en su labor literaria. Y, sin embargo, a él que fue periodista, le daba tanta culpa rechazar a sus colegas que ya había aceptado un par de ellas, ahora que apareció su nueva novela. “Carajo, qué pinche oficio éste de andar tras de gente que no quiere hablar y tú quieres que hable. Pero yo lo viví, lo padecí, sobreviví de él, y no puedo descalificarlo. El periodismo me permitió no morirme de hambre, casi nada. Así que toda mi solidaridad a mis colegas, aunque sean tan latosos e impertinentes como tú”.

A propósito de impertinencia, dos últimas preguntas aprovechando que te tengo en la línea.

Qué bien jodes.

¿En qué cree Gabriel García Márquez?

En TODO (con mayúscula), menos en Dios.

¿Adónde vamos a morir?

Supongo que al Océano Universal.

10 de julio de 1972



Con Mario Vargas Llosa, Carlos Barral, Julio Cortázar y Josep Maria Castellet, Barcelona, 1972

El Gabo nuestro de cada día

Guillermo Vega Zaragoza

I. MIS DOS PADRES

Es muy feo que a uno se le muera el padre dos veces. A mí me acaba de suceder. Primero Constantino Vega Mendieta a los 89 años y después Gabriel García Márquez a los 87. Yo no sabía que el segundo también era mi padre hasta que vi una foto suya en la contraportada de un libro que encontré mientras husmeaba en el librero de unos de mis hermanos: vestía chamarra de cuadros negros y rojos, igualita a una que siempre usaba mi papá. El bigote, las cejas, el cabello, los ojos, todo igualito a mi papá. Se la enseñé a mi mamá.

—¿A quién se parece?

Casi se va para atrás de la impresión:

—¿Qué hace allí tu papá?

—No sé, aquí dice que se llama Gabriel García Márquez y que es colombiano.

—Válgame, a mí me dijo antes de casarnos que era argentino y luego que español y terminó siendo poblano.

En la noche, cuando mi papá regresó del trabajo, le enseñamos la foto.

—Ah, chingao. Ese cabrón se parece a mí —y se carcajeó.

Eso fue todo. Ninguna explicación ni nada.

Tiempo después vi otra foto de mi papá, ahora en el periódico. Traía sus lentes, esos grandotes de pasta que usaba para leer. Vestía un saco de cuadritos blancos y cafés, el único que tenía en el closet, el que se ponía en las ocasiones especiales, porque para usar a diario le gustaban más los chalecos de estambre y los suéteres, muy serio, en una conferencia de algo así muy importante. Ya no se la enseñé a mi mamá. ¿Para qué?

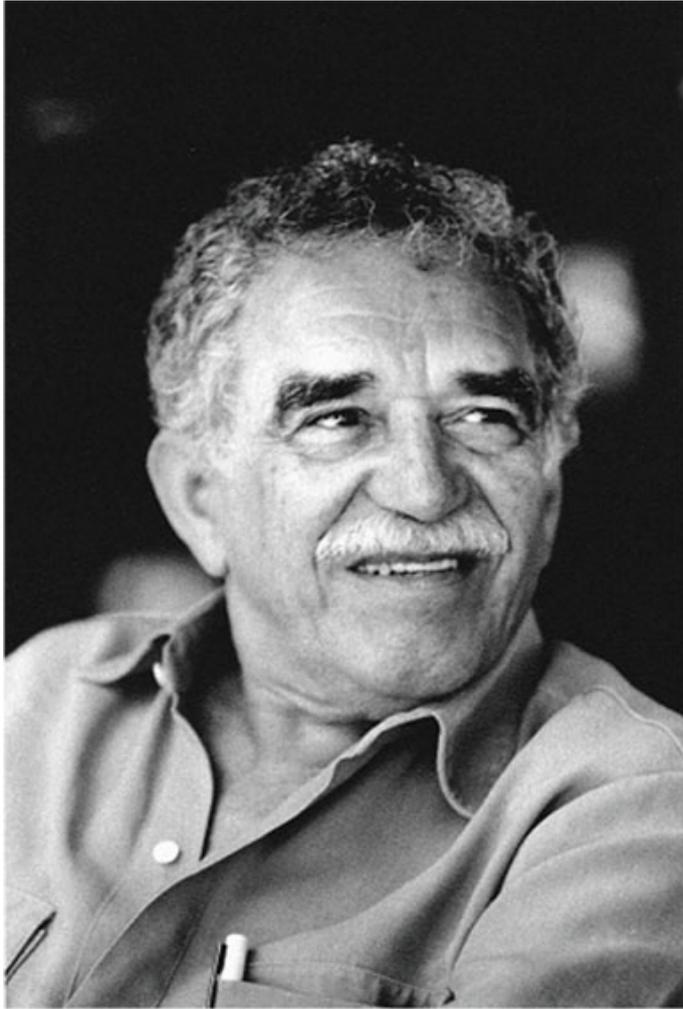
Con el tiempo aprendí que mi papá, en las diferentes etapas de su vida, siempre se parecía a alguien más. En las fotos de su boda se parecía a Luis Aguilar, el cantante, el Gallo Giro, que salía de motociclista de tránsito con Pedro Infante en *A.T.M. A toda máquina* y ¿*Qué te ha dado esa mujer?* Ya más grande, una de mis tías decía que era igualito a Anthony Quinn en *Zorba el griego*. Y en sus últimos años se terminó pareciendo a Saddam Hussein.

Pero siempre supe que era el Gabo. Incluso enseñaban la lengua de la misma forma cuando veían una cámara y les gustaba usar guayabera. Lo único que nunca entendí era cómo le hacía para escribir todos esos libros, si nunca lo vi ante una máquina de escribir, ni siquiera garabateando algo en un cuaderno, ni quién le contó todas esas historias que sucedían en Macondo, si él nació y vivió en Puebla, un rato en Ciudad Juárez y luego el resto de su vida en la Ciudad de México.

Para mí que todo eso se lo inventó.

II. LA OBLIGACIÓN DE LA OBRA MAESTRA

En los párrafos iniciales de *La tumba sin sosiego*, el crítico inglés Cyril Connolly escribió: “Cuantos más libros leemos, mejor advertimos que la función genuina de un escritor es producir *una obra maestra* y que ninguna otra finalidad tiene la menor importancia... Todas las incursiones en el periodismo, la radio, la propaganda y el cine, por grandiosas que sean, están de antemano destinadas a la decepción. Poner lo mejor nuestro en estas formas es otra insensatez, pues con ello conde-



namos al olvido las buenas ideas lo mismo que las malas. En la naturaleza de tales trabajos está el no perdurar, así que nunca deberíamos emprenderlos”.

Gabriel García Márquez (Aracataca, Colombia, 1927-Ciudad de México, 2014) terminó por aprender todo esto durante su estancia en México, cuando renunció al periodismo y quemó sus naves para hacer carrera en el cine, pero al no encontrar lo que esperaba, mandó todo al demonio y se dedicó a escribir febrilmente durante 18 meses *Cien años de soledad*, que sería la obra con la que alcanzó fama mundial y, a la larga, a ganar el Premio Nobel de Literatura en 1982.

Ahora podemos ver que todos sus intentos literarios anteriores (el puñado de cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* y novelas como *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora*) en realidad fueron preparativos para llegar a *Cien años...* Sin embargo, García Márquez no consideraba a esta su mejor obra sino a *El amor en los tiempos del cólera*. Llegó a decir que él aprendió a escribir para contar la historia de cómo se enamoraron sus padres. Y una vez que lo hubo hecho, no le quedó mucho más por decir. En efecto, siguieron apareciendo libros suyos (su última gran novela fue *El general en su laberinto* en 1989) y se dedicó a preparar sus memorias, de las que solo apareció el primer tomo en 2002. No sé sabe si en efecto terminó los

dos volúmenes restantes que anunció entonces. Lo que sí se sabe ahora es que en 2007 le confesó a un amigo periodista colombiano que no volvería a escribir porque la memoria lo había abandonado. “No va a haber ni dos ni tres ni anda. Ya no me acuerdo de nada, y yo, como todos los escritores, vivo de la memoria, de lo que recuerdo, de los personajes y los hechos que tengo en la memoria. Y la memoria, Juan, ya me abandonó”, reveló Rafael Croda, en la revista *Proceso* del 20 de abril de 2014, que le dijo García Márquez a su amigo Juan Gossain.

Gabriel García Márquez tuvo la decencia (que otros no tuvieron) de, primero, asumir que ya había dado lo que tenía que dar, y que no iba a atentar contra su propio legado mandando a las prensas obras que no estaban a su altura (siempre fue evidente que *Memoria de mis putas tristes* fue un ejercicio —magistral, pero ejercicio a fin de cuentas— que se encontraron en algún cajón y decidieron publicar). Y segundo, él y su familia tuvieron el pudor y la prudencia de conservar en la privacidad su deterioro físico y mental, para evitar que ello se convirtiera en un circo mediático.

III. MI NO ENCUENTRO CON EL GABO

Muchas personas han escrito sus anécdotas acerca de los encuentros que tuvieron con el Gabo. Algunos aseguran que leyeron *Cien años de soledad* incluso antes de que se le ocurriera escribirla. Por eso he decidido contar aquí mi no encuentro con García Márquez.

Fue por ahí del año 2005. Estaba tomando un café, en el Sanborns de Insurgentes casi esquina con Félix Cuevas, con una amiga (ex alumna que me gustaba mucho y, pues, andaba yo haciendo mi luchita, que no es más que la verdad).

Un hombre, vestido todo de blanco, entró acompañado de dos jovencitas, casi veinteañeras. Se fueron a sentar a una de las mesas del fondo. De inmediato, el capitán, o como se le llame al jefe de los meseros, fue a atenderlos diligentemente. Dos meseras se le sumaron y muy amables les tomaron la orden.

—¿Ya viste quién llegó? —le dije a mi amiga, como si maldita la cosa, y le di un sorbo a mi café.

—No. ¿Quién? —dijo sorprendida.

—Fíjate, allá, al fondo —dije, señalando con la mirada.

Entonces ella se volvió y vio al hombre, platicando animadamente con las dos jovencitas.

—¿Quién es?

—Gabo —dije, como si me llevara de a cuartos con él desde los tiempos en que andaba descalzo jugando en las polvosas calles de Aracataca.

—¡Nooooooooooooo! —exclamó, incrédula— ¿El de *Cien años de soledad*?

—¿Qué, hay otro?

—¿Y tú te quedas así, tan tranquilo? —me reclamó, como si el hecho de estar a unos pasos de un Premio Nobel fuera un pretexto perfecto para saltar y berrear de júbilo.

—¿Por qué no? ¿Qué tendría que hacer?

—No sé —dijo, tratando de encontrar algo en su bolso—. Pedirle su autógrafo. Entrevistarlo.

—¿Y yo por qué lo voy a entrevistar, si la que está estudiando para periodista eres tú?

—Tienes razón —dijo, sorprendida de haberse topado de nuevo con su profesión—. ¿Pero estás seguro que es él?

Miró de nuevo fijamente hacia el fondo del lugar. No había duda: tenía el bigote, los lentes y la cara de García Márquez.

—Claro —dije, muy seguro—. Si no me crees, pregúntale al capitán.

Llamó al tipo, que estaba muy entretenido platicando con la cajera y mirando en dirección al Gabo, igual que nosotros. Pero, en el lugar a medio llenar, nadie más parecía hacerle el menor caso a ese anciano que, a juzgar por las carcajadas, se la estaba pasando bomba con las que podrían ser sus nietas o sobrinas.

—Dígame, señorita. ¿Le falta algo? —dijo el capitán, muy atento.

—Oiga: ¿ese señor de allá es quien yo creo que es? —dijo ella, ya en su papel de reportera del crimen.

—¿Quién, señorita?

—Aquel, allá —dijo ella, señalando con la lengua dentro del cachete—. Es Gabriel García Márquez, ¿verdad?

El capitán le dedicó una mirada recriminatoria, como invitándola a no ingerir sustancias psicotrópicas si no estaba preparada para ello.

—No, señorita, no es.

—¿De veras no es?

—No, señorita, no es.

—¿Me lo jura?

—No es, señorita, se lo juro —dijo el capitán, encaminándose a la impaciencia—. ¿Algo más?

—No, gracias —dijo ella, y su cara, antes luminosa, se ensombreció con una leve tristeza.

El capitán se retiró con una sonrisa fingida en el rostro. Entonces yo estallé en una carcajada. Ella me lanzó la servilleta de tela a la cara, pero cayó en mi taza de café. La sacudí y la salpiqué, y ella también rio.

—Eres de lo peor. Te gusta jugar conmigo —dijo, enmohinada.

—¿Por qué dices eso? Sí es García Márquez, pero el mesero debe tener instrucciones de negarlo para que no lo molesten.

Ella prefirió ya no creerme. Por momentos olvidamos al creador de Macondo y él siguió platicando con las chicas. Hasta que un rato más tarde, se levantaron, se encaminaron a la caja, pagaron y salieron. Creo que mi amiga ni siquiera se enteró.

Medio minuto después, mi amiga se levantó y dijo que iba al tocador. Yo pedí más café. Mi amiga se tardó algo más de lo que suelen demorarse las mujeres cuando van al tocador, pero no me pareció extraño.

Regresó con una sonrisa que casi le enjuagaba las orejas.

—Lo vi —dijo mientras se sentaba.



—¿A quién?

—A Gabo. Sí era él.

—¿Ves? Te dije.

Me contó que el Premio Nobel estaba curioseando en la sección de libros. Entonces, ya más de cerca, lo reconoció. Pero aun así, le preguntó: “¿Es usted Gabriel García Márquez?” Y él le respondió: “Parece que sí”. Mi amiga le dijo que lo admiraba mucho, que amaba sus libros y que le daba mucho gusto conocerlo en persona. Él le preguntó su nombre y a qué se dedicaba. Ella le dijo que estudiaba comunicación en la Universidad. “¿Comunicación? ¿Y allí qué enseñan? A mí me hubiera gustado estudiar periodismo, pero en mis tiempos eso de las aulas no se usaba”. Ella trató de explicarle en qué consistía, y él la escuchó con paciencia hasta que le dijo: “¿Qué cosas tan raras enseñan ahora en las universidades!” En eso salieron del baño las dos chicas que lo acompañaban. Gabo se despidió muy amablemente con un beso y un apretón de manos.

—¿Y te dio su autógrafo? —dije.

Entonces volvió por fin de su embeleso.

—No se me ocurrió —dijo un poco apenada.

—Pero sí le pediste una entrevista, ¿verdad?

—Nnnno —ahora sí, de plano muy apenada.

—Valiente periodista —dije yo, y me eché a reír de buena gana. Esta vez ya no me arrojó la servilleta a la cara.

IV. EMPEZAR CON EL FINAL

Hay varias formas de acercarse a la obra de Gabriel García Márquez: una, desde la hipérbole, el elogio desmedido, desde lo que ya se ha dicho hasta el hartazgo y todo mundo repite y repetirá acerca de su grandeza; desde ahí ya queda muy poco por agregar; no obstante, nos queda la experiencia personal de la lectura, lo que significó para cada lector —profesional o común— el descubrimiento de sus obras más entrañables: *Cien años de soledad*, *El amor en los tiempos del cólera*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *El general en su laberinto*, *Crónica de una muerte anunciada*...

Llama la atención que, en estos tiempos de comunicación instantánea, donde cualquiera puede expresar lo que quiera y compartirlo en forma inmediata a través de la Internet, muchísimas personas hayan manifestado su gusto —y lo que es quizá más importante, el cariño— por los libros de García Márquez. Personas que no son lectores asiduos lo declaran su escritor predilecto. Otros confiesan lo que significó leerlo por primera vez (casi siempre en la juventud) y cómo los marcó para sumergirse en el placer por la lectura o, de plano, cómo los inspiró para convertirse en escritores.

Por mi parte, debo confesar que llegué tarde a la obra de Gabriel García Márquez. Mi entrada al burdel

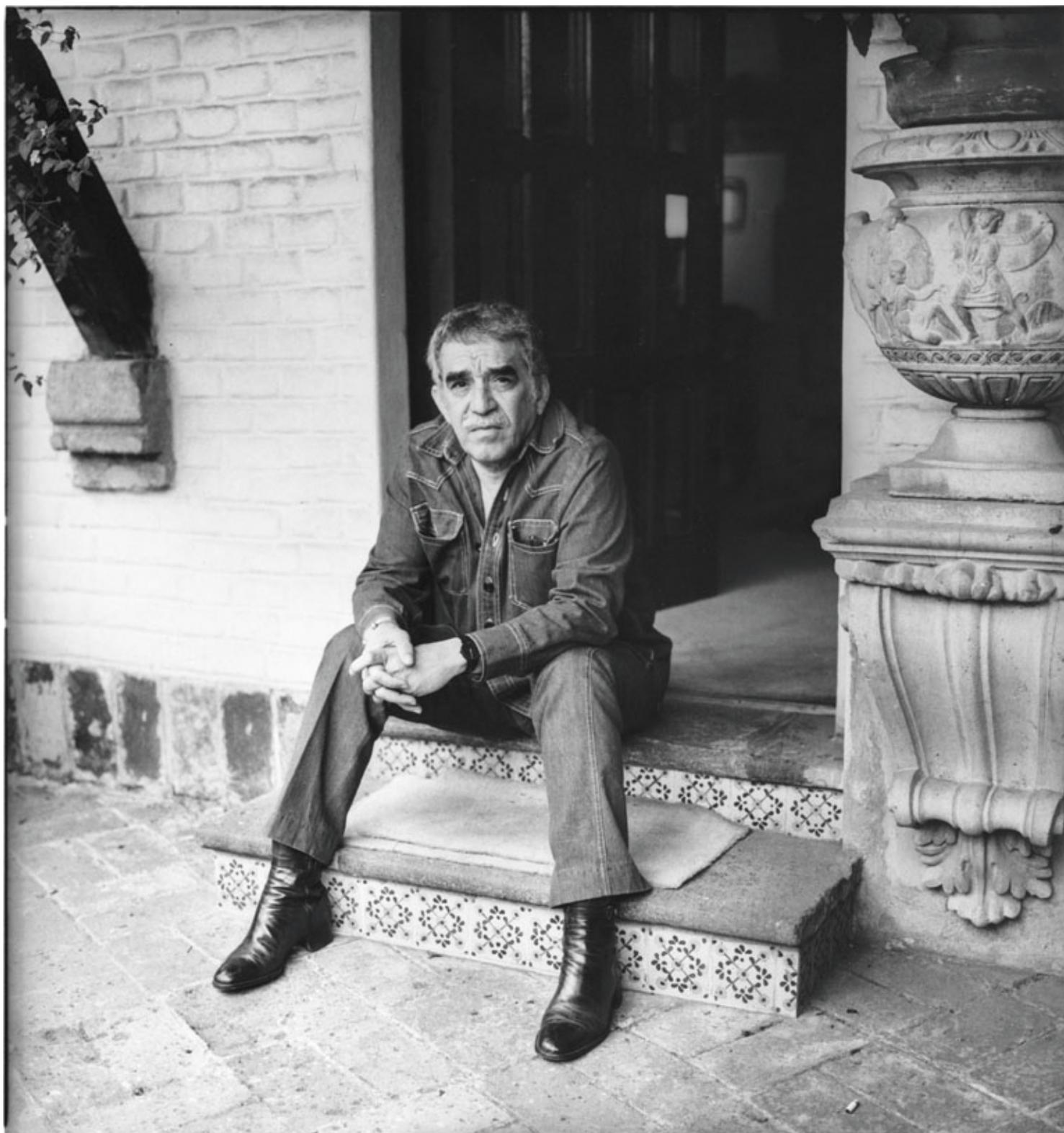
del *boom* fue por la puerta de Carlos Fuentes y luego me apoltroné largo rato en los amplios salones de Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. A las alcobas del Gabo tardé en llegar, pero una vez ahí, ya no quise salir. No obstante, a esos aposentos me metí por una de las ventanas, la más grande: el periodismo.

Aunque se trata de una novela, en una clase de la carrera de Periodismo leímos como tarea *Crónica de una muerte anunciada*, cuya primera particularidad es que empieza contando el final: “El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo”. Después me daría cuenta de que esa era la marca de la casa: los inicios de García Márquez son únicos e inolvidables, como el de *Cien años de soledad*, que debe ser el incipit más célebre de la lengua española, después del *Quijote*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”.

Esta estrategia de comenzar con el final proviene sin duda del oficio periodístico que García Márquez ejerció intensivamente en su juventud, pero que nunca abandonó del todo. Se trata del famoso *lead* o entrada de la noticia, donde en unas cuantas líneas se debe dar la información fundamental y responder a las famosas cinco W: *what, who, when, where, why* (qué, quién, cuándo, dónde, por qué). Redacción periodística para principiantes, si se quiere, pero que nunca perderá su efectividad para el periodismo ni para la literatura. La nota informativa, la crónica, el reportaje, el artículo de opinión, el ensayo, en fin, todos los géneros periodísticos, deben empezar lo más cerca posible del punto final. Lo mismo sucede con la narrativa, con el cuento y la novela, sin importar que uno pudiera tener apenas pocas páginas y la otra varios cientos.

La explicación de cómo se llegó al desenlace es, precisamente, el desarrollo de la propia noticia: el *how*, el cómo. Así, en el caso de García Márquez (como en toda la gran literatura) no importa tanto el qué sino la forma en que se cuenta la historia. En alguna ocasión, García Márquez explicó que en las primeras líneas de la novela ya debe estar todo: el conflicto, la forma y el tono que dominará en las páginas siguientes. Por eso el inicio es tan importante como el final y el cuerpo mismo de la narración.

Lo cierto es que, al igual que su trabajo como reportero (reunido en los cinco gruesos tomos de su *Obra periodística*, y en libros como *Relato de un naufragio*, *Cuando era feliz e indocumentado*, *De viaje por los países socialistas*, *La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile* y *Noticia de un secuestro*), la obra literaria de García Márquez es una verdadera clase de escritura. Como lo es la gran literatura de todos los tiempos.



Gabriel García Márquez

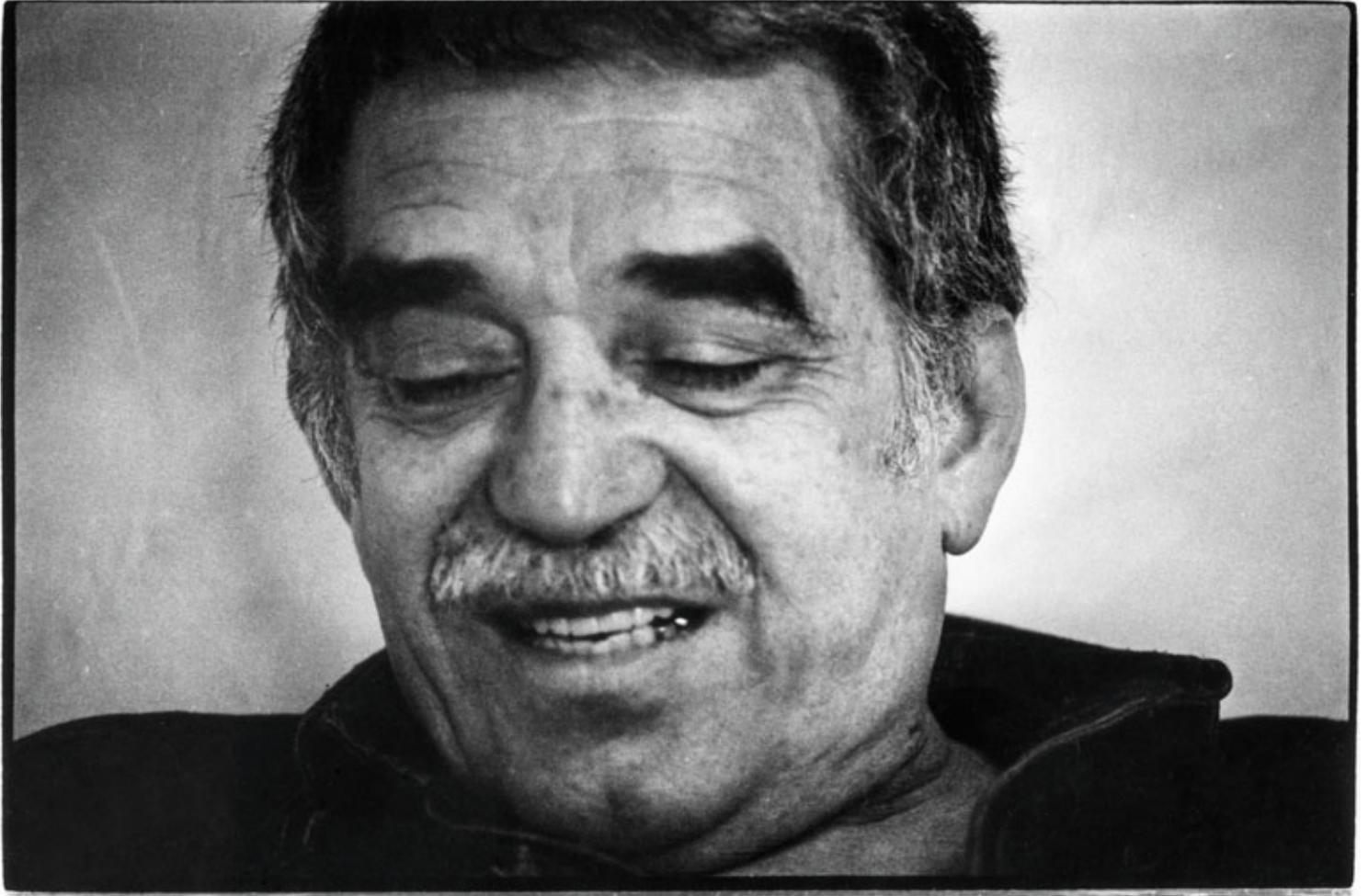
por Rogelio Cuéllar



Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez



Gabriel García Márquez y Julio Cortázar



En mayo de 1986



García Márquez con su hijo Rodrigo



Carlos Fuentes, William Styron, Gabriel García Márquez y Sergio Ramírez



Carlos Payán, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez



Rasgos del idioma en México

Los Reyes Magos del español

Concepción Company Company

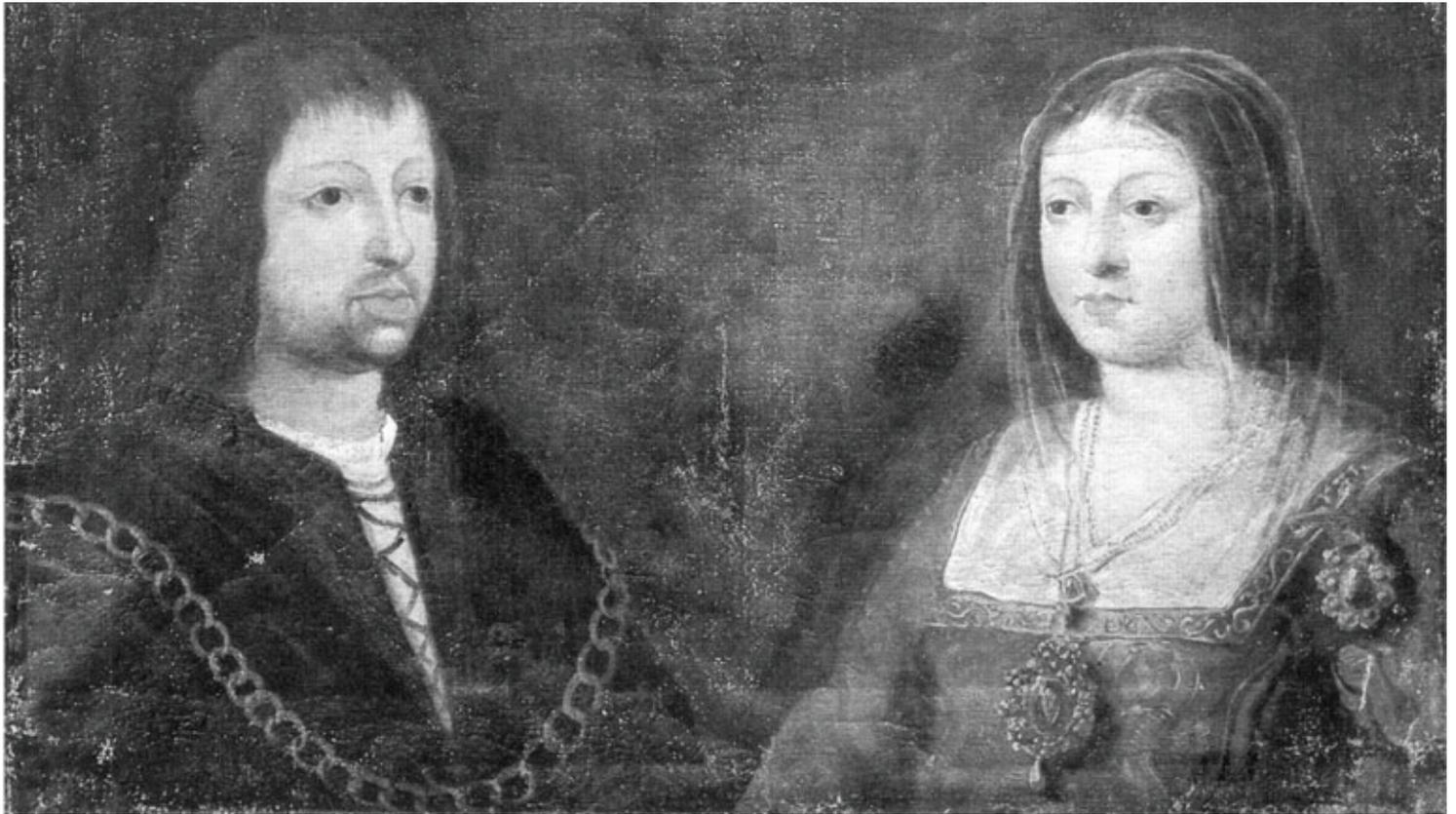
Catedrática de la UNAM e integrante de la Academia Mexicana de la Lengua, Concepción Company Company reseña los hechos de los monarcas españoles que en diferentes épocas respaldaron la primacía política del castellano y señala las peculiaridades que el idioma ha desarrollado en México, en un ensayo escrito para conmemorar los tres siglos de la Real Academia Española.

Es un hecho que los hablantes de todos los días, los ciudadanos de a pie, somos los dueños y los grandes creadores de la lengua que hablamos. Sin embargo, no es posible soslayar el hecho de que lenguas como la española, con tan altos niveles de estandarización, con tal vastedad geográfica de hablantes nativos y con tal nivel y variedad de expresiones de creación, oral y escrita, literaria, científica y, en general, cultural, difícilmente alcanzan esos niveles de generalización, creación y estandarización si no es al amparo del poder estatal, sea por adhesión y cobijo del Estado, sea, aunque menos frecuentemente, por contraposición al Estado. Es decir, las lenguas con altos niveles de generalización, estandarización y creación cultural tienen esas características porque su cuidado, su enseñanza y la actividad científica y literaria realizada en esas lenguas suelen constituir *razón de Estado*.

La lengua española es un caso paradigmático de varios y sucesivos “respaldarazos” gubernamentales, varias razones de Estado, sin las cuales no sería la rica, diversa y, a la vez y sobre todo, unitaria lengua que es hoy. Para entender la naturaleza y carácter del español de México hay que remontarse unos siglos atrás, tan solo unos 800 años atrás.

Para la gestación del español general hay tres momentos históricos estatales clave, personificados en tres monarcas. Me voy a permitir llamarlos los Tres Reyes Magos de la Lengua Española. Y para el español de América, y desde luego para el de México, hubo un Cuarto Rey Mago, aunque a este último la magia le salió mal, mal para él pero bien para la vitalidad y cabal salud del español en este continente.

El primer rey mago fue Fernando III el Santo. A inicios del siglo XIII, en 1227 (la fecha no es precisa, en-



Los Reyes Católicos, retrato anónimo

tre 1225 y 1229; Fernando III accedió al trono en 1217) hizo algo mágico: decretar que la lengua de la Chancillería —esa institución o dependencia de gobierno era el equivalente a la actual Secretaría de Gobernación en México, o, en algunos países, Ministerio del Interior— fuera el castellano y no el latín. Evidentemente, no lo hizo por gusto, sino por necesidad, porque la documentación en latín ya nadie la entendía y, en consecuencia, nadie acataba las órdenes de los documentos expedidos por el rey desde la Chancillería. Volver oficial la lengua que se hablaba en la casa fue, sin duda, un acto mágico, un gran espaldarazo desde el poder, porque le otorgó al castellano un nuevo estatus: no solo los documentos oficiales sino la cultura toda se empezaría a construir, en gran parte, en castellano a partir de 1230.

Hay que decir que en la historia —como en la vida— detrás de un gran hombre suele haber una gran mujer, y en el caso de Fernando III el Santo la había: su madre— y no estamos en una conferencia de psicoanálisis, aunque pudiera parecerlo—. La madre era doña Berenguela, reina de Castilla, que fue junto con su hijo artífice de la magia, ya que puso un granito de arena, pero nada minúsculo, en la oficialización del español. Doña Berenguela de Castilla se había casado con Alfonso IX, rey de León, y con él procreó a Fernando III casi iniciando el año 1200. A los pocos años, el rey de León la repudió y doña Berenguela se quedó con su hijo reinando en Castilla, un territorio pequeño y de poca valía, como bien nos recuerda el verso de la estrofa inicial del primer gran poema épico culto escrito en len-

gua española a mediados del siglo XIII, el *Poema de Fernán González*: “era entonce Castiella un pequeño moión”, es decir, era apenas una pequeña porción de tierra con alguna pequeña, mínima construcción, *mojón*, para delimitar sus fronteras territoriales. Doña Berenguela, muerto su esposo, reclamó para su hijo el trono y reino de León, y tras algunas batallas bien ganadas, logró unir Castilla a León, de manera que las viejas y aristocráticas tradiciones del reino de León, el gran arraigo cultural y el refinamiento romano-visigodo del reino de León llegaron a Castilla. Primer paso estatal, por tanto: convertir en oficial una lengua de casa.

El segundo rey mago fue Alfonso X, bien apodado El Sabio. Fue hijo de Fernando III y reinó entre 1255 y 1290, aproximadamente. Gracias a Alfonso X, el español, castellano todavía, logró estatus de lengua de cultura. No hay posiblemente en toda la historia de nuestra lengua una promoción tan consistente y tan consciente, y tan bien lograda, de estandarizar y generalizar una lengua como la herramienta única de hacer cultura, historia, literatura y ciencia. La obra alfonsí, como se la conoce, son decenas de miles de páginas escritas en “nuestra lengua castellana” —como constantemente dicen los textos de la época, señal de que esa lengua “nuestra” era nueva y requería, por ello, de una constante autoafirmación—. Decenas de miles de páginas de creación lírica y épica, de historiografía, de ciencia, de cultura, de hagiografías —vidas de santos, verdaderos *best-sellers* en el Medioevo—, de narrativa, de filosofía, de fueros y leyes, etcétera, todas ellas de una calidad y finura de da-

tos sorprendentes, fueron escritas en apenas 30 años. Y esta sorprendente creación cultural, lograda en apenas tres décadas, no habría sido posible si Alfonso X no hubiera sido uno de los reyes más tolerantes en cuanto a visión cultural, étnica y religiosa que se conocen en la historia del español. Alfonso X fue, sin duda, un rey sabio en muchos sentidos.

Castilla, ya ampliada con muchos nuevos territorios, se llenó de pueblos de francos —cualquiera que procediera del noreste y no solo franceses; de ahí la voz *franguicia*, porque aquellos nuevos pobladores gozaban de ciertas prebendas fiscales—, de judíos, de musulmanes, de leoneses, de alemanes —la madre de Alfonso X era alemana, Beatriz de Suabia, y él hablaba alemán— y todos ellos alimentaron los *scriptoria* alfonsíes, como se conoce a estos centros culturales —imagínense varios y grandes Conacultas funcionando a tope y bien— y todos esos pueblos tan diversos escribieron, tradujeron de sus lenguas nativas, conjuntaron conocimiento y crearon una inmensa obra al amparo del poder estatal. No hay que olvidar que el propio Alfonso X escribió su poesía personal e íntima, las *Cantigas*, en gallego, porque el gallego era la lengua de las nanas, ya que a Galicia, en el aislamiento de las montañas junto al mar, se llevaba a los nobles para retirarlos de las peligrosas luchas intestinas, sucesorias por el poder. No escribió en gallego porque esta lengua sonara mejor o fuera más poética, sino porque fue casi una segunda lengua materna para él. Con Alfonso X el Sabio entraron al castellano cientos de nuevas palabras de muy diversa procedencia lingüística: el hermoso adjetivo catalán *rozagante*, el occitanismo *afeitar* y *afeite*, y varios miles de arabismos tomaron plena carta de naturaleza, además de un largo etcétera de galicismos-portuguesismos y germanismos. Segundo paso estatal por tanto: convertir en lengua de cultura, estandarizar y crear en una lengua que, hasta los escriptorios alfonsíes, solo tenía estatus de lengua oficial jurídica.

El tercer rey mago fueron, en este caso, dos, los Reyes Católicos, a fines del siglo xv e inicios del siglo xvi, seguidos por el nieto, Carlos I. Con ellos, el español rebasa sus fronteras castellano-leonesas y se vuelve verdaderamente lengua española, una lengua ecuménica. Se vuelve el vehículo de comunicación de extensos territorios, en Aragón, en los Países Bajos, en Italia, en parte de Asia y, desde luego, en América. Y no es un mero azar que justamente en este periodo —a fines del siglo xv, en 1492—, se haga la primera gramática en español y para la lengua española: la *Gramática* de Elio Antonio de Nebrija. El conocido prólogo que dedica Nebrija a Isabel la Católica lo dice todo: “porque está ia nuestra lengua tanto en la cumbre [...] y porque la lengua es compañera del imperio”. Prólogo que debe ser leído en el espíritu renacentista del Cuatrocientos italiano, pe-

riodo en que la consecución de una lengua oficial y la instauración de un Estado iban a la par, como señalara Lorenzo Valla.

Seguramente, Nebrija tuvo un excelente asesor, un visionario —un buen *manager* o un *coach*, citando a una amiga y colega uruguaya— y, en efecto, lo tuvo: el cardenal Cisneros, el tutor de Carlos I, y por cuya sugerencia y petición, Nebrija, que era un importantísimo latinista pero entre cuyas preocupaciones no estaba el romance castellano, escribió la primera gramática en lengua española. ¿Y qué es una gramática? Algo muy simple a la vez que muy complejo: una herramienta para describir, enseñar y difundir correctamente una lengua, donde se asientan los hábitos lingüísticos, los usos que un pueblo ha empleado a lo largo de una compleja sedimentación —social, lingüística, literaria, cultural— de muchos siglos. Tercer paso estatal, por tanto: convertir el castellano en español, hacer del español una lengua internacional ecuménica, y hacerla, nada más y nada menos, por ello, lengua de enseñanza a extranjeros.

Estamos en América, a mediados del siglo xviii, hacia 1755-1760. Hablaremos del cuarto rey mago —Carlos III—: nada que ver con los anteriores, mucho más pequeño, pero muy importante para los americanos. Esta vez, su poder fue un tanto contradictorio, malo para él, bueno para la cabal salud del español de América.

Es bien sabido que para imponer mayor control sobre los territorios americanos y centralizar el poder administrativo, Carlos III emitió unas desafortunadas leyes conocidas como Reformas Borbónicas, traídas y puestas en vigor para México por el virrey Gálvez, poco antes de 1760. Fueron desafortunadas para él pero muy afortunadas para la buena salud, vida, identidad y autonomía de la lengua española en América. En efecto, las Reformas Borbónicas fueron un acicate, un disparador de las independencias —cosa bien sabida y señalada por todos los estudiosos— y fueron también la base para una nueva toma de conciencia por parte de los hablantes americanos de que su identidad y su estatus jurídico eran totalmente distintos del de los españoles de España, aun cuando los americanos criollos fueran considerados, al menos en el papel, también españoles.

La respuesta mexicana, bien conocida, a las leyes borbónicas de “se acata pero no se cumple” se aplica perfectamente a la lengua porque junto a la independencia económica, política y administrativa que venía produciéndose, los hablantes americanos, en este caso los mexicanos, tomaron plena conciencia de ser distintos del otro y de los otros. La segunda mitad del siglo xviii es un parteaguas, posiblemente el primer gran parteaguas —palabra que es mexicanismo, por cierto—, entre el español de México y el de España. Durante el siglo xix se acentúan sin duda algunos de esos rasgos diferencia-



Fernando III el Santo, Catedral de Santiago de Compostela

dores con motivo de las independencias y, en concreto para México, de manera muy acusada en la segunda mitad del XIX, tras la puesta en marcha de las Leyes de Reforma expedidas a partir de 1855 por los presidentes Juan Álvarez, Ignacio Comonfort y, finalmente, Benito Juárez.

No obstante, no hay que olvidar el hecho esencial de que la evolución de una lengua es una constante transformación imperceptible y que la progresiva constitución de una lengua son tanto continuidades como discontinuidades lingüísticas que operan simultáneamente. De hecho, son muchas más las continuidades que las discontinuidades en la historia de cualquier lengua y por ello son muchos más los fenómenos lingüísticos que compartimos los 400 millones de hispanohablantes que aquellos en los que diferimos.

Aun así, los mexicanos tenemos nuestro propio modo de hablar. ¿Cuáles son algunos de los rasgos lingüísticos que otorgan una identidad propia al español de México? Vamos a mencionar solo algunos, muchos de ellos compartidos con otros países hispanoamericanos,

pero que no por ello dejan de ser rasgos de mexicanidad lingüística.

1. Seseo generalizado. El seseo es la confusión del sonido africado *ts* (oclusión + fricción), escrito como *ç*, con la *s*, que solo tiene fricción. El seseo no es la confusión de *s* con zeta [], porque a América nunca llegó la zeta. Hay que decir que el seseo es general para todo el mundo hispanohablante, ya que en toda América y también en España (Andalucía, Extremadura, Canarias y en parte de las Vascongadas) hay seseo, pero no por ello el seseo no es rasgo identitario mexicano. Es el primer rasgo, el que primero se asentó, que otorga identidad propia al español de este continente.

2. Empleo generalizado del plural *ustedes* para referirse a los interlocutores, aun en el trato familiar o íntimo: *a ver niños, ustedes me dicen qué quieren de cenar*. La generalización del pronombre *ustedes* debió de tener su origen en una tendencia a prodigar el uso cortés y debe relacionarse con la generalización de fórmulas de cortesía en el trato diario, tan comunes en México. La generalización de *ustedes* inicia en el siglo XVIII y se consuma a mediados del siglo XIX, al menos para México. La obra de Lizardi nos deja ver la gradualidad del proceso: por ejemplo, en la *Quijotita* emplea el *ustedes* coloquial, que ya debía de ser el general americano de la oralidad, pero en sus escritos políticos y periodísticos todavía conserva *vosotros* y las correspondientes formas concordadas en el verbo.

3. Consecuencia de la generalización de *ustedes* es que nunca se usa en México *vosotros*, *vuestro* ni *os* y, en consecuencia, el verbo solo se conjuga en cinco personas. Ha desaparecido *vosotros cantáis*, ha desaparecido *os váis*, y por ello, suena mal y afectado, y hasta ridículo, cuando alguien lo dice. El uso de *vosotros* no proporciona finura ni estatus, proporciona ridiculez.

4. Influencia y presencia importantísima de voces indígenas. Entraron muchas más en el siglo XVIII que en las dos centurias precedentes, al punto de que en el español de México objetos, procesos y conceptos, que tienen la palabra patrimonial española, son expresados con indigenismos: *apapachar* y *apapacho* que han desplazado a *mimar* y *mimo*; *molcajete* y no *mortero* ni *almirez*, *tlapalería* y no *ferretería*, *chapotote* y no *alquitrán*, y un larguísimo etcétera.

5. Los españoles asentados en México en los siglos XVI y XVII también se llevaron, en sus viajes de regreso, algunos indigenismos y esas palabras dejaron de ser mexicanismos, ya que a través de España pasaron a muchísimas otras lenguas: tal es el caso de *tomate*, de *chocolate*, que son un regalo de México al

mundo, sin duda mejorado este último (el producto, no la palabra) por los suizos o los belgas; *chocolate* ya no es mexicanismo, tampoco lo es *tomate*. Igualmente, el indigenismo *tiza* es casi desconocido en México (solo se emplea para enyesar el taco en el juego de billar) y en México usamos *his - gys*, del latín *gypsu*, llegada a nuestro español a través del inglés. Tales pérdidas y ganancias son señal de que las lenguas viven en el contacto humano, en los contactos culturales y afectivos de sus hablantes, y se crean y recrean gracias a sus hablantes.

6. Abuso de diminutivos. Permítanme incluir este fragmento de un documento de 1797, procedente del Archivo General de la Nación, que forma parte del libro *Documentos lingüísticos de la Nueva España* (C. Company, UNAM, México, 1994).

Yo, a que te llegues y a que estes aquí pegadita, y tú, a retirarte, peloncita, ¿ya me ves bien, hijita mía? ¿Le has dado a tu niño [Jesús] muchos abrazos y muchos besos? [...] lo estrechas entre tus pechos. Y que cuando se retiraba y se ponía a verla, le decía: “vosotras tan prendiditas, que aunque soys mugeres como las otras, no andais como ellas que parecen bacas, como ya os haveis acostumbrado a traerlos [los pechos] ajustaditos y andar ajuntaditas” (número 261, p. 628).

Se trata de la denuncia de una monja contra su confesor, que al parecer establecía excesiva intimidad con las confesadas. Tal concentrado de diminutivos en un tan pequeño fragmento —seis en seis líneas— solo puede ser obra de un mexicano, y los referentes aludidos con diminutivo no debían ser tan diminutos, sino bastante prominentes y llamativos porque si no, el confesor no habría llegado a la Inquisición de México.

7. Empleo masivo de construcciones posesivas, de aspecto estructural redundante, que poseen muy poco, pero que establecen un vínculo muy estrecho, de naturaleza inalienable o inherente, entre poseedor y poseído, y otorgan al español de México un carácter continuado de afectación en el hablante hacia lo poseído o invitan al futuro posible poseedor a involucrarse y comprar.

Me duelen mis pies, me caminé todo el Centro. Sus papás de Maru viven cerca de Chapultepec. Esa es su vida de Ramón, se la pasa frente a la computadora.

Vamos a ponerle su salsita (que es de todos y de nadie).

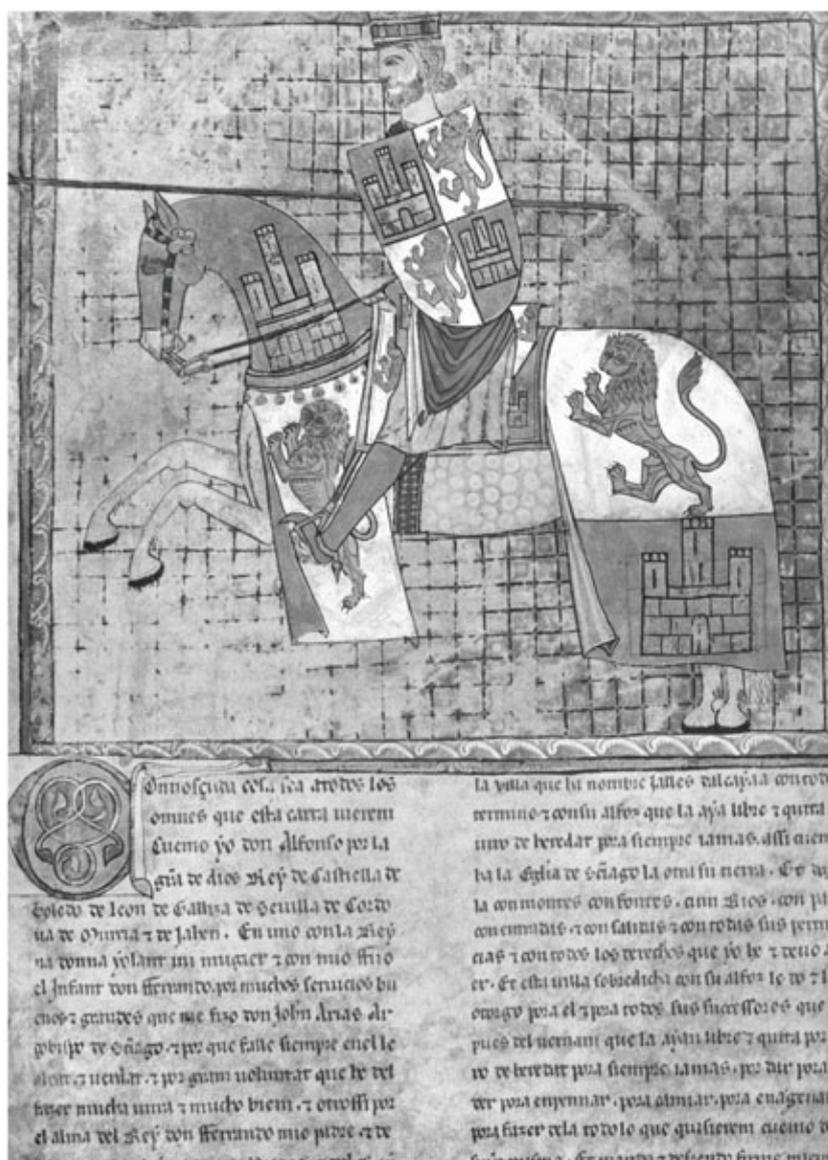
¿Cómo quiere su rebanada de jamón, gruesa o delgada? (antes de comprarlo).

Llévese su pastel de quince años (anuncio en cualquier pastelería).

O las fórmulas comunes en los obituarios de los periódicos mexicanos del siglo XVIII: “murió a los 65 años de su edad”; “salieron a su tiempo”. ¿Pues de quién va a ser la edad sino del difunto? y el tiempo es difícilmente poseíble.

8. Generalización de voces que en España tenían solo un uso regional: muchos andalucismos, como *maceta* o *rancho*, muchos marinerismos, como *cobija* o *arbotante*, y algunos regionalismos del occidente peninsular, León, como *frijol* o *bagazo*, constituyen una constante caracterizadora del español de México, así como de muchos países americanos.

9. Práctica desaparición de formas verbales imperativas o de mandato. En el uso real de la lengua en México solo se emplea un imperativo, que, por su violencia, constituye un fuerte tabú lingüístico: (*ve y*) *chinga a tu madre*. Las órdenes se convierten en preguntas y peticiones corteses en el español de



Alfonso X el Sabio, Catedral de Santiago de Compostela



La Virgen de los Reyes Católicos, retrato anónimo

nuestro país: *¿lo molesto con la cuenta?, ¿no sería tan amable de regalarme un vaso de agua?* En lugar de la expresión más directa del español peninsular: *un vaso de agua, por favor*. En un conteo de peticiones en México y España, a fines del siglo XX, en nuestro país requieren once palabras promedio, en España, cuatro. De hecho, está desapareciendo, o ha desaparecido, el imperativo del español de México. Es un cambio lingüístico acelerado, muy importante porque está impactando otras zonas de la gramática, y es muy llamativo para otros hispanohablantes.

10. Relacionado con la desaparición del imperativo y el desarrollo de amplias fórmulas de cortesía es que, en México, el adverbio de negación, *no* —en gramática se llama adverbio de polaridad negativa fuerte—, ha perdido fuerza negativa y se emplea para atenuar: *¿no me da su hora?, no te la vas a acabar, no hay tos, no hay bronca, no durar ni pa'l arranque*, o incluso es positivo: *no canta mal las rancheras*, y un largo etcétera de expresiones encabezadas con *no* que, realmente, no niegan nada. En consecuencia, las negaciones se expresan en forma positiva en México: *déjeme ver* o *déjeme pensarlo* son un *no*; *yo lo llamo* es una negación fuerte que hay que reinterpretar como “no me esté molestando”; la palabra *gracias*, un sustantivo en su origen, se está reanalizando como adverbio de negación: *¿gusta un cafecito?* *Gracias*, que debe ser interpretado como “no”.

11. Preferencia por el pretérito simple, *canté*, y casi desuso del pretérito compuesto, *he cantado*, aún para acciones realizadas hace unos instantes: *ya acabé; esta mañana desayuné huevos*.

12. Uso concordado en número y persona del verbo *haber* existencial, del tipo *habemos muchos que no lo sabemos*, para involucrarse o solidarizarse con lo que el hablante está diciendo.

13. Resemantización o significado divergente de muchas palabras: por ejemplo, verbos, *pararse*, “ponerse de pie”, la especialización de *coger* como “realizar el coito” y, en contrapartida, la desespecialización y generalización de *tomar* y *agarrar*; en México se *toma* todo y no solo medicinas y líquidos, como en España; valor peculiar de algunas preposiciones, como el de límite temporal inicial y no final de *hasta*: *el doctor llega hasta las seis*, “llega a partir de las seis”; usos peculiares de ciertos adverbios, como *siempre* o *recién*: *siempre no lo voy a hacer*, “definitivamente no lo voy a hacer”, *recién me di cuenta del problema* “apenas me di cuenta del problema”.

Quiero y debo concluir como empecé. Sin duda los dueños y los creadores de la lengua somos los hablantes de todos los días, pero también es cierto y no hay que olvidar que las lenguas son el patrimonio intangible de la Humanidad, ya que con ella, y solo a través de ella, nos comunicamos y, sobre todo, expresamos afectos y desafectos, contentos, malestares, pensamientos; en una palabra, *la lengua es el soporte de nuestra visión de mundo y de nuestra identidad*. Somos lo que hablamos, y como patrimonio nuestro que es, hay que cuidarla y protegerla.

A ese cuidado amoroso se ha dedicado la Real Academia Española desde hace, ahora, 300 años. Corporación creada, no podía ser de otra manera, también al amparo del poder estatal, porque nació oficialmente un 5 de agosto de 1713, gracias al decreto y respaldarazo del primer rey Borbón de España, Felipe V, abuelo de Carlos III. De ese cuidado amoroso se vienen preocupando la RAE, la hermana mayor porque es la más antigua, y las Academias de la Lengua hispanoamericanas, sus hermanas creadas a partir de 1870. Por este motivo, la lengua española está de gala y concluimos en México las celebraciones de este tercer centenario que conmemoran el continuado cuidado de nuestro patrimonio intangible. **U**

Texto leído en el acto conmemorativo del tercer centenario de la fundación de la Real Academia Española (RAE), realizado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Jalisco, el 2 de diciembre de 2013.

Los Coloquios de González de Eslava Símbolos del teatro criollo

Dolores Bravo Arriaga

Un siglo antes que sor Juana Inés de la Cruz, un hombre de letras llamado Fernán González de Eslava escribió en la Nueva España piezas teatrales en las que la difusión del dogma religioso va de la mano de una percepción moral de la realidad de su momento, así como del ritual de cortesanía con un prelado poderoso, como demuestra la autora de este texto, catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

El investigador español Teodosio Fernández, al referirse a esta modalidad dramática, expresa: “el teatro criollo iba destinado a los españoles y a sus hijos, aunque también los indios cristianizados pudieron integrarse sin dificultad en los festejos”.¹

Se ha hablado mucho de la labor pedagógica y catequística del teatro de evangelización en náhuatl; es sabido, y causa admiración y sorpresa, cómo los frailes tomaron conciencia de que era por medio del idioma como se podía entablar un verdadero diálogo para adentrarse plenamente en la muy compleja, desconocida y aterradora mentalidad de los indígenas —lo que no hicieron ni los militares ni los funcionarios—; y no solo eso: lograron penetrar en la visión del mundo de esta nueva humanidad.

Como bien sabemos, el teatro de evangelización en náhuatl fue una estrategia didáctica que utilizaron los frailes para avivar la atención de los neófitos cristianos;

fue un instrumento más como lo fueron las danzas, las cartillas, la música, las imágenes y las representaciones pictóricas de la doctrina católica. Fue a través de los sentidos como se logró transmitir para los indios lo obtuso y complejo del dogma. Del teatro de evangelización como instrumento pedagógico ya se ha hablado mucho. Para los frailes, eso sí, verdaderos súper hombres en el heroísmo apostólico, instruir era evangelizar. Sin embargo, debemos añadir otro elemento: el enseñar incluía necesariamente el factor del entretenimiento.

Asimismo se ha mencionado el potencial didáctico del teatro criollo, es decir, el escrito en castellano. Creemos que es necesario insistir en esta cuestión, pues ambas modalidades dramáticas —la de lengua náhuatl y la de lengua española— guardan en el fondo una profunda intención didáctica que cumple con el circuito de comunicación emisión-recepción, cometido que coincide con la enseñanza del catecismo. En ambos tenemos tres figuras esenciales: el maestro, que generalmente es un religioso; la materia, que es la doctrina cristiana vuelta sustancia dramática; y el discípulo, que en este caso son respectivamente los indígenas y los criollos. Es obvio

¹ Teodosio Fernández, “Sobre el teatro de Fernán González de Eslava” en *Anales de Literatura Española*, número 13, año 1999, Universidad de Alicante/Departamento de Literatura Española, p. 41.

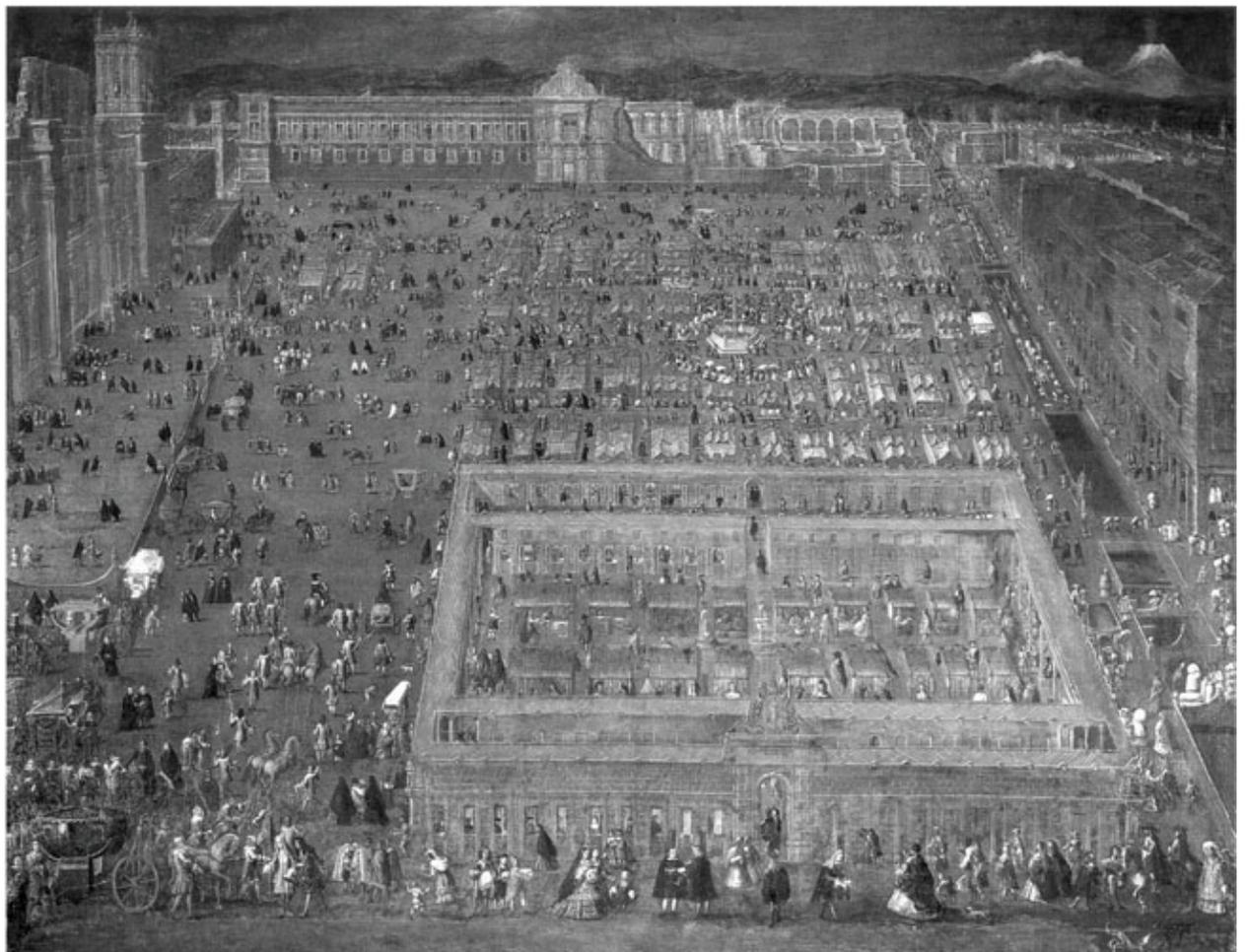
que el teatro en náhuatl estaba destinado a desaparecer ya que al estar escrito en la lengua de los vencidos llenó un cometido de índole temporal efímera que fue la enseñanza del catecismo (mandamientos, sacramentos, liturgia, dogmas, etcétera) a un público sorprendido muchas veces por la novedad y complejidad de estos contenidos religiosos tan distantes y distintos de los suyos.

En ambos se buscaba el propósito esencial de la religión: ensalzar el bien y denigrar el mal, alabar la virtud y desterrar el vicio. En el caso del teatro criollo, que por estar escrito en español se prolongó hasta el fin del virreinato, subyace asimismo una fuerte intención pedagógica, aunque de índole diferente a la del teatro en náhuatl. Es claro que los españoles venidos al Nuevo Mundo eran católicos, por lo menos estaban bautizados y la empresa de conquista les infundió una fuerte inclinación de verse a sí mismos como elegidos de la Providencia para llevar a cabo la magna empresa de ofrecerle a Dios y al monarca tierras desconocidas hasta ese entonces que formaban parte del nuevo e inédito continente.

Tan fue así que reiteradamente, en cada una de las grandes batallas, anuncian que sin el auxilio divino habría sido imposible vencer en la contienda. Sin embargo, esta fe a ultranza, pese a la profunda convicción de que Dios está detrás de cada hazaña cristiana, no corresponde necesariamente a una sólida formación doctrinal y teológica.

Junto con los soldados vinieron funcionarios, comerciantes, intermediarios entre la Corona y los conquistadores, en suma, hombres pragmáticos que, a excepción de los miembros del clero regular y secular, carecían de una profunda instrucción doctrinal religiosa.

Con esto queremos decir que muchos de estos españoles, en su mayoría incultos, desconocían a fondo la sustancia y contenido del credo apostólico. Creían, y eso muchas veces era suficiente. Sin embargo, conforme fue evolucionando la sociedad peninsular y criolla en la Nueva España, y sobre todo en la capital del virreinato, los eclesiásticos fueron paulatinamente comprobando cómo los superficiales conocimientos religiosos de los soldados “hacían agua” en cuanto a la solidez catequística del dogma. Esto se dejó ver en los primeros casos inquisitoriales en los que los conquistadores y sus descendientes infringían constantemente la pureza de la fe católica con acciones prohibidas como la blasfemia, la bigamia, el incumplimiento puntual de mandamientos y la casi nula práctica de los sacramentos. Esto hizo que se intentara intensificar la relación entre los sacerdotes (seculares y regulares) y los fieles. Se vigiló la asistencia más frecuente a los servicios litúrgicos, se establecieron las sesiones periódicas para enseñar la doctrina, y se buscaron, al igual que con los indígenas, nuevas formas atractivas para inducir a los fieles a la instrucción religiosa.



Cristobal de Villalpando, *Vista de la Plaza Mayor*, c. 1695



Anónimo, *El Parián*, c.1770

También se aprovechó utilizar el escenario como tablado de celebración de los más sonados acontecimientos eclesiásticos y civiles, y mostrar así los hechos más relevantes que sucedían en la Ciudad de México y que denotaban la presencia lejana, pero muy vigente, de los poderes al otro lado del Atlántico. En muchos aspectos este teatro demostró su eficiencia para anunciar las llegadas de virreyes, arzobispos, ejemplificar dogmas, festividades y algo más profundo: un contenido doctrinal entre la falibilidad de los hombres y la enorme misericordia del Creador para olvidar sus culpas y redimir las.

Por lo anterior, se constata que un factor determinante para el desarrollo del teatro en la sociedad del siglo XVI fue el ámbito urbano:

Con el crecimiento de las ciudades y el desarrollo de unas clases medias que aspiraban al ascenso, se ha ampliado el público de la literatura y el número de quienes escriben [...]. En las fiestas cívicas y religiosas, la poesía convive con las corridas de toros, las peleas de gallos, [...] las procesiones engalanadas, la música de chirimías y atabales... La poesía, como el teatro y junto con él, forma parte de los espectáculos públicos, montados para divertir al pueblo.²

Por ello, en el caso concreto de Eslava y de los otros dramaturgos, especialmente los del teatro jesuita, por medio de los artificios dramáticos, de la conjunción vi-

sual y verbal, de los distintos registros genéricos que oscilan desde el entremés hasta el auto sacramental, el cometido de este teatro fue, en gran proporción, el reforzamiento de las creencias y de la moral de una sociedad que se estaba formando, además de cumplir con el objetivo de entretener y divertir. “Lo sorprendente [...] en Eslava es la capacidad para dar a la forma retórica del sermón doctrinal la vida de pieza dramática, breve y sustanciosa, desde el punto de vista del mismo género dramático que elige como medio”.³ Era preciso que este teatro siguiera los lineamientos dogmáticos y que los explicara en su cabal comprensión, y despertara en los fieles-espectadores un fervor y un entusiasmo por la visión católica del mundo que, sobra decirlo, era la impuesta por la monarquía hispánica.

Algunos de los críticos más notables de Eslava, como son Othón Arróniz y Margit Frenk, lo suponen “cristiano nuevo”. En 1564, Eslava sostuvo un alegato con otros poetas, entre ellos Francisco de Terrazas y Pedro de Ledezma, sobre la validez o no de la Ley de Moisés. Como señala Frenk, en este tipo de disquisiciones era muy frecuente que participaran judíos conversos. Entre los argumentos que se esgrimieron, señala Othón Arróniz:

Francisco de Terrazas responde con buen sentido ortodoxo: a) Dios instituyó la ley mosaica —en su tiempo— porque fuese corregida la ley natural, entonces ya corrom-

² Margit Frenk, introducción a Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, El Colegio de México, México, 1989, p. 65.

³ Octavio Rivera, “Texto y representación teatral: el Coloquio primero de González de Eslava” en Lillian von der Walde y Serafín González García (editores), *Dramaturgia española y novohispana (Siglos XVI-XVII)*, UAM, México, 1993, pp. 138-139.

pidia (la ley natural es el derecho que la naturaleza enseñó a todos los seres vivientes [...]); b) pero era una institución provisional, hasta que lo en ella prefigurado —la llegada del Mesías— se cumpliera; c) no hay reprobación de Dios a su obra anterior, pero ésta terminó cuando nació la ley evangélica. Aquella era promesa, y ésta realidad.⁴

Otro aspecto importante de Eslava como escritor es su permanencia en la escuela jesuita de Alcalá de Henares; se sabe que el poeta estudió con los ignacianos, lo cual se percibe por la relación que hay del teatro del Colegio de los miembros de esa Orden y las obras de nuestro dramaturgo. Por ejemplo, la fusión de “lo erudito y lo popular [...], la imitación clásica del drama humanístico (tragedias de Séneca y comedias de Plauto y Terencio), la tradición medieval de las representaciones alegóricas y religiosas [...] y las manifestaciones más ínfimas de la dramática popular (entremeses, villancicos, danzas)”.⁵

Con las dieciséis obras que su amigo el agustino fray Fernando Vello de Bustamante recogió en los *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas* (1610), Fernán González de Eslava ocupa un lugar de extraordinario relieve en el ámbito del teatro colonial. Nadie como él representa el nacimiento del teatro criollo novohispano, que mediado el siglo XVI pasó al primer plano de la vida cultural.⁶

Otro argumento de su vínculo con el teatro jesuita es que es el único de sus contemporáneos que llama a sus obras “coloquios”, mientras los otros usan los títulos: “farsas”, “autos”, “comedias”, etcétera. No hay que olvidar que esta designación provenía del teatro de la Compañía de Jesús.

Como señalamos anteriormente, en los coloquios de Eslava se reflejan los principales sucesos de su tiempo, sobre todo la llegada de los gobernantes: virreyes y arzobispos. Es necesario enfatizar dos aspectos fundamentales y relativamente poco estudiados que vinculan al dramaturgo peninsular con sor Juana Inés de la Cruz. El primero, que es el menos tratado y que sorpresivamente los acerca, es la actitud cortesana que ambos guardan hacia los poderosos. “Porque Eslava escribe fundamentalmente para un determinado público, a veces para un grupo, y en ocasiones para un individuo. Claro: el virrey o el arzobispo. De cualquier manera, sus espectadores son los habitantes de

la Nueva España, entre los que se hallan ya muchos descendientes de los conquistadores”.⁷

La cortesanía es el servicio que los poderosos reciben de las figuras más destacadas de su contexto cultural; por un lado los artistas, músicos, poetas, pintores, escultores y también intelectuales importantes como confesores, predicadores, profesores de universidad y funcionarios eclesiásticos.

Dentro del amplio sistema de correspondencias entre los señores y los vasallos se manifiestan las composiciones escritas por cultivadores de diversas artes y géneros, como pueden ser los poetas, los dramaturgos y los músicos. El rito de cortesanía recorre dos direcciones: la protección amplia que da el señor al favorito en diversos estadios de la creación artística: mecenazgo económico, aceptación en su espacio privilegiado, defensa contra la censura e incluso contra la autocensura, prestigio del creador ante los demás artistas; todo esto en muchas ocasiones no exento de un cariño sincero del vasallo hacia el señor y de este hacia el subordinado. Al mismo tiempo, es un orgullo para el señor rodearse de los mejores ingenios de la corte. Es decir, ambos salen ganando, el prestigio y la fama que dan los artistas e intelectuales a los poderosos muchas veces los salva del olvido y de una mediocridad que ejercieron como funcionarios.

El estilo de vida de los virreyes y las aspiraciones de la oligarquía local, al fomentar la integración entre el palacio y la sociedad criolla, contribuyeron al surgimiento de un entorno cortesano que logró sobrevivir a las periódicas mudanzas de gobernante y a las turbulencias políticas, y del que saldrían múltiples y brillantes manifestaciones festivas, religiosas, artísticas y literarias.⁸

Como prueba fehaciente, observamos que de los 16 coloquios escritos por González de Eslava, diez están explícitamente dedicados a los gobernantes, la mayoría de ellos, civiles. Entre las figuras eclesiásticas de poder está el arzobispo Alonso de Montúfar, por quien el poeta manifiesta un profundo afecto y a quien dedica varios versos del tercer coloquio. No obstante, la figura eclesiástica con la que más se relaciona es el Ilustrísimo Pedro Moya de Contreras, protegido del soberano Felipe II, quien lo nombra primer inquisidor de México. La influencia acumulada por este personaje se refleja en los importantísimos cargos que ocupó: además del ya men-

⁴ Othón Arróniz, estudio introductorio a Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, UNAM, México, 1998, p. 26.

⁵ Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 14.

⁶ Teodosio Fernández, *op. cit.*, p. 41.

⁷ Sergio López Mena, “Visión del indio y de la vida social en el teatro de Fernán González de Eslava” en José Quiñones Melgoza (editor), *Tres siglos. Memoria del Primer Coloquio “Letras de la Nueva España”*, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2000, p. 24, Letras de la Nueva España, 6.

⁸ Iván Escamilla, “La corte de los virreyes” en *Historia de la vida cotidiana en México*, El Colegio de México/FCE, México, 2005, p. 372.



Teatro náhuatl

cionado, fue tercer arzobispo de México, visitador general enviado por el monarca y, por último, virrey.

Lo anterior se constata en la dedicatoria del coloquio tercero, que celebra la entrada bajo palio del prelado a la catedral metropolitana: “A la consagración del doctor don Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor de esta Nueva España, y Arzobispo de esta santa Iglesia Mexicana. Trata del desposorio que Ella y él contrajeron este día”.⁹

Es una de las obras más extensas, dividida en siete jornadas. El abigarramiento de personajes refleja el carácter totalitario que quiere dar Eslava a este dichosísimo suceso. No obstante, nos detendremos solo en algunos momentos de esta pieza. Aquí encontramos una modalidad de la cortesanía que existía en la época: la de servir a un príncipe eclesiástico que en ocasiones podía brindar mayor protección que un señor civil. Además, por la organización piramidal de una catedral sabemos que el arzobispo contaba con una serie de colaboradores que podía ser equivalente a los miembros de una corte civil: entre otros, deán, chantre, racionero, medio racionero, penitenciario, prebendado, etcétera. Como vemos, es toda una estructura jerárquica al servicio del príncipe de la Iglesia; esto denota, como ya habíamos señalado, un ámbito exclusivamente urbano, ya que la sede es la catedral de la gran Ciudad de México.

Uno de los pastores expresa: “para consolarlos de la muerte del gran Prelado pasado [Alonso de Montúfar], y que los trajese a las bodas entre nuestro Pastor [Moya de Contreras] y la Iglesia Mexicana”.¹⁰

Para esta misma ocasión, Juan Pérez Ramírez, considerado el primer dramaturgo criollo, compone una obra con el mismo tema: *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*. En las dos obras se aprovecha una triple significación en cuanto al nombre del nuevo prelado: Pedro se llama el fundador de la Iglesia romana, primer Papa y primer obispo; coincidentemente, Pedro es también el nuevo arzobispo mexicano y por último en ambos aparece la vocación de pastor.

Parece designio del destino que la relación entre González de Eslava y Moya de Contreras vislumbre la que casi cien años después tendrá sor Juana con el arzobispo-virrey Payo Enríquez de Ribera.

Pero volvamos al rito de cortesanía civil —que, huelga decir, sor Juana tendrá con los virreyes de Mancera y con los Paredes— y ofrecemos algunos ejemplos:

En el coloquio sexto la reverencia al virrey Lorenzo Suárez de Mendoza, conde de Coruña, se observa en estas palabras: “Por vos, por vuestra virtud, / Príncipe muy excelente, / tendrán ya perpetuamente / sosiego, paz y quietud / estos Reinos de Occidente”.¹¹

La relación virrey-monarca se manifiesta armónicamente en los siguientes versos: “Donde el Rey será servido, / los Reinos bien gobernados, / los vasallos amparados, / y vos de todos querido, / y todos de vos amados”.¹²

La otra correlación entre González de Eslava y la monja jerónima se da en el sistema de símbolos, en el sentido traslaticio que elabora todo un universo alegórico propio del auto sacramental. Como señalábamos, ellos están considerados los dos grandes dramaturgos ale-

⁹ González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, p. 169.

¹⁰ *Ibidem*, p. 173.

¹¹ *Ibidem*, p. 284.

¹² *Ibidem*, p. 287.



Arellano, *Procesión de la Virgen de Guadalupe*, 1709

góricos del mundo novohispano. Las pruebas más elocuentes son los siguientes pasajes del coloquio quinto que refiere los siete fuertes que el virrey Martín Enríquez de Almanza mandó construir en el camino de México a Zacatecas para evitar el saqueo que los chichimecos hacían a mineros y comerciantes en el camino de la plata. La trasposición simbólica está muy bien elaborada por el dramaturgo, ya que en los siete bastiones se metaforizan los siete sacramentos: “para que los hombres que caminan de este mundo a las minas del Cielo se acojan a ellos, donde estarán seguros de los enemigos del alma”.¹³

El personaje principal es el Ser Humano, representación genérica de toda la humanidad, en cuyo camino se cruza Estado de Gracia, que le muestra la analogía entre el recorrido de la existencia terrena y los riesgos que constantemente la vulneran. Momento climático de esta obra es cuando aparecen los tres enemigos del hombre, Mundo, Demonio y Carne, “con arcos y flechas como chichimecos”. Recordemos que una de las concepciones de los misioneros es que el Nuevo Mundo estaba dominado por el demonio y que las atrocidades y abominaciones cometidas por los naturales estaban inspirados por él.

Es divertido ver que la Carne aparece como mujer seductora cuando dice a Mundo y Demonio: “Alabo vuestro valor, / vuestras muertes, vuestros robos, / vuestro ser, hambrientos lobos, / mas detrás de mi dulzor / andan los más como bobos”.¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 257.

¹⁴ *Ibidem*, p. 268.

El gran desenlace surge con el Santísimo Sacramento del Altar. La didascalia indica: “Donde ha de estar pintado un cáliz y una hostia con sus candeleros”.¹⁵ Socorro Divino expresa estas elevadísimas palabras: “Cualquier fuerte da salud; / mas por modo diferente: está Dios Omnipotente / en los otros por virtud / y en aquese está presente”.¹⁶ La apoteosis llega cuando se hincan Ser Humano y Socorro Divino y se expresan estas palabras como gran final: “Hostia viva consagrada, / mi alma os pide postrada / que seáis el paradero / donde pare su jornada”.¹⁷

Como podemos percibir, asimismo observado perspicazmente por Arróniz, el teatro de Eslava está vinculado con el acontecer de la realidad, por lo que denuncia defectos evidentes como el señoritismo de los recién llegados 30 o 40 años después de consumada la Conquista. Un ejemplo de ello se encuentra en el coloquio décimo, donde se relata uno de los grandes vicios de estos peninsulares: “Quiero salir a esta fiesta, / pues no entiendo en cosa alguna, / porque en aquesta laguna, / la ociosidad está puesta / sobre el cuerno de la Luna. / [...] Señora ya me levanto, / mas la manta se me pega”.¹⁸

Nuevamente se observan las afinidades simbólicas entre los dos poetas, el del XVI y la del XVII: en ambos se refleja la maestría y a la vez la naturalidad con que el mundo de representaciones alegóricas cumple el cometido de ser discurso teológico pero sobre todo gran poesía. **U**

¹⁵ *Ibidem*, p. 280.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 281.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 422-423.

El Zeitgeist de Hegel a Praz

Vectores de tradición

Verónica Volkow

A partir de una revisión al concepto de Zeitgeist o “espíritu de la época” que el estudioso italiano Mario Praz retomó y resignificó de Hegel, la poeta y ensayista Verónica Volkow propone para los estudios de intermedialidad un nuevo acercamiento, más sensible y ampliado, a las distintas manifestaciones artísticas de una época a través de la idea de “vectores de tradición”.

Quisiéramos tratar aquí de aterrizar la noción de *Zeitgeist* de Mario Praz y convertirla en una herramienta útil y más rigurosa para los estudios comparativos entre la literatura y las artes plásticas. Para ello hemos diseñado la noción de “vector de tradición” que nos permitirá recuperar el impulso inspirador de este concepto pero agregándole mayor precisión.

Mario Praz hereda su concepción de *Zeitgeist* o espíritu de la época de Hegel, pero va a prescindir de la socorrida noción de necesidad o determinación históricas, que pondrán en primer plano los discursos marxistas, para desembocar en una definición estructuralista. Sin embargo, antes de llegar a esta, para comprobar la veracidad y necesidad del concepto echará mano de una gran gama de visiones.

Fue el marxismo el principal heredero de la noción de “la necesidad histórica” de Hegel, a la que invierte, dándole a los pies de su dinámica el fundamento de las condiciones materiales de producción, sustentándola en el desarrollo material específico de cada sociedad, y convirtiéndola en plataforma para plantear la existen-

cia de leyes tanto para el desarrollo histórico como para el desenvolvimiento de la cultura.

La noción de necesidad o determinación histórica está esbozada en el *Zeitgeist* de Hegel cuando este señala que la forma que una generación le da al pensamiento de su época tiene que ser la que es y no podría ser de otra forma. Hegel acude sin embargo a la Divina Providencia para explicarse la racionalidad de la historia del pensamiento y sus determinaciones históricas.¹ Una resignificación nueva de este espíritu del tiempo hegeliano, que prescindirá tanto de la abstracción de la Divina Providencia, como del univocismo reduccionista, implícito en la necesidad histórica marxista, será intentada por

¹ Hegel va a hablar de gobierno divino del espíritu. “La gran premisa, la de que también en el mundo han seguido las cosas un curso racional, lo que da verdadero interés a la historia de la filosofía no es otra cosa que la fe en la Providencia, solo que en otra forma. Si lo mejor del mundo es lo que crea el pensamiento, no están en lo cierto quienes creen que solo impera la razón en la naturaleza, no en lo espiritual”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (primera edición en alemán, 1833), edición de Elsa Cecilia Frost, FCE, México, 2002, tomo I., p. 39.



Pieter Bruegel El Viejo, *Prédica de San Juan Bautista*, 1566

Mario Praz. Para su resignificación, Praz va a echar mano del espíritu de las analogías al intentar encontrar en el patrón estructural común a todas las artes en un momento histórico la prueba de la existencia del *Zeitgeist*.²

Praz reutiliza el concepto de *Zeitgeist*—formulado originalmente por Hegel y Goethe— como plataforma filosófica para plantear la existencia de un espíritu común entre las distintas artes dentro de un periodo histórico dado. Este *Zeitgeist* de Praz finalmente explica la existencia de un territorio común de importantes analogías entre las diversas artes en un cierto momento histórico. Nuestro autor se acerca al viejo *Zeitgeist* hegeliano no a través de una definición precisa, sino mediante un método hermenéutico analógico, en el que una serie de aproximaciones, en diferentes áreas del saber, le corroboran la existencia de este “evidente” fenómeno, haciéndonos pensar que, a pesar del cierre final estructuralista, quiere respetar para este un cierto estatus ontológico.

Hegel creía de hecho en una existencia real del espíritu, cuya actividad se manifiesta en representaciones (que después pueden volverse exclusivamente subjetivas). El espíritu para Hegel es un impulso real existente, generado por la “Idea” en su sucesivo despliegue de concreciones. Este espíritu estaría acicateando la evolu-

² Señala Praz sobre la importancia del tema de la hermandad de las artes: “tanto ha arraigado desde la remota antigüedad la idea de la hermandad de las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa, algo obsesivo que, como todos los problemas relativos a los orígenes, se niega a ser descartado con ligereza. Como si los hombres pensaran que, al indagar esas misteriosas relaciones entre las diferentes artes, pudiesen acercarse más a la raíz del fenómeno de la inspiración artística”. Mario Praz, *Mnemosyne, el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, traducción de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1979, p. 9.

ción de la historia humana para conducirla a la conquista de una conciencia universal, o lo que él llama “el espíritu absoluto”.³

El espíritu en Hegel no es, como en Platón, un universo de ideas eternas e innatas, inalterablemente fijas, donde las manifestaciones concretas e históricas de estas ideas serían degradaciones de sus arquetipos originales. Hegel le da un enfoque positivo a la historia y le imprime un giro evolutivo y activo al espíritu, que era en Platón solo espacio eterno e inmóvil. Hegel convierte al espíritu en pujanza evolutiva activa en la historia, que estaría otorgándole a la humanidad mayor conciencia y perfección creciente.⁴ Hegel invierte la idea, proveniente de las sociedades arcaicas, del deterioro traído inevitablemente por la historia, al producirse un alejamiento respecto de las perfectas ideas originales del *topos uranus*.⁵

Para Hegel la forma que cada época le da a la conciencia, es decir su *Zeitgeist*, no es arbitraria, obedece a una necesidad histórica, tiene que ser la que es y no po-

³ Señala Hegel: “la idea no es esencialmente estática, ni su existencia es, esencialmente, intuición, sino que, siendo de suyo distinción, por tanto, evolución, cobra dentro de sí misma existencia y exterioridad en el elemento del pensamiento; de este modo la filosofía pura aparece en el pensamiento como una existencia que progresa en el tiempo”. Hegel, *op. cit.*, pp. 36-36.

⁴ Señala Hegel: “pero la vida de la física, como la vida del espíritu, no se da por satisfecha con la sobriedad, sino que es esencialmente impulso, acicate, siente hambre y sed de verdad, de conocimiento de la verdad, pugna por aplacarlas y no se da por satisfecha...”. Hegel, *op. cit.*, p. 23.

⁵ Nos referimos a las sociedades arcaicas regidas por un tiempo circular, en las que se busca conjurar el “terror de la historia” mediante la repetición de los gestos cosmogónicos arquetípicos. Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return, or: Cosmos and History* (primera edición, 1954), Harper & Row, New York, 1959, pp. 3-6.

dría ser de otra manera. El *Zeitgeist* surge en cada generación como una respuesta dialéctica a la tradición cultural que esa generación está teniendo que heredar y está al mismo tiempo transformando al apropiársela. Así, la expresión de la conciencia que se desarrolla en una determinada época está sujeta a limitaciones y características específicas: se objetiviza como un *Zeitgeist*.⁶

Mario Praz en *Mnemosyne* retoma el concepto hegeliano de *Zeitgeist*, pero deja a un lado el enfoque diacrónico original, para proponer un abordaje sincrónico y estructuralista. Praz intentará plantear el paralelismo entre la poesía, la pintura y las otras artes desde una plataforma formalista, donde el espacio compartido entre estas manifestará el rostro del *Zeitgeist*. Este espíritu de la época supondría que detrás de todos los géneros artísticos, en un determinado periodo histórico, se sostendría un patrón estructural común.

Praz busca sumar al concepto de espíritu de la época los estudios estructuralistas sobre el cuento popular que realizó Vladimir Propp, quien demostró que “detrás de las múltiples variantes narrativas se mantienen arquetipos constantes”. Análogamente, Praz habrá de preguntarse si, al margen de la diversidad de medios expresivos de las distintas artes, “no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto periodo, que se manifestarían en el modo en que las personas conciben, ven o, mejor aun, memorizan estéticamente los hechos. Quizás esa identidad estructural proporcionaría una base para la comparación entre las artes”.⁷

Pero Mario Praz no reduce su concepto de *Zeitgeist* meramente a una mimesis o extensión del estructuralismo de Propp, sino que, de hecho, el estructuralismo del académico ruso le acabará sirviendo, creemos, como metáfora. Praz piensa el *Zeitgeist* a través del estructuralismo, pero acercándose al mismo de manera aproximativa, análogica, igual a como lo propondría la hermenéutica análogica de Mauricio Beuchot; es decir, buscando una aproximación posible, modesta, que nunca atrapa completamente a su objeto de estudio.⁸ De hecho, Praz, junto con el estructuralismo utiliza otras

analogías para cercar el unicornio del *Zeitgeist*, respetando su sutileza ontológica. Praz recurre, por ejemplo, al mito de Mnemósine, diosa de la memoria vinculada con Júpiter y madre de todas las musas artísticas. La memoria se vuelve por lo tanto el sustrato común sobre el que habrán de desarrollarse las distintas artes. Nuestro autor nos recuerda a Antonio Russi en su libro *L'arte et le arti* cuando dice:

que en la experiencia normal cada sentido contiene, a través de la memoria, a todos los demás. En la experiencia normal un objeto referido por uno de los sentidos puede ser captado por los otros sentidos a la vez, pero ello no sucede así en la experiencia artística donde “un estado de ánimo expresado a través de una de las artes no puede aprehenderse en forma plena a través del uso directo y simultáneo de todas las otras artes”. El referente de las sensaciones estéticas no va a ser un objeto externo sino la memoria misma. Por consiguiente, la memoria “no desempeña en las artes una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes. La mitología antigua expresó esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las musas”.⁹

El objeto de los sentidos en la experiencia estética, según Russi, no es un objeto externo sino algo interno, un estado anímico, que solo es aprehendido a través de la memoria. Definía Wordsworth a la poesía en sus *Lyrical Ballads* como “emotion recollected in tranquillity”, emoción serenamente recordada. La obra de arte es un objeto alusivo: “apela a uno u otro aspecto del alma y a través de la memoria sugiere los demás aspectos”.¹⁰ Hay por lo tanto en los datos sensibles que ofrece el arte siempre un grado de indeterminación, que exige la intervención de la memoria del receptor para completar la experiencia. Habría una ontología espiritual o por lo menos psicológica en el arte, que se abrigaría en este espacio de indeterminación que le es característico y que da cabida a la memoria, la subjetividad o, en su caso, a la espiritualidad, del receptor.

Pero no se queda Praz solo con el estructuralismo de Propp y con la estética de Russi para abordar al *Zeitgeist*, sino que apela también a la noción de estilo de escritura que usan los paleógrafos, quienes hablan de un *ductus*

admite, en cambio, que los textos pueden interpretarse infinitamente”. Veremos que para hallar dicha solución nos ayuda la doctrina antigua y medieval de la analogía. La analogía se colocaba como intermedia entre la equivocidad y la univocidad. Lo análogo es lo que se predica o se deduce de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad...”. Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica análogica; hacia un nuevo modelo de interpretación* (primera edición, 1997), FFL/UNAM, México, 2009, p. 33.

⁹ Praz, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁶ “En efecto la aparición de las diversas fases en el progreso del pensamiento puede presentarse con la conciencia de la necesidad con arreglo a la cual se deriva cada fase siguiente y según la cual solo puede producirse esta determinación y forma”. Hegel, *op. cit.*, p. 33. “En esta evolución se da, por tanto, el caso de que una forma, una fase de la idea sobre conciencia en un pueblo, de tal modo que ese pueblo y esta época solo expresen esta forma, dentro de la cual se desarrolla su universo y se elabora y plasma su estado y que, en cambio, la fase superior tarde a veces siglos en aparecer en otro pueblo”, *Ibidem*, p. 37.

⁷ Praz, *op. cit.*, pp. 59-60.

⁸ Umberto Eco dice que históricamente se pueden señalar dos ideas de la labor hermenéutica. “Por una parte —explica—, se admite que interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia, una esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Por la otra se

o estilo de escritura, tanto para las épocas como para los individuos. Este término también puede aplicarse a toda forma de creación artística, en la medida de que esta constituye una expresión, “algo que el individuo extrae de sí”. Los artistas menores manifiestan de manera más conspicua el *ductus* de su época. El *ductus*, por ejemplo, se revela privilegiadamente en el vestido y en las así llamadas “artes menores”.¹¹

Tendríamos como un ejemplo del *ductus* en el *hennin*, tocado que se puso de moda a mediados del siglo XV en Alemania, Francia y Borgoña y que alarga y descorporea la figura femenina. El *hennin* podría tener su analogía, nos señala Praz, en los pináculos de las catedrales góticas, como los que coronan el monasterio de Batalha (1386-1517).¹²

El siglo XVI tiene otro *ductus* completamente distinto para la vestimenta, como el que nos muestra el retrato de Maddalena Doni por Raffaello Sanzio (1506, Palacio Pitti). Los vestidos del XVI ponen un énfasis contundente en los escotes horizontales, las mangas anchas y la suntuosidad de telas y texturas, amén de la importancia otorgada al volumen del cuerpo humano. El siglo XVI trajo consigo la apoteosis de los valores burgueses con el auge de las monarquías absolutistas; es el siglo de *El príncipe* de Maquiavelo, del imperio de la razón instrumental y de la escisión de la unidad europea ante la denuncia, por parte de los reformistas, de los abusos de poder de la Iglesia católica.

Otra prueba de la existencia del *ductus* o escritura de las diferentes épocas, nos señala Praz, hay que buscarla en el terreno de las falsificaciones artísticas. La frase de que “el tiempo revela la verdad” se verifica particularmente en estas. La falsificación realizada en un determinado periodo histórico es indetectable para los coetáneos, debido a que falsificador y receptores están sumergidos dentro de un mismo *Zeitgeist*. Pero la misma falsificación revela su falacia para la generación posterior, ya que esta no poseerá el mismo *ductus*. Toda interpretación implica el encuentro de dos sensibilidades: la del autor de la obra de arte y la del crítico o intérprete. Lo que llamamos interpretación es el resultado de un proceso en virtud del cual nuestra propia personalidad “actúa como filtro para la expresión de otra persona”. Este filtro se vuelve visible para cualquier otra época que posea un *ductus* distinto. Un ejemplo sería el castillo de Strawberry Hill de Horace Walpole, construido en estilo gótico, a mediados del siglo XVIII, que hoy no nos parece gótico sino rococó disfrazado de gótico.¹³ Otro ejemplo, en México, podría ser el Palacio de Correos de México, diseñado por Adamo Boari, a principios del si-

glo XX, mimetizando el estilo isabelino. Pero para nuestro punto de vista actual, a pesar de la profusión de pomas decorativas, este ya no nos remite al Hardwick Hall (1590-1597) del Renacimiento isabelino.

Si bien Mario Praz arroja muy atractivas observaciones con base en su método comparativo, incurre en comparaciones demasiado laxas. Es el caso, por ejemplo, de cuando compara los *Cuentos de Canterbury* (finales del siglo XIV) con la obra de Pieter Brueghel (1525-1569), un pintor que vivió dos siglos después:

La imprecisa estructura de los *Cuentos de Canterbury* se convierte casi en un símbolo [...] esa imprecisión, así como el énfasis en los detalles accesorios y el aspecto humorístico de las situaciones (producto de la conciencia del valor relativo de todas las cosas) también nos recuerda a Pieter Brueghel. Su *Prédica de San Juan Bautista* (1566, Budapest, Museo de Bellas Artes) muestra una multitud reunida en un bosque; hay gente de la ciudad, artesanos, campesinos, gitanos y monjes de diversas órdenes; nuestros ojos recorren el pintoresco gentío hasta que, hacia el centro, casi al fondo, divisan la figura del hombre que debería ser el protagonista del cuadro. El peregrinaje de Canterbury no es más que una ocasión para que la gente se reúna [...] sólo expresa el gusto de Chaucer por la variedad.¹⁴

Para hablar de Pieter Brueghel El Viejo y su *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558), Praz recurre al poema efrástico de W. H. Auden (1907-1973) titulado “Musée des Beaux Arts”:

En cuanto al sufrimiento jamás se equivocaron
los viejos Maestros; ¡qué bien comprendieron
su situación humana!: cómo se produce
mientras otro come, abre una ventana
o tan solo deambula al azar;
cómo, mientras los ancianos esperan con pasión
[y reverencia
el nacimiento milagroso,
siempre ha de haber niños que no deseaban
precisamente que ello ocurriera y que patinan
sobre un estanque, junto al bosque. Jamás olvidaron
que hasta el atroz martirio debe seguir de alguna
[manera
su curso en un rincón, un sitio poco limpio
donde los perros prosiguen su vida perruna y el
[caballo del torturador
se rasca la inocente grupa contra un árbol.
En el Ícaro de Brueghel, por ejemplo: cómo todo se
[desentiende
tranquilamente del desastre; el labriego podría haber
oído el golpe en el agua; el grito desesperado,

¹¹ *Ibidem*, pp. 33-34.

¹² *Idem*.

¹³ Praz, *op. cit.*, pp. 36-37.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 75-76.

pero para él no era un fracaso importante; el sol
 [brillaba
 como correspondía sobre las blancas piernas que se
 [hundían en las verdes
 aguas; y el navío elegante y vistoso que debió haber
 [visto
 algo sorprendente, un muchacho que caía del cielo
 tenía que ir a algún sitio y siguió navegando con
 [toda tranquilidad.¹⁵

Aquí habría 400 años, entre el hecho pictórico original y el posterior poema que recoja con tan singular fortuna su *Zeitgeist*. De pronto pareciera que en ocasiones Praz lo que está buscando es simplemente una analogía entre un cuadro y un fragmento de literatura, que nos ilumine mejor al cuadro o al poema, pero que no necesariamente corresponden al mismo periodo histórico, como en el caso de Chaucer con Brueghel, a los que separan doscientos años, o que en ocasiones hasta pueden tener entre sí la distancia de cuatro siglos como la relación de Brueghel con W. H. Auden. ¿Qué es lo que está sucediendo?

Habría que pensar que lo que llama Mario Praz *Zeitgeist* no es un “algo” homogéneo sino que en realidad está conformado por una reunión de tradiciones diversas y muy precisas, que podemos pensar a la manera de un hato de vectores. El espíritu de la analogía interdisciplinaria corre a través de cada uno de estos “vecto-

¹⁵ *Ibidem*, p. 78.

res de tradición”, como me gustaría bautizarlos. Estos vectores de tradición pueden recorrer varios siglos, y alguno o algunos llegar a conformar el núcleo más esencial del gusto estético de una nación. Habría que trabajar desde estos vectores de tradición, y no solo desde el *Zeitgeist*, para ganar mayor rigor histórico en los estudios de intermedialidad. Estos vectores de tradición suelen irse tejiendo entre las distintas artes y recorrer también varios siglos. Son, en general, las obras de arte de primera magnitud las que les darán su origen o su hegemonía. Este podría ser el caso del gusto por los pináculos que expresa el *hennin* que se usó a mediados del siglo XV y que Praz asocia con las catedrales góticas. Sin embargo, la mayor parte de las catedrales góticas se construyeron a finales del siglo XII y durante el siglo XIII y XIV, no en la época en que se puso de moda el *hennin*.

Pero, ¿qué sucedió? Muchas mujeres ataviadas con el *hennin* fueron representadas por pintores flamencos al interior de iglesias góticas durante el siglo XV, siglo que asistió al portentoso florecimiento de la pintura flamenca con el descubrimiento de la pintura al óleo por los hermanos Hubert y Jan Van Eyck.¹⁶ Sin embargo, el *hennin*

¹⁶ Señala Janson sobre la importancia de la pintura flamenca: “Los grandes maestros flamencos [...] tuvieron un impacto que rebasó su propia región. En Italia fueron admirados como los pintores líderes de su época, y su intenso realismo tuvo una influencia conspicua en la pintura renacentista temprana [...] seguramente de lo que sabemos del impacto de su obra, parece probable que la gente sintiera que ‘nada valioso de verse había sido pintado antes de su tiempo’”. Horst Waldemar Janson, *History of Art* (primera edición, 1962), Harry Abrams, New York, 1974, p. 280.



Pieter Bruegel El Viejo, *Paisaje con la caída de Ícaro*, 1558



Raffaello Sanzio, *La dama del unicornio*, 1505

no se utilizó, de hecho, durante el periodo de concepción y construcción de la mayor parte de las catedrales góticas, cuando los tocados tendían a ser cuadrados.¹⁷

¿La moda del *hennin* podríamos explicarla a partir del vector de tradición que generó la arquitectura gótica del XIII y el XIV con sus puntiagudas construcciones de altura, que imponen su estética posteriormente en el vestido, ya en el siglo XV?

Probablemente en la moda del *hennin* resonaba el gusto por las adelgazadas alturas catedralicias del gótico, pero el que el *hennin* se volviera tan conspicuo, sobre todo para los observadores modernos, tiene más que ver con el apogeo de la pintura flamenca, durante el siglo XV. El *Zeitgeist* no es, por lo tanto, un fenómeno homogéneo y al que se puede abordar de modo univocista, sino que en él concurren diferentes tradiciones y circunstancias.

Habría que considerar, de hecho, que toda gran obra de arte reúne en sí diversos vectores de tradición que se encuentran en ella interactuando. Un vector de tradición no solo puede atravesar varios siglos, sino que las grandes obras de arte entretejen varios de estos vectores.

¹⁷ Vid. trajes alemanes del siglo XII y XIII, en Wolfgang Bruhn y Marx Tilke, *Historia del traje*, Gustavo Gili, Barcelona, 1962, p. 32.

Podríamos ver un ejemplo del siglo XVI en *La dama con unicornio* de Raffaello Sanzio (ca. 1505, óleo sobre madera, 65 x 51 cm, Galería Borghese, Roma) en donde podemos distinguir el cruzamiento de tres vectores de tradición: 1) el imaginario fantástico que prevalece en el siglo XVI; 2) la estructuración con base en niveles diferenciados que inspira tanto el neoplatonismo como la arquitectura clásica; y 3) el centramiento tanto de la retratística como de la sonetística cortesana en un símbolo nodal.

En este cuadro de Raffaello podríamos preguntarnos por lo inusualmente pequeño del unicornio que descansa en brazos de la joven, como una pequeña y extraña mascota. Sabemos que el unicornio solo podía ser atrapado por una doncella virgen; lo que nos hace pensar que aquí probablemente estaría simbolizando la castidad de la posante. La presencia del unicornio en este óleo se alía al gusto por el “imaginario fantástico” que prevalece con profusión en los grutescos del siglo XVI, y que se llega a exportar hasta para la decoración de los muros de los conventos novohispanos de finales del XVI, como es el caso de las cenefas al fresco de Tepoztlán.

La división en niveles es afín a la tradición neoplatónica que surge en la segunda mitad del siglo XV, con la Academia Florentina, dirigida por Marsilio Ficino y que permea masivamente la iconografía del siglo XV y XVI, como lo ha demostrado Erwin Panofsky.¹⁸

Esta división en niveles en el retrato mencionado pintado por Rafael está presente en el corte tajante entre cabeza y cuerpo, gracias al escote que el pintor hace coincidir enfáticamente con la separación entre el espacio interior arquitectónico y el exterior del paisaje celeste. Esta separación entre el barandal de piedra y el azul ámbito aéreo fue probablemente establecida en función de los niveles “espirituales”, claramente diferenciados por la filosofía neoplatónica. Al simbolismo neoplatónico de la cabeza como templo sagrado contribuye el hecho de que la posante sea elocuentemente doncella, como nos lo indica su unicornio. La cabeza femenina además está franqueada por dos columnas, que podrían recordarnos a las análogas, Jachín y Boaz, del umbral del templo salomónico.¹⁹ Estas columnas podrían estarnos diciendo que el ser humano, a través de un camino de ascetismo y contención pulsional, puede llegar a fusionarse con el templo mismo de la divinidad, tal como lo afirmaban los neoplatónicos. La cabeza de la doncella virgen sería, por lo tanto, simbólica del espacio celes-

¹⁸ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (primera edición, 1982), Alianza Universidad, Madrid, 2004, pp. 189-319.

¹⁹ “Asimismo, el primer libro de los Reyes aclara que una vez que Salomón levantó las columnas en el pórtico, ‘...la de la derecha llamola Jachín: levantada igualmente la segunda, le puso por nombre Boaz’”. Martha Fernández, *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, UNAM, México, 2003, p. 107.

te exterior. Condición fundamental para el acceso a este macrocosmos era, para los neoplatónicos, la castidad, de ahí la presencia de esa hermosa y metafísica mascota en brazos de la bellísima doncella.

La división del universo y del ser humano en niveles está claramente presente tanto en la filosofía de Marsilio Ficino como en la de Pico della Mirandola, como podemos verlo en los esquemas comparativos entre las mismas que nos desglosa Panofsky.²⁰

Por otro lado, esta división en niveles claramente diferenciados es lo que va a caracterizar a la arquitectura clásica, en contraposición a la gótica anterior y a la barroca posterior. Habrá en la arquitectura clásica una organización del espacio de acuerdo a los órdenes dórico, jónico y corintio, y la independiente articulación de las partes es lo que caracteriza al estilo clásico, según Heinrich Wölfflin.²¹

Un ejemplo de esta clara división en niveles en la Nueva España es el altar mayor de la iglesia de Xochimilco del siglo XVI, dedicada a fray Bernardino de Siena. Es un retablo compuesto de cuatro cuerpos y siete calles. Claramente podríamos ubicar a San Francisco en el segundo cuerpo por las columnas jónicas, pero también por el orden conceptual que rige al retablo. En la arquitectura clásica podemos establecer con total precisión la pertenencia de cualquier elemento aislado al conjunto, debido a la definida estructura tanto conceptual como estilística que lo conforma. Es interesante observar que este orden arquitectónico del retablo de Xochimilco corresponde a una análoga concepción jerarquizada de la Iglesia católica, como nos lo ha señalado Guillermo Tovar de Teresa:

Hay que señalar que las columnas del retablo tienen, todas, el primer tercio ornamentado y el resto estriado, más el capitel. En los tercios hay decoraciones en relieve. Las columnas del primer cuerpo llevan en ese tercio a unos obisillos de acuerdo a los doctores de la iglesia: en el segundo a uno frailecillos por los predicadores y fundadores

²⁰ Vid. esquema en Panofsky, *op. cit.*, p. 203.

²¹ “La serenidad de la arquitectura del Renacimiento residía precisamente en la aligeración de la masa, en el acertado diseño del cuerpo de la construcción y en la libre articulación de los diversos elementos”. Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 54. “Ya muy pronto el Renacimiento había tomado clara conciencia del hecho de que el criterio de la obra de arte perfecta es el carácter de necesidad. La obra de arte perfecta debe dar la impresión de que no podría ser de otra manera, de que toda modificación o toda transformación, incluso en el más pequeño detalle, destruirían el sentido y la belleza del conjunto”. *Ibidem*, p. 71. Nos dice John Summerson que en la arquitectura clásica, desde los romanos, “para ello, los órdenes eran la arquitectura”: “idearon procedimientos para utilizar los órdenes, no simplemente como enriquecimientos ornamentales de sus nuevos tipos de estructuras, sino como un control de los mismos”. John Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 26.



Retablo del Altar Mayor de la Iglesia de Xochimilco, siglo XVI

de órdenes religiosas; en el tercero a doncellas con palmas por los mártires y ascetas, y en el último unas figuras cuyas manos parece que sostuvieran instrumentos musicales; otras en cambio señalan hacia arriba.²²

Así que vemos que la diferenciación conceptual y espacial de niveles es un vector de tradición fundamental para el siglo XVI.

Un tercer vector de tradición que estaría presente en *La dama del unicornio* de Raffaello Sanzio sería el símbolo del minotauro que está organizando el significado principal del cuadro. Hay un símbolo central que, tanto en el retrato como en el soneto cortesanos, hace gravitar hacia sí el sentido de toda la composición. En este símbolo central toparíamos con un tercer vector análogo de tradición. El retrato y el soneto cortesanos del siglo XVI tienden a organizar su composición semántica, espacial y dramática alrededor de este símbolo central, que en ocasiones puede llegar a tener un valor oximorónico. En el caso del retrato de Rafael tenemos la imagen del unicornio como centro semántico del cua-

²² Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México* (primera edición, 1979), SAHOR, México 1982, p. 251.

dro, sobre el que cae la clave para el desciframiento de los diferentes niveles de la composición, así como de las columnas laterales.

También en el soneto cortesano el drama emocional queda muchas veces amarrado por un símbolo central saturado de múltiples y a veces opuestos sentidos. Presentamos un soneto de Pierre de Ronsard (1524-1585) en el que una rosa —que en realidad es múltiples rosas— organiza todas las dimensiones del universo emocional del poeta, y le permite —inclusive— una elegante y diplomática expresión de sus sentimientos negativos.

Toma esta rosa, como tú amable
que sirves de rosa a las rosas más bellas,
que sirves de flor a las flores más nuevas,
cuyo aroma a mi ser todo arrebató.

Toma esta rosa y juntamente recibe
en tu corazón mi corazón sin alas
de ser constante, y al que cien llagas crueles
no han impedido que su fe guarde.

La rosa y yo diferimos en una cosa:
un sol ve nacer y morir a la rosa,
mil soles han visto nacer mi amor,

en cuya acción nunca reposa.
Plugo a Dios que tal amor floreciera
como una flor, sin durarme más que un día.²³

Corolario: Tendríamos que señalar que el *Zeitgeist* de una época no es un todo homogéneo sino que se cruzan en él varios vectores de tradición que se constituyen de manera analógica e intertextual. El historiador de la cultura o el investigador interdisciplinario que quiera echar mano del *Zeitgeist* para los estudios de intermedialidad tendrá que enfocarse a encontrar los vectores de tradición que se entrelazan intertextualmente dentro de un espacio de coetaneidad. **U**

²³ Traducción del soneto de Ronsard por Verónica Volkow, a partir de André Lagarde, Laurent Richard, *XVIIe siècle*, Bordas, Paris, 1961, p. 138.



Dos ejemplos del *ductus*: el castillo de Strawberry Hill de Horace Walpole, siglo XVIII, y el Palacio de Correos de México, de Adamo Boari, principios del siglo XX

Eugenio Trías

Existencia y pensamiento

Crescenciano Grave

Nacido en Barcelona en 1942, Eugenio Trías llegó a ser considerado el filósofo español más notable desde José Ortega y Gasset, al grado de que recibió el Premio Nietzsche en 1995, una de las mayores distinciones en el ámbito de la reflexión especulativa. Su fallecimiento en febrero pasado es la ocasión para una revisión de su trayectoria, que incluye títulos como Filosofía del futuro y La imaginación sonora.

El 10 de febrero de 2013 murió Eugenio Trías en Barcelona, España, ciudad en donde había nacido el 31 de agosto de 1942. Además de las virtudes que hicieron de él una persona entrañable —su discreción, su generosidad, su simpatía, su amable timidez aunada a un fino y malicioso sentido del humor—, Eugenio Trías es un pensador ejemplar por el esfuerzo inquebrantable con que acometió la voluntad de obra que se apoderó de él. Desplegando el esfuerzo por encontrar la forma propia de su tema, este se descubre en una serie de libros que, colonizando distintos territorios del continente avistado, van trazando el atlas de un mundo habitable así como las señales de lo que lo amenaza; señales que, sin embargo, son imprescindibles para la comprensión de la existencia que, expulsada de un fundamento que, por lo mismo, le falta, deriva en su propia temporalidad cultivando el poder que, como dote cifrado de sus penas y alegrías, le ha designado aquello mismo que lo expulsa destinándolo a una finalidad sin fin.

El tema que a Eugenio Trías le fue dado porque era el suyo es el del hombre como habitante de la frontera; el de la condición humana como existencia fugada, exiliada del ser y en éxodo hacia la nada que, no obstante, se afirma en su propia temporalidad aferrándose a los precarios logros de su poder. Pensando a contracorriente de los cotos de dominio académicos, construyendo con gran estilo la recepción de las fuentes manantiales de su vocación, logró poner su voluntad al servicio del natural desarrollo de las cosas alcanzando la creación de una obra en la que la persistencia de una vocación filosófica y el descubrimiento de su tema se ponen a prueba ensayando las variaciones en las que el tema mismo se da forma propia en la escritura. Eugenio Trías supo conjugar la penetración de su pensamiento con la claridad de una escritura que, alejada tanto de la facilidad confundida con simpleza como del alto vacío de la oscuridad gratuita, consigue transparentar la profundidad de lo que se le da a pensar. Este logro fue, quizás, el venturoso resultado de una conjunción del azar con

la necesidad del cultivo ferviente de ciertas disposiciones personales.

Concibiendo a la filosofía como una recreación constante sobre un único tema que, a su vez, se plantea en una serie de preguntas que, girando sobre lo mismo, exigen respuestas variables, Trías encuentra en esa diversificación la palanca para sostener el principio de variación como idea en la cual se sintetizan dinámicamente mismidad y diferencia, unidad y diversidad, universal y singular.

La interrogación radical se refiere a la presencia del singular sensible en devenir. ¿Qué es propiamente lo que, deviniendo, se presenta? ¿De dónde emerge esa presencia? ¿Hacia dónde se dirige esa presencia que, sumergiéndose en el horizonte del tiempo, desaparece? Al preguntarse por el origen y la finalidad del devenir de lo presente, el *logos*, apuntando a su propia constitución trágica, responde desde un fundamento en falta y hacia una finalidad sin fin. En el principio mismo de su respuesta, la filosofía dispuesta por el vértigo y el asombro, evita la tentación de volver a caer en las respuestas meta-físicas de un *arkhé* y un *telos* que, desde la trascendencia respecto a lo físico, sujeten y conduzcan lo que ocurre en devenir. Al asumir el devenir en tanto tal, el fondo del mismo se abisma patentizando su falta en el ser sensible y, a la vez, se cancela todo sentido trascendente que, como finalidad externa a la temporalidad del ser, lo someta y lo dirija.

Al singular propio no se le sujeta a una esencia previa que, determinándolo, se manifieste fenoménicamente en él; es la misma recurrencia temporal y fenoménica del singular propio lo que permite determinar su constitución: es el propio fenómeno singular el que deja formar su idea como esencia en el tiempo. Y esta esencia del ser singular es indisociable de su capacidad de recrearse que, a su vez, tiene su raíz en lo físico. El poder físico del ser, su posibilidad de recreación, es lo que le permite ser siempre lo mismo siempre variándose.

Llevando a su máxima tensión filosófica la inspiración musical del principio de variación —el tema es el que se hace y recrea en cada variación y esta es más genuina cuanto más consiga singularizarlo y diferenciarlo—, Trías piensa al ser sensible en devenir como aquel que, destacándose, extrema su poder en la reiteración diferente de sí mismo. No hay un ser aparte y trascendente a sus variaciones; en tanto poder ser en devenir, la esencia en el tiempo se mantiene como el mismo ser existiendo en la diversificación y la singularización.

Introducir el principio de variación no solo como un principio ontológico sino también como un principio lógico lleva a la filosofía misma a ensayar las variaciones que la propia expresión de la idea filosófica requiere. El pensamiento adquiere así un carácter proteico que, sin renunciar a la idea que busca la expresión de sus pro-

pias posibilidades, surca distintas travesías que son otras tantas tentativas por alumbrar y recrear mejor aquello mismo que lo orienta.

El carácter proteico del pensamiento de Eugenio Trías se manifiesta claramente en el salto de la *Filosofía del futuro* (1983) a *Los límites del mundo* (1985). Aquí, a primera vista, pareciera que el ser-poder es sustituido por el ser-límite en el sentido de que el devenir y la potenciación del ser singular sensible se van a ver acotados, cercados, limitados. Sin embargo, si aplicamos el principio de variación a la metamorfosis del ser-poder en ser-límite, vemos que el último es una re-creación del primero; es una misma idea que al formularse de manera distinta descubre una mayor riqueza de sí misma. En *Los límites del mundo*, asumiendo y radicalizando el discurso del método de la modernidad filosófica, se determina el trazado de un recorrido metódico como propio de una experiencia del pensamiento que desemboca en la afirmación de la metafísica como pensamiento radical.

Lo que el lenguaje —desde dentro de la realización de su poder de conocimiento— determina como el territorio posible de ser colonizado con sentido, constituye el cerco gnoseológico o mundo propiamente dicho que, a la vez, desde sus propios límites (*que somos nosotros*) señala lo indecible que, en su ausencia, no deja de presionar nuestra experiencia en el mundo. La metafísica es, entonces, la asunción del carácter contradictorio del *logos* que, delimitando lo que puede conocer, se hace cargo de lo que se le da a *pensar* como *ámbito* que en el *logos* mismo se evoca, y no lo hace bajo la forma de conceptos determinantes sino de ideas problemáticas que abren posibilidades que nunca pueden ser definitivamente resueltas.

Afirmando el carácter desgarrado del *logos* se introduce en él mismo una batalla que, sin dirimirse en una abstracta reconciliación, perfila los derroteros de la metafísica hacia la ontología trágica derivada a su vez de una lógica del límite. Esta derivación es la que se ensaya en *La aventura filosófica* (1988). Asumiéndose y afirmándose en la línea de demarcación —entre mundo y sin mundo, entre ser y nada, entre razón y locura—, la filosofía es *logos* herido por la identidad y la diferencia.

La filosofía no reprime o cancela las sombras siniestras de lo Otro que penden sobre el mundo habitable, tampoco se solaza en lo Uno domesticado; el *logos* filosófico es trágico porque no solo afirma sino que *es* el conflicto en el límite —que vincula y disocia a la vez— entre lo familiar y lo siniestro, conflicto en el cual uno (el mundo, el ser, la razón) se destaca sobre otro (sin mundo, nada, locura) que, a la vez, presiona sobre uno y, sin anularse ninguno, consiguen ambos de-limitarse. El límite es, en este sentido, campo de batalla en donde, entrecruzándose, lo uno y lo otro insisten en direc-

ción contraria para afirmarse propiamente: la presión que cada uno le opone al otro es necesaria para que cada uno delimite lo que, como presencia, lo caracteriza o lo que, como ausencia, lo señala.

La filosofía mantiene la cordura replegándose en la palabra que, enunciando su propuesta, señala la sombra que la amenaza. No es sucumbiendo a la sinrazón como se mantiene lo trágico, sino perseverando en la línea que, fecundada hasta el límite por el exceso, logra configurarse señalando hacia lo que la excede. La filosofía es la bisagra lógica del límite en la cual confluyen y divergen lo que se puede acoger y figurar, y aquello en donde esto es imposible y que, sin embargo, desde sus indicios siniestros, no deja de fermentar la posibilidad del sentido.

La filosofía, afirmada como tensión lógica sin posibilidad de redención, es trágica y su *logos* es polémico porque no puede referirse a una de las dimensiones del todo abierto (mismidad, universalidad, necesidad) sin alterarse por aquello otro que, oponiéndosele, permite que lo anterior se defina propiamente (diferencia, singularidad, azar). Este desgarramiento en el despliegue del todo variándose continuamente imposibilita la culminación de la filosofía en una superación meramente abstracta y especulativa de la contradicción dialéctica. No hay mediación superadora de la síntesis aporética de límite y todo. “Y es que el ser, en tanto que ser *se agota* en su *ser límite*, puro límite de sí, pura diferencia interna a sí, o desgarramiento esencial, o herida trágica, imposible de ‘re-mediar’, que une-y-escinde ambas revelaciones en el decir sobre el ser, en los varios modos (*polajós*) en que históricamente, se dice el ser”.¹ Si el ser se agota en su ser límite no es porque este consume al todo sino porque el límite entre mundo y sin mundo, entre razón y sinrazón es fundamento de sus infinitas variaciones a la vez que abismo de donde todo surge y adonde todo se desliza en el eterno recrearse a sí mismo en el tiempo.

Al pensar el principio de todo como una procedencia infundada destinada a una finalidad sin fin, el *logos* se sume en el hiato entre él y lo que pretende pensar, cesura que lo hunde y desde donde él, a la vez, se alza aferrándose a su propia aporía como razón que, trágicamente, muestra que ese principio es límite que une-y-escinde la dobladura reveladora del ser: mismidad y diferencia, universalidad y singularidad, necesidad y azar, medida e inmensidad; límite y totalidad.

Esa idea que, como límite, une y escinde lo recóndito y lo visible así como sus señales en la existencia humana, es desplegada e interpretada en clave musical en *El canto de las sirenas* (2007) y en *La imaginación sonora* (2010). En el primero de estos libros Eugenio Trías nos

¹ Eugenio Trías, *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1987, p. 393.



Eugenio Trías

aclarar el propósito que lo anima: “descifrar el enigma de la emoción” que la música le prodigó. Esta intención se sustenta en la música misma: al interior del sonido, la música genera un *cosmos* que posee un *logos* peculiar capaz de despertar afectos, emociones, pasiones, y ese *logos*, irreductible a cualquier otro, a partir de su ordenación de la *foné*, produce significación. La perturbación que la belleza de la obra genera en quien la recibe es acogida para desentrañar no solo la propia experiencia sino el mundo y los confines de este que resuenan significativamente en la música. Y en algunos de los trazos con que Eugenio Trías dibuja el contorno de los compositores con que dialoga nos ofrece, asimismo, los rasgos que delinean su propia labor hermenéutica del *logos* musical.

Ese *logos* musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo. La música no es solo, en este sentido, *semiología de los afectos* (Nietzsche), también es inteligencia y pensamiento musical, con preten-

siones de conocimiento. Pero esa gnosis emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo.²

El *logos* de la música se gesta en mundos particulares que, en tanto históricos, están constituidos por distintos parámetros musicales y este mundo histórico particular se recoge en la obra y, por tanto, es imprescindible tomarlo en cuenta para el desciframiento de esta. Desde las obras concretas de los músicos singulares se abre un mundo así como la existencia dentro de este en referencia a sus principios afirmativos y las sombras que la acechan. Es sencillamente asombroso cómo en los distintos ensayos dedicados a los músicos de su canon particular, Eugenio Trías despliega una potente escritura en la cual lo suelto y lo espontáneo, casi lindando con la improvisación, se aúna con lo riguroso y necesario dando lugar a una estructura en la cual un ensayo se sigue de otro dando como resultado una especie de drama musical descrito filosóficamente.

El canto de las sirenas y *La imaginación sonora* adquieren así un carácter singular: obras que en sí mismas inauguran y consuman su propio género literario. Apelando a su propio imperativo ético —habita el límite, asume tu condición fronteriza—, Trías corre el riesgo de que su innovación en la escritura filosófica musical se desborde sin poder contener su propia fertilidad y sale bien librado de su propio reto: rebelándose contra los usos tradicionales en la escritura filosófica sobre la música, logra fundar su propia pauta: confrontándose con la acción relatada con medios estrictamente musicales, se construye la argumentación filosófica narrativa en donde la música proporciona las claves del mundo y las *peripecias* del habitante de sus confines.

Estas claves son provistas en clave simbólica. El símbolo concentra, en este mundo, los instantes más plétoricos de sentido y, en su misma intensidad, no solo promueve la unión sino que también es un acicate a la escisión. El símbolo arrastra su propia sombra *dia-bálica*. “El símbolo materializado y encarnado exige el concurso de la sombra. De este modo el símbolo, *symbolon*, que significa alianza renovada, visión y reconciliación alcanzada, se vuelve acontecer fecundo. El símbolo debe acoplarse y ceñirse al *limes*. Tiene poder suficiente para abrir las puertas de este”.³ El poder del símbolo se manifiesta reuniendo lo que acontece dentro del límite del mundo con aquellas sombras de este que amenazan con desasir todo el orden de lo que acontece. La música consigue conjugar las potencias diurnas y nocturnas de

la naturaleza así como su repercusión en el mundo y en la existencia humana que, como una caja de resonancia, es capaz de unirse a lo más alto o desgarrarse en el descenso a sus propios abismos.

Este poder del símbolo se transparenta en toda su ambigüedad en la belleza que, en su propia fonología, presenta la música. “La belleza es, quizás, el aparecer mismo, en el límite, de un misterio que nos hunde y que se nos sustrae, y al que irremediamente nos encaminamos: el que la muerte encierra como incógnita que no puede despejarse en esta vida”.⁴ No obstante, viviendo ese misterio en el mundo y en sí mismo, Trías exorcizó tanto en su vida como en su escritura toda amenaza de parálisis de horror y de melancolía. Agarrando al destino por el cuello continuó con su entrega a la plasmación de las ideas en las que descifraba la emoción y la pasión que la música le proporcionaba. “La obra musical —nos dice desde Mozart— columpia al receptor en nubes de sensualidad que hacen casi palpables los abismos del dolor y de la muerte. Ante la fuerza de sus dispositivos musicales el mundo entero parece de pronto lejano, distante y transfigurado”.⁵

En la transposición, en clave narrativa filosófica, del drama del mundo y de la vida que la música nos da, Eugenio Trías alentó “una conjunción simbólica con las fuerzas épicas de la vida, y con el inexorable destino, mostrando su forma más grandiosa”.⁶ *El canto de las sirenas* y *La imaginación sonora* configuran un despliegue del mundo y de la vida en donde la escritura irradia una luz de una generosidad plena sin renunciar a referir los aspectos sombríos de la existencia. Y esto se plasma en una forma que, desde la apropiación de una tradición interpretada y reanimada, la re-crea en su propia propuesta del límite como aquello que une-y-escinde lo placentero y lo terrible.

Mirando a la filosofía del límite en el espejo de la obra de Alban Berg, el propio Trías descubre el resquicio por el cual, pese a las sombras siniestras que los acechan, la existencia y el pensamiento se afirman como una celebración recreadora. Si en un filósofo tiene sentido el término y el concepto de *recreación* es en Eugenio Trías. Eso es justamente lo que hizo siempre: re-crear; y recrearse (en el doble sentido del término) en esa recreación. Volvía a crear lo ya creado (por tradiciones que asumía), y gozaba o se recreaba en ese acto creador re-creador; en el cual y desde el cual su propia filosofía se re-creaba.⁷ Así, llevando el principio de variación hasta su consunción particular, Eugenio Trías levantó una obra que está destinada a perdurar. **U**

⁴ *Ibidem*, 158.

⁵ *Ibidem*, p. 154.

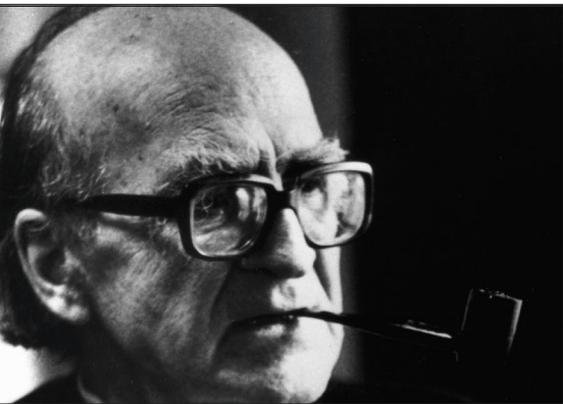
⁶ *Ibidem*, p. 261.

⁷ *Ibidem*, p. 595.

² Eugenio Trías, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, p. 19.

³ *Ibidem*, p. 617.

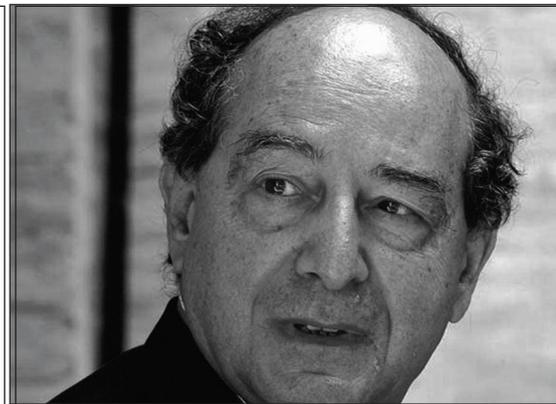
Reseñas y notas



Mircea Eliade



Sara García



Roberto Calasso



J.D. Salinger



Jimi Hendrix



Luis Ayhllón

La abuelita del cine nacional

José Woldenberg



Como se sabe, Emilio García Riera, el mayor historiador del cine mexicano, murió en 2002. Pero su tesón, conocimiento y espíritu lúdico no dejan de sorprendernos. Del cajón de sus trabajos, y ahora ayudado por Eduardo de la Vega, nos ofrece un libro más sobre su pasión: el cine y sus personajes.

Las películas de Sara García entrega lo que promete: la secuencia de la carrera cinematográfica de uno de los iconos más destacados y memorables del cine mexicano: película por película, con su respectiva ficha técnica, sinopsis del argumento y un comentario de los autores. Además, una presentación y una nota biográfica a cargo de Eduardo de la Vega y una muy nutrida y agradecible colección de fotos.

Sara García nació el 8 de septiembre de 1895 en Orizaba, Veracruz. Nació prácticamente el mismo año en que lo hizo el cine en nuestro país. Sus padres venían de Córdoba, España, y de una estancia en La Habana, Cuba. Sara quedó huérfana a la edad de nueve años. Estudió en el Colegio de la Paz Vizcaínas, a decir de De la Vega, “un modelo de educación laica y liberal”. Se inició en el cine con pequeños papeles en 1917, pero inmediatamente su carrera se orientó al teatro. No fue sino hasta 1933 cuando el cine la empieza a succionar y ella no lo abandona sino hasta 1980, año de su muerte. Escuchen estos datos: “Entre 1938 y 1959, período de expansión, auge y consolidación de la industria filmica mexicana, Sara García intervino en 94 películas”, es decir, un promedio de 4.22 por año. “De 1960 a 1980, etapa de la prolongada crisis estructural del cine mexicano, doña Sara apareció en 46 cintas”, 2.2 por año. Para los amantes del cine que lo aprecian como si fuera beisbol, podemos decir que de 1933 a 1980 solo en cuatro

años no hizo alguna película (1935, 1947, 1974 y 1978), pero hubo años en que filmó hasta 8 (1940 y 1950). Es decir, su porcentaje de bateo fue impresionante.

Bien lo recuerda el libro: hizo “papeles de suegra, tía, madrina, nana, anciana viuda o sola, casera, solterona, cocinera, sirvienta, monja y, excepcionalmente, marimacho”. Nada de lo femenino le era ajeno y se convirtió en la imagen privilegiada de la madre mexicana. Es más, cuando la madre mexicana y sus cualidades de sumisión, entrega, cariño no correspondido por los hijos, bondad, paciencia y ancla y ente protector de la familia hayan desaparecido, ahí estará eterna, inalcanzable, ejemplar, doña Sara García.

Trabajó con (casi) todos los directores del cine nacional. El libro ofrece un recuento exhaustivo. Al parecer, no le hacía asco a ninguno. Lo mismo Joaquín Pardavé o Miguel Zacarías que Rafael Baledón o Miguel Morayta, pasando por (cito al azar): Rogelio González, René Cardona, Mario Hernández, Julián Soler, Gilberto Martínez Solares o Jorge Fons. De 1938 a 1959 trabajó con 43 diferentes directores y de 1960 a 1980 con 31 distintos (aunque en ambas listas se repiten nombres). En ese sentido fue omniabarcante. Como los auténticos actores —los que tienen pasión por su labor—, lo importante era filmar, hacer, representar, estar viva, aparecer.

Su inicio en el cine hablado fue una película que ni los mismos autores del gozoso y erudito libro han podido ver: *El pulpo humano*, dirigida por Jorge Bell. Nos dicen que “al parecer, lo único memorable de ella fue el debut de Sara García... su papel fue más bien incidental y, según una de las pocas fotografías que se preservan de la cinta, esa breve aparición fue en plan de una

mujer madura que se aflige al presenciar el inicio de un pleito”. Es decir, su inicio fue premonitorio: “mujer madura”, cuando tenía apenas 38 años, y “afligida” por lo que sucede en su entorno. Nació al cine, entonces, como madre/abuelita y se mantuvo en ese papel con una constancia y perseverancia dignas solamente de doña Sara; y afligida apareció una y otra vez porque los maridos, pero sobre todo los hijos, llegan a este mundo (y sobre todo al cine) para hacer sufrir a sus respectivas madres.

Fue heroína: Josefa Ortiz de Domínguez, en *¡Viva México!* de Miguel Contreras Torres (1934), criada sorda en una rara película que me gustaría ver, *Marihuana* de José Bohr (1936), suegra antipática en una cinta de sugerente título, *La honradez es un estorbo* de Juan Bustillo Oro (1937), madrastra autoritaria en el siglo XVIII (con peluca blanca incluida), en *El capitán aventurero* de Arcady Boytler (1938)..., pero su imagen precedera es y será la de la abuelita perpetua, papel que desempeñó mucho antes de que su verdadera edad la habilitara como tal. Escriben los autores al comentar la película *Allá en el trópico* (Fernando de Fuentes, 1940): “A la mitad de la película irrumpe un nuevo y avasallador personaje: la bondadosísima abuelita inaugurada por Sara García, que algunos años atrás se había sacado todos los dientes para la puesta en escena de *Mi abuelita la pobre*, según su propio testimonio en CCN. Gracias a ello, y a partir de los 45 años de edad, la actriz podría afectar una ancianidad que se haría muy prolongada...”. Así se crean los arquetipos, diría alguien: con decisión, un poco de sufrimiento y unas dosis de chifladura.

Me interesa llamar la atención sobre una película que dirigió Joaquín Pardavé, *El barchante Neguib* (1945). En ella el direc-

tor y Sara García representan a dos migrantes libaneses (Neguib y Sara) que viajan a la capital con sus dos hijas para reencontrarse con su hijo mayor, Jorge Ancira (Farid o Alfredo). La línea dramática es una: la vergüenza que los padres le causan al vástago arribista por ser pobres y no suficientemente mexicanos. Cuando doña Sara (en el papel de Sara) llega a la casa de su hijo y lo encuentra en una pachanga, los invitados la confunden con la sirvienta, y el mal hijo no los desmiente. Por si fuera poco, Farid deja embarazada a una buena muchacha y no asume su responsabilidad. Ella tiene al hijo y el buen Neguib la consuela y protege. Al final, por supuesto, luego de una y mil peripecias, Alfredo reconocerá a sus padres, a su hijo y a su mujer. Doña Sara feliz acoge a su nieto.

El melodrama tiene un toque distintivo: es la historia de una familia de migrantes. Ya la misma dupla (Pardavé-Sara García) había aparecido en *El baisano Jalil* (1942) y lo volvería a hacer en *El hombre inquieto* (1954) agregando a Tin Tan, siempre como libaneses trasladados a México. Por su parte, Pardavé —sin doña Sara— también desarrolló dos melodramas de migrantes españoles: *Los hijos de don Venancio* (1944) y *Los nietos de don Venancio* (1945). Esas cinco películas presentan a los recién llegados como personas buenas, familiares, amorosas de sus hijos y del país, trabajadoras, esforzadas. Sufren de incompreensión por su origen, pero al final son más mexicanos que el mole. El país los seduce y ellos cautivan a quienes se encuentran en su derredor. No es —creo— poca cosa, dadas las pulsiones chovinistas y xenófobas latentes y manifiestas entre nosotros. (Véase, perdón por los ejemplos sacados de otros ámbitos, el trato que se les da a los futbolistas nacionalizados o la insistencia cansina durante el *affaire* Cassez de la procedencia extranjera de la presunta culpable).

En las películas mencionadas, por el contrario, hay un aliento universalista —los hombres en principio son iguales— que reconoce las particularidades de origen, como algo que expresa una diversidad no condenada a la confrontación. Al revés, Pardavé y Sara García parecen decir que los flujos migratorios mucho y bueno pueden aportar al país y que los prejuicios en relación a



Joaquín Pardavé, Sara García y Fernando Soler, *Azahares para tu boda*, 1950

ellos prejuicios son. Y en ese sentido, más allá de su humor, de sus relatos edificantes, de sus moralejas y tragedias, hay un mensaje de tolerancia que creo nunca está de más (compárese, si se quiere, con los múltiples malvados del cine mexicano que repetidamente hablan español con acento extranjero).

El libro, además, es sus fotos. Si el cine es imagen y doña Sara es una efigie consagrada, haber rescatado tantas y tan buenas fotografías es un acierto más. Usted podrá ver a Sara García tomando una tacita de café, agradeciendo al público con una media caravana, como monja haciendo cuernitos, como enfermera, madre agonizante, cocinera, novia, con una carabina y sombrero, consolando a un jugador de las Chivas Rayadas del Guadalajara, disparando, sin dientes, jugando a las cartas, etcétera. Y junto a la *India María*, *Mantequilla*, Vicente Fernández, *Clavillazo*, Prudencia Grifell, Sasha Montenegro, Antonio Badú, Irma Dorantes, Arturo de Córdova, Pedro Infante, Silvia Pinal, Marga López, Andrés Soler, Carlos Orellana, Manolo Fábregas, Ángel Garasa, Abel Salazar, Fernando Soler, Rosita Quintana, Alma Rosa Aguirre, Lilia Prado, David Silva, José Cibrián, Rosario Granados, Lupita Tovar, Emma Rol-dán, Domingo Soler, *Vitola*, *Palillo*, el *Loco* Valdés y tantos más. Nombres eufónicos que con solo pronunciarlos nos remontan a la historia del cine mexicano.

Una historia que merece ser contada. No solo porque las películas dejaron su huella en la memoria de varias generaciones,

no solo porque acuñaron modas y modismos, no solo porque coadyuvaron a construir un imaginario colectivo, no solo porque consagraron figuras que siguen siendo reverenciadas, no solo porque nos ayudan a reconstruir nuestro pasado inmediato, no solo porque la nostalgia es un bien público y privado. Por todo ello, sí, y porque hojear un libro como el que comentamos siempre resulta placentero. El placer que emana de volver a visitar las cosas que en el pasado nos sorprendieron, alegraron, conmovieron.

Doña Sara García —algunos lo recordarán— apareció en una de las mejores películas de *Cantinflas*: *Abi está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940). Era Clotilde Regalado, la esposa de Leonardo del Paso (Francisco Jambrina), el asesino del gángster conocido como *El Bobby*. Y como *Cantinflas* había matado a un perro con el mismo nombre... En fin... eso no importa por ahora. Clotilde era la madre de ocho hijos que la acompañaban de un lugar para otro. Su prole estaba integrada por niños, adultos y un enano, y como resume el comentario del libro: eran "grotescos y caricaturescos". Bueno, esa prole que acompaña a Clotilde quizá somos nosotros: sus hijos, nietos y bisnietos, que cuando pensamos en una abuelita inmediatamente nos viene a la memoria la imagen perenne de doña Sara García. Disculpen, no hay otra. Y García Riera y De la Vega bien que lo saben. **U**

Emilio García Riera y Eduardo de la Vega Alfaro, *Las películas de Sara García*, Universidad de Guadalajara/FICG/UNAM, Guadalajara/México, 2013, 192 pp, más fotos.

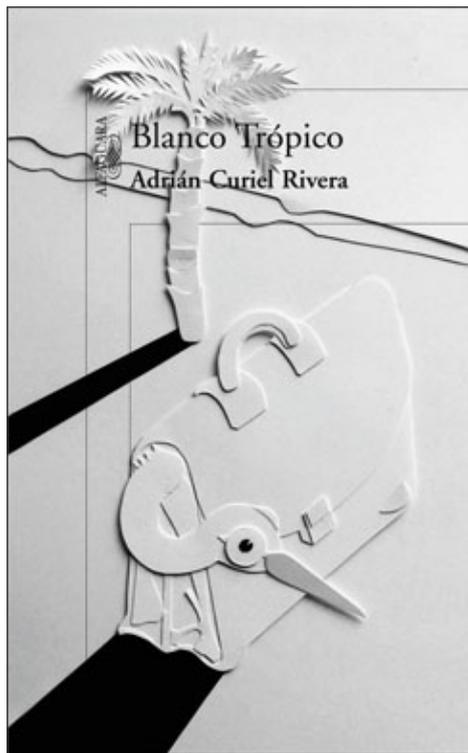
Blanco Trópico de Adrián Curiel Rivera

Tristes trópicos

Jorge Volpi

Agradezco la gentil invitación que el profesor Juan Ramírez Gallardo, de la Universidad Nacional de Blanco Trópico, me ha hecho para presentar la primera parte de su autobiografía en la feria del libro de esta hermosa —y nunca mejor dicho— cálida ciudad. Como el propio profesor Ramírez Gallardo afirma, si bien es cierto que no resulta fácil llegar a Blanco Trópico, pues las conexiones aéreas entre el continente y la isla son más bien erráticas, se torna aun más difícil salir de aquí. Como sea, me congratulo de encontrarme hoy entre ustedes para hablarles de la vida y la obra de un autor que debe ser considerado, desde ya, como una de las glorias locales de esta límpida —y, nunca mejor dicho, abrasadora— nación atlántica. Porque, si bien el profesor Gallardo —aunque su esposa lo llame Claudio, yo prefiero llamarlo Juancho— nació, como un servidor, en la lejana y olvidable Ciudad de México, él se ha convertido por derecho propio en un blancotropiquense o albotropical (disculpen si se me escapa el gentilicio adecuado) de pura cepa.

Tengo la fortuna de conocer a Juancho desde los años en que los dos estudiábamos nuestros respectivos doctorados en España: él economía en la Autónoma de Madrid, yo finanzas en la Universidad de Salamanca, y me consta que desde entonces aborrecía la economía tanto como yo las finanzas y los dos aspirábamos a convertirnos en escritores de ficción. Es más: recuerdo que alguna ocasión, deambulando por la Plaza de Santa Ana a altas horas de la noche, luego de que ninguno de los dos consiguiese decirle una palabra coherente a las guapas e imperturbables camareras de la zona, me habló con vehemencia de su proyectado libro de cuentos titulado ya *La garza ojona*, y que en otra ocasión, luego de empinarnos dos botellas



de vino peleón, me confesó (a los 28) que su más grande anhelo consistía en comenzar a escribir sus memorias.

Quizás a alguien podría sonarle grandilocuente o soberbio, de parte de un joven de esa edad, la idea de embarcarse en una autobiografía, pero debo recordarles que otros insignes escritores de nuestra patria, que van de Sergio Pitol a Carlos Monsiváis, con los cuales Juancho comparte al menos el ácido sentido del humor, escribieron las suyas en épocas equivalentes. Como fuere, el sueño de mi amigo tardaría aún varios años en verificarse, por motivos que él mismo detalla, con la acerada y melancólica ironía que siempre lo ha caracterizado, en las primeras y envolventes páginas de su texto.

Juancho afirma que, para él, Madrid fue un paraíso. Un paraíso venenoso, debo re-

calcar, en el que entonces se vivía tan bien que resultaba casi imposible hacer otra cosa más que eso: vivir bien, beber bien, pasear bien, ir al cine o a los museos bien, dejando que las horas escapasen sin aspavientos, en un mundo perdido que, desde la crisis de 2008, no existe más. No es casual, pues, que uno de los episodios más nostálgicos de *Blanco Trópico* —el libro, no esta ciudad— se titule “Paraíso *Exit*”: el momento en el que él, varios años después de mí, se vio obligado a abandonar la capital española en busca de nuevas oportunidades, acompañado siempre por su adorada esposa Marcia de Francisco, a la que también me precio de conocer desde esas gozosas épocas.

Juancho, memorialista. Juancho, economista. Y Juancho, quiero recalcarlo, antropólogo. O etnólogo. O zoólogo. Porque, si algo caracteriza la brillante escritura de su autobiografía, es el más agudo sentido de la observación de sus contemporáneos que conozco entre escritores de mi generación. Con una lucidez y una vivacidad inquietantes, Juancho no solo es capaz de hacer el más desternillante relato de sus propias aventuras, sino que al hacerlo nos rodea con retratos, tan esperpénticos como inolvidables, de los personajes con los que se ha topado en su deambular por el mundo, y en particular por las tres ciudades que más lo han marcado y de las que más habla en sus memorias: la Ciudad de México, Madrid y esta Blanco Trópico. Pocos escritores poseen el afilado bisturí con el que Juancho abre la piel de sus contemporáneos para mostrarnos la exhibición de sus vísceras: de sus temores, de sus hipocresías, de sus mezquindades, de su fragilidad y de sus ansias.

Perdonen que divague, pero quizá mi cerebro no está acostumbrado a la helidez

que se padece en estos momentos en Blanco Trópico. Lo que quiero recalcar, pues, es el estilo de Juancho: esas frases que serpentean y se escurren y que de pronto te propinan un gancho al hígado. Esas frases en apariencia serenas que esconden dosis de cicuta. Esas frases que te envuelven, te acarician y te miman, solo para al final revelarte el hilarante patetismo de la condición humana. Y ese humor, utilizado como lanzagranadas o como mortero, que desmenuza —qué digo desmenuza: despedaza— el grácil sinsentido de la vida.

El episodio que Juancho dedica a la Ciudad de México bastaría para revelar el caos cotidiano en el que nos hundimos los habitantes de esa megalópolis, al tiempo que exhibe las tortuosas —y no por ello menos cálidas— relaciones entre él y su familia, pero son los apartados dedicados a esta inolvidable —e hirviente— ciudad de Blanco Trópico los que constituyen las partes más acabadas de sus memorias. Convertido en un observador que poco a poco pierde la distancia al convertirse en parte de la materia observada, Juancho se revela como el más cruel testigo de sí mismo y el más sardónico cronista de su entorno, sin que por ello pierda jamás una clara dosis de ternura hacia la estupidez que brota de él, o que lo rodea.

Narrada de manera circular —sin que por ello exista ningún guiño al infierno dantesco—, la vida de Juancho en Blanco Trópico comienza con el merecido premio que le otorgaron los Almacenes Manchester, y concluye cuando aún le quedan algunos albos por gastar del mismo, poco antes de que se convirtiese en secretario académico de la reluciente Universidad de Blanco Trópico. En medio de eso, seremos testigos de su llegada a la isla, de las incipientes relaciones trabadas con sus habitantes, de sus primeros escauceos laborales y sus primeras aproximaciones al temperamento de sus habitantes, de su relación con Marcia y del nacimiento de sus hijos, de las batallas campales que entabla con el clima y con su mascota, de su ingreso como investigador en la UDRI y de los singulares combates que libra allí con sus colegas y, en fin, con su condición de exiliado voluntario y de escritor inédito en esta incólume —y siempre soleada— ciudad capital.

Con una prosa envidiable —o, para decirlo de plano, que *yo* envidio—, Juancho no se ahorra minuciosas exploraciones de sí mismo, de sus temores y obsesiones, de sus rituales y pequeñas desventuras, en su afán por integrarse a esta nación. Y, al hacerlo, nos entrega un relato, no por desternillante menos amoroso, de los usos y costumbres de sus nuevos compatriotas, con su alud de particularidades y rasgos de carácter, enhebrando brillantes reflexiones sobre su pasado, su presente y su previsible futuro.

Una advertencia: este libro les arrancará muchas risas. Risas estridentes. Risas amargas. Risas melancólicas. Y también risas tristes. Porque Juancho sin duda se burla sin concesiones de los demás, pero con la misma fuerza, si no aun más demoledora, de sí mismo. Se trata, por ello, de una autobiografía sin concesiones, de unas memorias que, por el vigor de sus personajes y la grandeza de su mirada, casi podría ser leída como una novela. De la heladez a los huracanes, y del calor al agua —los ciclos de la vida en Blanco Trópico—, Juancho se

convierte en nuestro Virgilio por el inframundo de la academia y por el submundo de la vida en familia, contagiándonos la bonhomía y la inteligencia con la que al final acepta su destino en estas tierras.

Quizás a muchos sus descripciones de Blanco Trópico puedan parecerles en exceso cáusticas, pero, insisto, siempre se atemperan por esa melancolía que, pese a los 45 grados a la sombra, todo lo impregna y todo lo modera. La autobiografía de Juancho es, en pocas palabras, un libro espléndido, un libro inolvidable. Un libro que marcará un hito en la historia literaria de esta nación. Un libro que, si la justicia existe, algún día le merecerá a su autor ¡el puesto de cronista oficial de Blanco Trópico! Un libro, en fin, que, gracias a su deslumbrante —y, nunca mejor dicho, cálida— prosa, permanecerá por mucho tiempo en la memoria de sus lectores de aquí, y de cualquier parte. **U**

Adrián Curiel Rivera, *Blanco Trópico*, Alfaguara, México, 2013, 372 pp.



Adrián Curiel Rivera

El nacimiento de Narciso

Alberto Paredes

Para la gente alrededor del filólogo Antonio Alatorre (1922-2010), amigos, discípulos, colegas, rivales, la existencia de su novela corta era una leyenda; siempre inédita y nunca destruida por el autor, lo que equivale a un permiso *de facto* de publicación *post-mortem*. Una palabra sobre la edición; bello formato menor (in 8°) con buen espaciado para que ocupe casi cien páginas. La editorial, sobre todo tratándose del FCE, y la autora de la nota preliminar pudieron haber hecho un poco de trabajo en favor de los lectores. Sin tratarse de una edición crítica, al menos informar a qué periodos pueden atribuirse los dos originales divergentes de que hablan, así como algunos detalles ejemplificadores sobre la diferencia en evolución y, quizá, tono. Los herederos, por su lado, decidieron meter un párrafo de salida; no entiendo la necesidad. El relato es claro por sí mismo y se le abandona en un momento en que hay ya suficiente lógica y desarrollo. No es la primera vez que un texto queda inconcluso en algún pasaje... pues el original ha llegado a un estado muy definido.

¿Qué pasa si uno no ama al autor y empieza a leer *La migraña*? Es una “novela de aprendizaje” sobre un joven seminarista mexicano quien, deducimos, “colgará los hábitos” cuando concluya que las zozobras y caos fuera de su colegio son la invitación de la vida, empezando por el descubrimiento primordial: su propio cuerpo.

En particular el arranque me parece defectuoso o limitado. Es la escena ya demasiado leída del escritor que titubea en iniciar su relato. “Grafografía” tipo *nouveau roman* a la mexicana en el estilo de García Ponce y Elizondo. Es decir, arranque envejecido. La novela avanzará sin cambiar de estrategia, que es basarse en una serie bre-

ve de episodios a los que se regresa constantemente desde dos puntos de referencia, el presente de su escritura y el tiempo crucial de la crisis juvenil. Pero conforme el relato toma su camino las cosas suben de nivel y la culminación (digamos de la página 76 hasta el final) es francamente intensa y lograda.

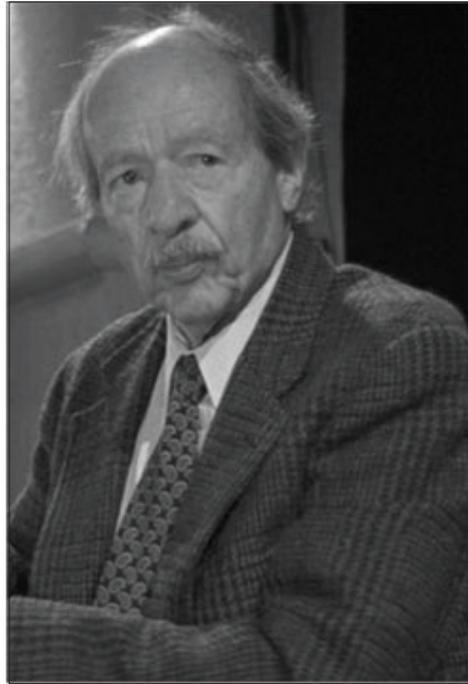
El protagonista: inevitablemente lo asociamos con el autor. Tienen demasiados datos en común (edad, provenir de Aulán, ex seminarista, profesor y editor académico en “el Colegio”, escribir en su Olivetti) y esto, visto con frialdad, es el otro juicio negativo que merece el relato: con tanta afinidad, en una novela en clave transparente, “Guillermo” cobra poca autonomía, como esas máscaras de carnaval que se sostienen con un palito y llevan la atención al rostro que de hecho no ocultan; en efecto, “Guillermo” no logra ser persona por sí mismo. Más astuto habría sido bautizar al protagonista... “Antonio”; el efecto habría sido el contrario: “‘Antonio’ no me engaña, pues es y no es Alatorre” —habríamos dicho los lectores—. Quizás el autor mismo, si se hubiera ido por ahí, habría podido complicar el juego de proyección biográfica con la incertidumbre de espejos tan sutiles que los dos sujetos habrían adquirido la consistencia de capas de cebolla o de hojas de papel copia (aquel de antes de las fotocopadoras).

Alatorre no era un novelista, pero tenía sangre de narrador, como el mismo relato sugiere. Y bien que era un memorialista. Uno que se interesaba tanto en “el episodio” antiguo como en la experiencia de que, en un presente que es su corolario, aflore inesperada o intencionadamente para decirle algo importante sobre sí mismo. La “migraña”: es la señal clave, su emblema.

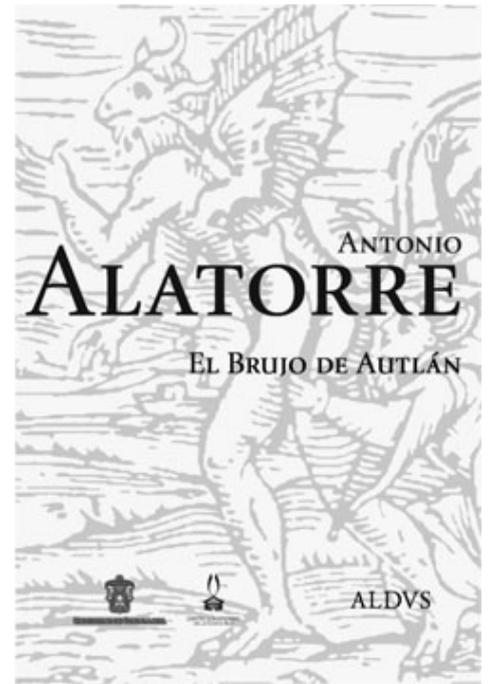
Indica un extravío murmurado. Funciona como bisagra de la puerta que a veces separa y a veces comunica ambas épocas vitales. *Fascinación* de lo que debe estallar a flor de piel y trastornar el silencio del seminarista. Fascinación del padecimiento con su energía psicósomática. Es lo que escinde al personaje de sí mismo, volviéndolo íntimamente extraño. A causa de ella, por fuera, los episodios se corresponden y diferencian entre sí ambiguamente. Esto está muy bien logrado; es la creación de una atmósfera peculiar conforme las descripciones avanzan.

El autor introduce en “Guillermo” la afición filológica. Todo tiene un nombre, cada árbol del jardín de los religiosos y del suyo en la edad adulta, todo queda expresado con matices verbales y placer por lo coloquial de vieja provincia. Todo, incluyendo las fases de la pubertad y las poluciones nocturnas involuntarias pero deseadas... todo, justamente, menos “eso”. Un algo, un impulso que no se conforma con no decir su nombre y esa es la historia que estamos leyendo: la de nombrar “aquello” que subyace en el fondo de los impulsos de “Guillermo”.

El estilo de Alatorre, seductor y fluido, es mucho más sobrio y “clásico”, digamos que cauteloso, que el del mayor psicósomático de la literatura mexicana: Juan Vicente Melo en *La obediencia nocturna* —el cual apuesta todo, excesivamente, porque su prosa tenga el frenesí de su torbellino—. Alatorre dice, y muy bien, lo suyo. “La migraña (el recuerdo de la migraña) sigue despegando sus significados aquí, en el jardín de mi casa, a través de la amiba de cristal, medusa transparente que me tiene inmovilizado el cuerpo y desgredada la fantasía”.



Antonio Alatorre



Lirismo de las letrinas. Rimbaud, por supuesto, Bandeira; pero también Rulfo, el amigo de Alatorre, con el niño Pedro Páramo evocando a Susana San Juan. Escatología: lo oculto que florece y es bocanada de liberación. Desde esas letrinas o fosas sépticas, esos jovencitos tiemblan en el filo de la pubertad y deciden su vida. Un *extravío*, en el código del seminario que “Guillermo” está por abandonar. Pienso en el joven médico Juan Vicente Melo, sacando beca y permiso paterno para venir a París a estudiar enfermedades tropicales infecciosas pero de hecho para descubrir su vida, dejándose fascinar por la cobra maligna que era Céline dictando sus conferencias... Ese joven médico tanto como “Guillermo” o Antonio estaba listo para “dar el paso” y salir de la letrina a la luz abierta. Risa sarcástica entre dientes.

Pues el lirismo lleva a la epifanía de las letrinas. La belleza de *La migraña* es que se trata de un nacimiento a la vida. La leyenda aseguraba que Alatorre contaba aquí su traumático descubrimiento y aceptación de la condición homosexual. Descubrimiento prefigurado en la pubertad, acallado a lo largo de su primera edad adulta mediante el matrimonio y los hijos procreados así como la intachable probidad en el ejercicio universitario, y que finalmente explotó para que terminara de perfilarse la figura de An-

tonio Alatorre que por tantos años conocimos, aquel que vivió con su joven pareja hasta el fin de su vida. Y si nos atenemos a lo que el breve relato pone en palabras, lo que se cuenta es una especie de *Sacre du printemps* privado: “Por último, me desnudo de la camisa y la camiseta”, libre de todas sus vestiduras, empezando por la sotana en el piso del excusado, “de pronto tengo la impresión de que estoy vestido, de que no veo una desnudez, sino un traje, un disfraz. ¡Es tan extraño lo que estoy viendo!”. *Se ve*, “Guillermo” al fin, por la primera vez en su vida, llega a su primavera y se descubre... “Con la cabeza inclinada veo ese sexo que lanza la punta en dirección de mi cara, y al mismo tiempo siento cómo, desde las plantas de los pies, me sube, hiedra delicadísima, la frescura del excusado. La frescura me invade las piernas, los muslos, y sube; la bolsa que cuelga entre las piernas se encoge un poco, con leve escalofrío”. “Y el sexo ahí en el centro, hinchado y erguido”. Es el nacimiento de Narciso.

Como tantos otros, he leído finalmente, al cabo de tantos años de rumores, la novelita de Antonio. Es el estallido del verano, como pubertad, en “Guillermo”. Tomo mis tragos en la terraza de un bar golpeada por vientos fuertes y refrescantes, como casi

siempre en esta orilla de la ciudad, al lado del río. Leo la novela de una sola sentada —lo cual es el mejor comentario a las virtudes de *La migraña* más allá de quién la escribió y cuándo y por qué—. Frente a mí, el largo muro oval cuadriculado en blanco, seductor, siempre manchado y descuidado, de la *Maison de Radio France*. El desordenado bullicio del mundo que finalmente corrompió a “Guillermo” me vapulea por todos lados. Y sin embargo se está bien. En la mesita de al lado, con la sencillez de la vida, una joven pareja *gay* (¿30 años?); se miran, ríen y platican con discreta coquetería. “Mira, Antonio”, digo mentalmente cuando, a veces, se yerguen un poco (parando el rabito) y se dan un beso. Nada más. *La migraña* cumplió su objetivo como tranche, llevó a Antonio al otro lado de la pubertad. Alatorre se volvió Alatorre; “Guillermo” fue su mejor vacuna o placebo —aunque de muy tardío efecto— contra aquellos jaquecocos. Y los lectores, qué importa si treinta años antes o después, podemos leer el manojo de páginas muy bien escritas, que fluyen plenas de sutileza y honestidad, de *La migraña*.

Me pregunto por qué nunca platicaron morosamente (recuerdo habérselo preguntado a ambos), *dry martini* en mano, Juan Vicente y Antonio. Diferentes como eran, tenían tanto que compartirse. **u**

Antonio Alatorre, *La migraña*, FCE, México, 2012, 93 pp.

A todos les dio cáncer

Geney Beltrán Félix

Hay tres personajes que ocupan, con su discusión, el mayor tramo de *El libro de Dante*, pieza teatral del autor mexicano Luis Ayhllón llevada a la imprenta en 2009 por Ediciones El Milagro. Dos hermanos de nombre Dante y Leo, y su padrastró, Neto, se encuentran en una “casa caprichosa; cuartos que van y vienen”: una recámara desparece o cambia de lugar cuando no hay nadie ocupándola. Pero si el interior hace gala de una escabrosa inestabilidad, el mundo exterior resulta sugerido con tintes postapocalípticos o, peor aún, de-nueva-cuenta-medievales: sin que se muestre nada nunca, los personajes refieren peligros, carencias y hostilidades (la “peste” incluida) de una sociedad que al parecer ha dejado de ser tal para volverse un entorno de guerra permanente entre quienes se atreven a dejar su refugio.

Pero si el escenario interno y externo tiene características distópicas, hay que mencionar que esto podría ser un rasgo generacional. Luis Ayhllón (Ciudad de México, 1976) da fe con esa paleta tan sombría de una percepción extrema del desahucio de cualquier idea de comunidad, percepción que podemos encontrar en textos de otros escritores de esta promoción que abarcaría a los nacidos después de 1968: Hugo Alfredo Hinojosa, Verónica Bujero, Richard Viqueira, Édgar Chías, por mencionar algunos.

En el caso específico de *El libro de Dante*, se deja ver de entrada una discordancia entre el decorado postapocalíptico y los conflictos de los personajes. Si bien los aqueja un problema grave de desmemoria, que pone en entredicho cualquier confianza en continuidades identitarias, la extensa discusión que ocupa los dos primeros tercios (Neto le pide a Dante un solvente; Leo lo que quie-



Puesta en escena de *Revolución III*

re es dinero para poner un negocio) se vuelve anticlimática y reiterativa. La aparición de una mujer, invitada por Dante para que le tomara fotografías, tampoco logra disparar el conflicto dramático: Neto quiere correrla (“Aquí no puede estar una mujer. La última vez que estuvo una a todos les dio cáncer”), Dante no acepta que le tome una fotografía con su padrastró, y el final de la obra se advierte obstruido por un abandono del dramaturgo frente a su materia.

Sin embargo, ese presto dictamen podría ser retirado cuando nos detenemos en las referencias a los libros—los pasajes más bellos del texto—: éstas dotarían a la pieza de otro sentido, uno distante de cualquier dramaticidad intrínseca, para marcarle una lectura cuasi alegórica: al final, nada importan el solvente o el negocio de preparación de cadáveres que Leo trae tatuado en el cuerpo. Frente a la curiosa amnesia de Leo, o los anteriores dones proféticos de Dante, esas evocaciones de *El Libro* se revuelven como el avizoramiento de una suerte de nueva Edad Media en el futuro de la humanidad, un futuro en el que los libros solo tienen hojas en blanco y, más aun, en el que el

acto de contar historias proviene de personas desquiciadas: “La mujer —narra Neto— puso el libro sobre la estufa y pronto no solo se incendiaron las hojas en blanco, también las paredes y toda la casa”.

Dejo de lado el examen de las correspondencias inscritas en la pieza con *La Divina Comedia*, para pasar a *Revolución III o la última afrenta*—editada por la Dirección de Publicaciones de Conaculta en 2010—, obra en la que se refiere que todas las noches el teniente villista Baudelio Nájera, quien ni siquiera sabe leer, en vez de irse de putas se solaza viendo grabados de mujeres en un ejemplar robado de la obra maestra de Dante Alighieri. Curioso destino de la expresión literaria: si en la pieza anterior, *El Libro* se descubre como un inofensivo objeto que compila hojas en blanco, sin ningún texto, y que termina volviéndose ceniza, en esta nueva obra de Ayhllón *La Divina Comedia* es un volumen que confiere placeres onanistas a un analfabeta y supuesto traidor de la División del Norte.

Revolución III muestra una lengua mucho más vivaz y localizada, en las antípodas del prosaísmo desprovisto de coloraturas coloquiales o epocales de *El libro de Dante*. Sin embargo, la prospección apocalíptica aquí también está presente. Se trata de solo dos personajes: soldados del ejército de Francisco Villa, posibles hermanos de madre. Baudelio: iracundo y también desmemoriado o, por lo menos, mitómano; Fructuoso: sospechoso desde el inicio de provenir de las tropas federales, a veces reducido a comparsa de los disparejos humores del otro, y capaz de hablar, o imaginar que habla, con un caballo.

La obra empieza en el Waterloo de Villa, en Celaya, Guanajuato, y termina con un duelo entre no un Caín y un Abel, sino en-

tre dos Caínes, ambos traidores llevados a la degradación por el hartazgo de tantas batallas y la inminente debacle de Francisco Villa, así como por las constantes contradicciones que su doblez les deja, a los dos personajes, exhibir.

A pesar de que la pieza se nota bien documentada históricamente, no sería un despropósito concluir que no estamos ante teatro histórico. Baudelio afirma, acaso en uno de sus escasos momentos de lucidez o congruencia, con qué intenciones quiere ver a Villa: “Pa que sepa que nuestras historias estuvieron a punto de cruzarse miles de veces durante todos estos años y que he tenido la puta suerte de nunca conocerlo; que aposté por él y lo perdí todo”.

No fue ajena, por supuesto, la crítica de la Revolución traicionada en la narrativa de la Revolución mexicana. Pero aquí hay otro matiz. Si bien Nellie Campobello, en su defensa de Villa en *Cartucho*, supo matizar su admiración con el registro de hechos horribles llevados a cabo por la propia tropa villista, en *Revolución III* creo discernir no un ajuste de cuentas con los protagonistas del movimiento, ni con sus consecuencias, sino con la Historia, esa a la que le endilgamos la mayúscula inicial, sospechosamente, cuando es vista como un espectáculo nauseante y terminal.

La fábula de Baudelio y Fructuoso —Vladimir y Estragon que, en la espera de ese Godot que acaso es Villa, o acaso el final de la Guerra, o acaso la caída anacrónica del telón, advierten el cáncer que han contraído: la conciencia de su inutilidad como carne de cañón en el gran teatro del mundo— termina dominada por la niebla que es la de la Sierra Madre pero también es una metáfora de la derrota del mexicano (o, más ampliamente, el individuo) ante la desastrosa historia, nunca mejor emblematizada que por una guerra que a cien años no ha de seguir siendo vista como material épico, sino como puro y simple teatro del absurdo:

Caballo: ¿No puede hacer lo mismo por todos?

Fructoso: ¿Qué?

Caballo: Salvarnos, como al general [Villa].

Fructoso: No, no se puede; hay mucha neblina. **U**



© Carlos Edgar Torres



© Carlos Edgar Torres



© Carlos Edgar Torres

Puesta en escena de *Revolución III* de Luis Ayhllón

Lo que sea de cada quien

La página en blanco de Luis Moreno

Vicente Leñero

—Habla Luis Moreno, ¿te acuerdas de mí?

Debería acordarme pero no lograba ubicar su figura, la expresión de su gesto... Ah sí, lo había visto alguna vez en el café de Televisión con Fernando Wagner y Julio Alejandro, sonriente... Ah sí —me enteré después—, había ganado en 1958 el Juan Ruiz de Alarcón con *Los sueños encendidos*, su primera obra teatral. De la dramaturgia saltó a la televisión y trabajaba entonces en *La novela semanal* de Luis de Llano.

—Necesito hablar contigo. Me urge verte.

—¿Puede ser la semana próxima?

—Tiene que ser hoy mismo, es urgentísimo.

Nos citamos por la tarde en el café La Habana. Lo vi avanzar a mi mesa con el rostro desencajado, los cabellos como púas, ojeras de este tamaño. De inmediato me contó el apuro que le hacía tropezar las palabras a causa de la angustia.

Resulta que Ernesto Alonso le había encargado, por fin, escribir una telenovela para el horario estelar. Se llamaba *La vecindad*, algo así como *Los signos del zodiaco* con multitud de personajes: Emily Cranz, Sergio Jiménez, el debut en televisión de Enrique Álvarez Félix... Luis ya había planeado todo: sinopsis, desarrollo de los primeros episodios, carácter de los personajes, acontecimientos al por mayor. Llevaba escritos apenas los tres capítulos iniciales, solo que Ernesto Alonso adelantó las grabaciones por compromisos ineludibles de Quique. Iban a empezar este lunes —tres días después de nuestro encuentro— y necesitaba entregarle el domingo cuatro capítulos por lo menos, del cuatro al siete.

—Tienes que trabajar al vapor —le dije—, qué barbaridad.

—El problema es que me atasqué —explicó sorbiendo la nariz—. Estoy atorado, no puedo escribir una línea, ni dormir. Llevo una semana frente a la página en blanco, no te imaginas lo que es eso, me estoy muriendo, ayúdame.

—No puedo, Luis. Tengo la adaptación de *Crimen y castigo* para Luis de Llano. También voy atrasado.

—¡Ayúdame! —gritó. Y se empezó a morder las uñas.

—¿Cuatro capítulos en un día y medio? Estás loco.

—Te pago lo que me paguen, íntegro. De aquí al final de la novela. Es tuya.

—¿Quieres que me convierta en tu escritor fantasma?

—Sin que Ernesto Alonso lo sepa, por favor. Por favor. Yo no puedo. Aquí está todo el proyecto, es un revoltijo pero aquí está. No dejes que me hunda, ya van a empezar a grabar.

Sentí, de pronto, una inmensa compasión por el angustiado Luis Moreno. Me puse en su lugar, frente a la página en blanco. Qué horror. Me fui del café La Habana y en un día y medio, sin dormir, hice lo que nunca podría volver a hacer. Empaparme de la historia y escribir, escribir...

El primer lunes de grabación, inquietísimo, me asomé al estudio C para atisbar el ambiente, la escenografía de mi trampa. Vi a Ernesto Alonso desesperado porque la grabación estaba detenida, no por culpa de Luis Moreno sino porque Quique Álvarez Félix se negaba a actuar hasta que la Doña le hablara desde París para animarlo en su debut. Por fin le telefoneó —“no te preocupes mhijito” — y arrancó la telenovela.

Sin delatar mi condición de fantasma continué escribiendo a la desesperada y asomándome por las mañanas al estudio.

Un día, en la cabina, Ernesto me confió su enojo:

—Mira lo que hizo el imbécil de Luis Moreno (en realidad yo era el responsable) escribió una escena en la que el pobre Quique molía a trancazos al fortachón de Sergio Jiménez, ¿tú vas a creer?

—¿Y cómo salió?

—No salió, la cambié por un pleito simplemente verbal. Está loco Luis Moreno.

Tragué camote y volví a mi casa a seguir con *La vecindad* alternando los capítulos con mis capítulos de *Crimen y castigo* para Luis de Llano que también me regañaba por las entregas tardías y apremiado a la vez por el director Fernando Wagner, en el estudio Q, que no entendía por qué iba tan lento: ¿Qué te pasa?, Dostoievski es muy fácil.

Luis Moreno me pagaba puntual, tan pronto le pagaban a él, mientras transmitía los cambios en la historia que le iba sugiriendo Ernesto Alonso para fortalecer el personaje de Quique, para que Emily Cranz adquiriera más importancia, para que Carlos Manzano... Así.

Así terminé por fin los sesenta capítulos de la maldita vecindad.

Luis Moreno me lo agradeció sonriendo en vivo cuando me llevó a la casa dos regalos: un precioso óleo de San Antonio pintado sobre lámina, como un retablo, y una campanita de bronce coronada por la figura de un Napoleón de pie.

Ahora, siempre que me enfrento a la página en blanco, siempre que sufro la angustiosa sequedad del escritor, pienso en aquel Luis Moreno del café La Habana, paralizado, tembloroso, sufriente. Eso nos puede suceder a cualquiera.

No he vuelto a saber de él. Dicen que se fue a vivir a El Oro. Si no está muerto, debe ser un viejo como yo. **u**

A través del espejo Diccionarios

Hugo Hiriart

Diccionarios, enciclopedias, almanaques, atlas, tablas cronológicas y otras instituciones semejantes no son meros engendros de la duda y la vacilación; son como las ferias, lugares abiertos al disfrute donde podemos discurrir libremente. El cementerio de datos cobra vida cuando es visitado por el ocioso lleno de curiosidad. Las palabras dispuestas en orden alfabético producen calambres de placer: Wittgenstein sostiene que puede escribirse un buen libro de filosofía en el que las cuestiones estén ordenadas alfabéticamente, y Aristóteles en sus *Metafísicos* incluyó una especie de diccionario de términos filosóficos, y qué decir de los lexicones en que señalan todos los lugares en los que Kant, santo Tomás o Hegel usaron sus términos primordiales. He tenido en las manos un lexicón de Góngora; era un libro enorme con la explicación de cómo usa el poeta todas y cada una de las palabras que usa, además de uno o más versos ilustrando la explicación; lo abrí al azar y hallé la palabra “fulminado” y la definición “herido por el rayo”. Desgraciadamente no recuerdo los versos que autorizaban la definición.

El modo de proponer los asuntos en este género literario no carga con el peso de una edificación apretadamente orgánica en la que unas razones de plano dependen de otras y todo se somete a una trabazón autoritaria. En la disposición del diccionario se disfruta de tanta libertad que un volumen de más de 3,000 páginas podemos abrirlo en cualquier parte, comernos uno o varios frutos enteros de los ahí crecidos, y volverlo a cerrar sin sentimientos de culpa. Pobre de quien solo consulta los lexicones y no se atreve a divagar por sus páginas con ánimo de explorador y sibarita. ¿Qué habrá en el seguro deleite de quien

pasa sin prisa ni propósito las páginas de un diccionario? Una paciencia, una falta de ruindad, un sosiego; algo, una actitud compleja que nos hace decir: desconfía del que no ama los diccionarios.

Muchas son las joyas: el *Diccionario de autoridades*, portentoso, el *General etimológico* (en 5 tomos) y el breve de *Sinónimos castellanos* de don Roque Barcia, los de Joan Corominas, insuperables, el Covarrubias...

A estos grandes monstruos se suman muchos libritos interesantes. El vocabulario de palabras básicas (*Keyboards*) de Raymond Williams (1976) ha adquirido cierta celebridad. En el libro de Williams se rastrea el origen y los usos de unas cien dicciones que forman parte fundamental de nuestra infraestructura cultural. Comportamiento, burgués, existencial, popular, dramático, liberal, mecánico, nacionalista, desempleo, estructural, violencia, originalidad figuran entre las voces estudiadas. El vocabulario de Williams es una obra más profunda y liberadora de lo que parece a primera vista.

Menos conocido, y desde luego, mucho menos importante, es el diccionario de errores de opinión de Tom Burman (*The Dictionary of Misinformation*) donde se detectan con celo fanático el montón de cosas que sostenemos, que afirmamos sin mayor prueba que el haberlo oído de alguien alguna vez. Por ejemplo: que la *Heroica* de Beethoven fue dedicada a Bonaparte y que cuando este se coronó emperador la dedicatoria le fue arrancada, es falso: la página se conserva, con algunas tachaduras, y Beethoven siempre dijo que la sinfonía se llamaba así por Bonaparte. Es también falso que Everest es la montaña más alta de la tierra (si medimos la altura desde el julio-verneano centro de la tierra, y no desde el



nivel del mar, la más alta es Chimborazo). Es falso que el calor es insoportable en la Isla del Diablo, la verdad es que su clima es maravilloso.

Burman acumula noticias que habremos de calificar de peregrinas e inútiles, pero no de inofensivas. El trabajo de Burman tiene su ponzoña: poner al descubierto nuestra irrefrenable tendencia hacia la impostura y la tontería. Me gusta más en este diccionario su intento de composición de una tópica (semejante a la que estudió Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina*) de las conversaciones, de enlistar aquello en lo que incurrimos alegres o fastidiados cuando practicamos el arte ciudadano de compartir espacios de información; eso que Flaubert fascinado propuso a medias en su lexicón de lugares comunes. Nervo (volveré a citar de memoria rondando culpablemente por la pendiente de la contumacia) llamó “divino” al lugar común; sin llegar tan lejos, o tan alto, podemos admitir su peso y fecundidad para internarnos en alguna micropsicología de masas de esas que estudió con maestría Wilhelm Reich.

Los dos libros de que hemos hablado están en inglés. Los trabajos de esta índole son raros en castellano. Hay una especie de desprecio por nuestra lengua y de anacrónica torpeza en su estudio. Es notable el terror gramatical que se experimenta en México cuando es preciso hablar; no sabemos, de todo dudamos, la confianza nos abandona, postulamos una idea de *corrección* (idea rara, confusa y falsa) que luego no podemos alcanzar. **U**

Aguas aéreas

Dos o tres veces Ascálafo

David Huerta

He aquí las señas de las apariciones más bellas del búho en la poesía de lengua española: versos 887 y 892 de la *Soledad segunda* de don Luis de Góngora y Argote; versos 53 y 54 del *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. El primero de los versos gongorinos mencionados me interesa un poco menos (apenas escribo esto, me escandalizo conmigo mismo: la más diminuta porción de la poesía de don Luis me interesa enormidades, me apasiona, me arrebatada...); las otras dos menciones son mi tema principal a lo largo de estos renglones. Hay otras comparencias del búho y de Ascálafo en las *Soledades*; no me ocuparé de ellas en este momento.

La deuda de la poeta mexicana con el poeta español está puesta de manifiesto en el epígrafe titular del *Primero sueño*: aquí, en esa frase, “primero” corresponde a la “primera” *Soledad*; después, debajo de ese título, leemos el siguiente pasaje informativo: “que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz imitando a Góngora”. Estas palabras no son de sor Juana, desde luego; pero llaman poderosamente la atención. En la carta a sor Filotea de la Cruz, sor Juana habla de sus versos y se defiende en términos curiosos: “no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente”. De inmediato, le escribe a “sor Filotea” acerca de su más querido poema: “Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos, de tal manera que no me acuerdo de haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *el Sueño*”.

Sor Juana, entonces, sigue de cerca a don Luis de Góngora. Para entender en su contexto la idea de ese seguimiento, debemos tener en cuenta una de las principales y más activas instituciones de la literatura del Re-

nacimiento y de los siglos de oro: la *imitatio*, en modo alguno un plagio, un robo o un “fusil” —para decirlo con el expresivo coloquialismo, no sé si exclusivamente mexicano—; sino más bien un homenaje y una libre decisión de recrear las huellas de un poeta admirado, *contrahaciéndolas* de mil maneras. De inmediato, debe decirse esto: la *imitatio* tuvo límites muy claros en la relación de los dos poemas, semejantes por la métrica y por la forma a-estrófica pero divergentes en cuanto al tema. Es como si sor Juana hubiera dicho: “Voy a imitar a mi maestro pero más allá de cierto punto voy a proceder libremente, según mi propio gusto y mi entendimiento”. Eso sucede, sobre todo, con el tema o asunto sorjuanino. El tema de las *Soledades* tenía una larga historia; desde luego, el *Polifemo* es formidable reescritura de un mito ovidiano. El *Primero sueño*, en cambio, abordaba un asunto inédito, inexplorado.

El asunto estaba bastante claro desde el punto de vista de la propia sor Juana. ¿De quién si no de Luis de Góngora iba a aprender sor Juana los ideales poéticos más altos y, además, las vías para alcanzarlos? Cómo llevó a cabo su *imitatio* la monja mexicana es admirable. Las dos imágenes de Ascálafo citadas líneas arriba merecen, creo, un comentario en ese marco, así sea nada más con este propósito: refrendar nuestro amor a esos dos poetas, la mexicana de Nepantla y al andaluz de Córdoba. Son dos detalles, más bien minúsculos: fragmentos menudos de los poemas —pero cualquier parte de esas obras, aun si es pequeña, merece toda nuestra atención.

Sor Juana le rinde homenaje a su maestro en poesía y al mismo tiempo se mide con él y compite abiertamente con los poemas del cordobés; eso muestra un rasgo admi-

rable de la monja jerónima: conocía su propio valor intelectual y sus poderes como poeta. Al mismo tiempo, reconoce implícitamente dos hechos incontrovertibles: don Luis tiene precedencia en el tiempo y también en la jerarquía —pero eso no impide el arrojito de sor Juana, al contrario: la estimula.

Si no nos hemos compenetrado con la poesía de don Luis de Góngora, difícilmente podremos captar en toda su complejidad la mente poética de sor Juana Inés de la Cruz; es un error en el cual, por desgracia, ha incurrido más de un estudioso de los poemas de la monja jerónima —alguno de ellos, de esos estudiosos, muy ilustre.

Así, estos renglones están consagrados a ese personaje transformado en búho según la historia contada por Ovidio en el Libro de las Metamorfosis y a la aparición de Ascálafo en los dos poemas del siglo XVII, objeto de nuestra incesante admiración.

La historia es sencilla y tiene el poder de todas sus hermanas en la compilación ovidiana de leyendas. Raptada Proserpina por Plutón, su madre, Ceres, le exige al supremo dios olímpico la salvación de la inocente. La ley divina dicta, empero, inflexiblemente, esto: lo hecho por un dios (Plutón) no puede ser deshecho por otro. Aun así, hay en “la ley de las Parcas” una especie de cláusula gracias a la cual se abre un resquicio: si Proserpina no ha comido o bebido nada en el inframundo, puede regresar al lado de su madre. Aparentemente, la muchacha no dio ese paso fatal. Pero Ascálafo —hijo de Aqueronte—, indiscreto y curioso, la vio comer unos cuantos granos de granada. Entonces la denuncia y Plutón se regocija por ello: se ha salido con la suya. Comoquiera, el escándalo impone una negociación. Y antes Ascálafo debe ser castigado, clama Ceres, “reina del Érebo”: es cam-

biado en búho. Luego, los términos de la negociación se pactan con una buena dosis de voluntad de equilibrio: Proserpina pasará seis meses en el mundo de las sombras y otros seis meses junto a su madre, la diosa de las cosechas —la rubia Ceres.

Las recreaciones sorjuaninas, tanto de la *Fábula de Polifemo y Galatea* cuanto de las *Soledades* son relativamente fáciles de documentar, de aislar, de examinar: son, en muchos casos, literalmente “tomas” o “préstamos” gongorinos. Una gran cantidad de esas imitaciones son evidentes para quienes tienen cierta familiaridad con las obras de esos dos genios. Otras no lo son tanto. La imagen de Ascálofo en las *Soledades* y en el *Primero sueño* es una forma de *imitatio* no tan evidente.

El verso 887 de la *Soledad segunda* dice “alas desplegó Ascálofo prolijo”: el búho ha abierto su velamen cartilaginoso (“sus plumas graves”: verso 891) para posarse en un breve montículo casi a ras de tierra. He aquí el pasaje:

...alas desplegó Ascálofo prolijas,
verde poso ocupando,
que de césped ya blando
jaspe lo han hecho duro mármol guijas.

Las explicaciones y noticias de Robert Jammes resultan en este caso, como en todos los demás, hermosas e iluminadoras; por ejemplo, sus observaciones y rescates de Salcedo Coronel y de Pellicer ante las palabras “poso” y el vocablo “césped”. El “poso” de esos versos es un montoncillo de tierra sobre el cual se posa (¡claro!) el ave en el momento mismo (*ocupando*: gerundio de presente continuo) de tocar tierra; en ese montoncillo terroso también hay piedras —de ahí el juego con el jaspe, el mármol y las guijas. (La misma relación de “poso” con “posarse” hay entre “poyo” y “apoyarse”). No es éste, empero, el pasaje revelador en relación con la apropiaciones sorjuaninas de Góngora ante el mito de Ascálofo. Es el verso 892 de la *Soledad segunda* citado a continuación para hablar de Ascálofo con una perífrasis:

...el deforme fiscal de Proserpina...

Los versos 53 y 54 del gran poema de sor Juana, citados aquí parcialmente, en la parte de la cual me ocuparé, son éstos:

...el parlero
ministro de Plutón...

Si ponemos juntas las dos imágenes, una al lado de la otra, saltan algunas semejanzas: “el deforme fiscal de Proserpina”, “el parlero / ministro de Plutón”. Los elementos del discurso se superponen, se corresponden, nítidamente: artículo definido, adjetivo, sustantivo, preposición, nombre propio (mitológico); los dos adjetivos son trisílabos paroxítonos, además. Es decir, la gramática coincide pero el vocabulario no; el lenguaje jurídico es parecido pero el personaje es diferente en relación con Ascálofo: la víctima, Proserpina, en un caso; el poderoso Plutón, monarca del inframundo, en el otro. Intento hacer ver cómo esas dos expresiones poéticas, esos pasajes extraordinarios, tienen una vinculación fuerte, en el plano de la expresión, y no menos en el de las ideas.

La descripción de Ascálofo en el *Primero sueño* no constituye un solo verso



Johann Ulrich Kraus, *Ascalaphus*, 1690

pero sí una imagen completa. Se relacionan esas palabras con la poesía gongorina —y específicamente con la forma de la imagen de Ascálofo en las *Soledades*— por un lenguaje común: el lenguaje jurídico. Tanto la palabra “ministro” cuanto la voz “fiscal” pertenecen de lleno al ámbito de los procesos judiciales. He aquí un puente de comunión, una convergencia de los dos poetas; un encuentro o terreno compartido en el cual las coincidencias o las similitudes toman la forma del homenaje implicado en la *imitatio*.

Como se sabe, sor Juana hizo la imitación gongorina aquí comentada en su poema más personal, el poema *de su vida* (Antonio Alatorre lo subraya), la visión de su búsqueda del conocimiento. El *Primero sueño* es el legado sorjuanino, en forma de un canto de 975 versos en silva, y despliega en lenguaje poético su interés por las tareas intelectuales más altas.

¿No es el búho, también, el dechado del conocimiento, el ave simbólica de la diosa Minerva (uno de sus atributos), el sapiente pájaro admirado por Enrique González Martínez, quien lo opone al cisne —dechado de elegancia superflua y vana— en uno de los sonetos más célebres del canon mexicano? El mismo animal es “parlero” y “deforme”: así aparece a los ojos de sor Juana y de Góngora, respectivamente —pues se trata del búho, por así decirlo, en funciones (míticas, simbólicas) diferentes.

El búho de González Martínez es el ave emblemática de la vida contemplativa y reflexiva. La sentencia filosófica afirma: el búho de Minerva vuela al atardecer, en la cercanía de la noche. La filosofía da sus mejores frutos en las épocas declinantes o aun decadentes. Como en un último impulso ascendente, la reflexión metafísica se eleva por encima de un mundo a punto de transformarse o de extinguirse.

El búho de Ovidio, de Góngora y de sor Juana es —o era, antes del *metamorfoseo*— un chismoso, un acusador (fiscal, ministro). Ascálofo era su nombre: ahora es un pájaro nocturno de dorados ojos y mirada ceñuda. **U**

La epopeya de la clausura Calasso y la sílaba

Christopher Domínguez Michael



Roberto Calasso

Pocas obras ensayísticas contemporáneas exigen tanto del lector como la de Roberto Calasso. A diferencia del profesor Harold Bloom, para quien el universo es un aula, para Calasso el canon, por más digno de emulación que este sea, se lleva en el alma, y se escucha a través del murmullo casi secreto de los libros. Los tres grandes libros de Calasso son reinterpretaciones colosales de la lectura, llamados a la restitución de la literatura como espacio de lo sagrado, y a su vez, narraciones ensayísticas que se cuentan entre lo más soberbio que se ha escrito durante el último cuarto de siglo. *La ruina de Kasch* (1983) se sirve de las voces de un Sainte-Beuve o de un Talleyrand, personajes decimonónicos que no habían sido llamados a testificar, condenados como estaban a medrar entre los autores de *mots célèbres*. Calasso nos presenta, quizás, una teoría de la modernidad a través del principio inmemorial del sacrificio.

A ese libro le siguió *Las bodas de Cadmo y Harmonía* (1988), que es al siglo XX y a la mitología griega lo que *la Historia de la decadencia y caída del imperio romano*, de Gibbon fue para el siglo XVIII y el mundo de los agónicos césares. En 1996 Calasso publicó *Ka*, un libro que no existía ni en Oriente ni en Occidente: la síntesis creadora de los mitos indios, esa obra que hacía falta para comenzar la infinita lectura del *Ramayana* y del *Mahabharata*. Y en italiano, la lengua del crítico que también es el director de las ediciones Adelphi, apareció *K*, que pretende, hablando de Kafka, cerrar el cuarteto.

La literatura y los dioses (2002) fue un breve tratado que postula una teología literaria. Calasso, uno de esos nietzscheanos que aparecen cada dos generaciones para cimbrar el árbol de la genealogía de la moral, sostiene que los dioses paganos, cuya muerte anunció Plutarco, sobreviven en la

literatura moderna y solo desde ella pueden ser interpretados. Esta creencia no es nueva y en su reconstrucción arqueológica radica el mérito de Calasso. Entre 1798 y 1898, del deslumbramiento pagano de Hölderlin a la muerte de Mallarmé, Calasso ubica una transformación decisiva de la noción de literatura, un verdadero (y clandestino) renacimiento que explicaría tanto la vitalidad del legado grecolatino como los mecanismos más sutiles de la imaginación moderna.

Bajo el a menudo ridículo ropaje del llamado Neoclasicismo, sostiene Calasso, los viejos dioses reaparecieron en el mundo moderno, donde la tragedia fue nuevamente tragedia y los oráculos, a diferencia de los profetas, volvieron a murmurar. Algunos escritores, como Madame de Staël, a principios del siglo XIX, pegaron el oído a los muros y escucharon ese rumor, sin alcanzarlo a descifrar. Fueron Hölderlin y Nietzsche, al escribir como griegos, quienes lejos de asustarse ante la ausencia de los dioses, entendieron ese renacimiento, lo mismo que Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé. El siglo XX sería, para Calasso, una angustiada (y fértil) exégesis de la obra cumplida de esos cazadores de dioses.

Riguroso como ha sido en su defensa del mito con un concepto restrictivo solo aplicable a la herencia griega e india, en *La literatura y los dioses* Calasso se cuida de incurrir en la peligrosísima espiritualidad charlatana. No se invoca impunemente a los dioses ni se les coloca como estandartes al frente de la muchedumbre. Al hablar de ese regreso de lo divino, ocurrido durante aquel siglo XIX que nuestros bisabuelos tenían por estúpido, materialista o hipócrita, Calasso se cuida de incurrir en el culto a la Comunidad Sagrada que enarbolaron

los nazis y los comunistas durante el siglo xx. El crítico italiano se aparta, en mi opinión, de ese llamado a los mitos primordiales que convirtió en aprendices de brujo a Jung, Eliade, Heidegger; al vindicar una literatura absoluta, Calasso nos habla de una potestad de los dioses que solo (nada menos) transcurre en la vida de los libros.

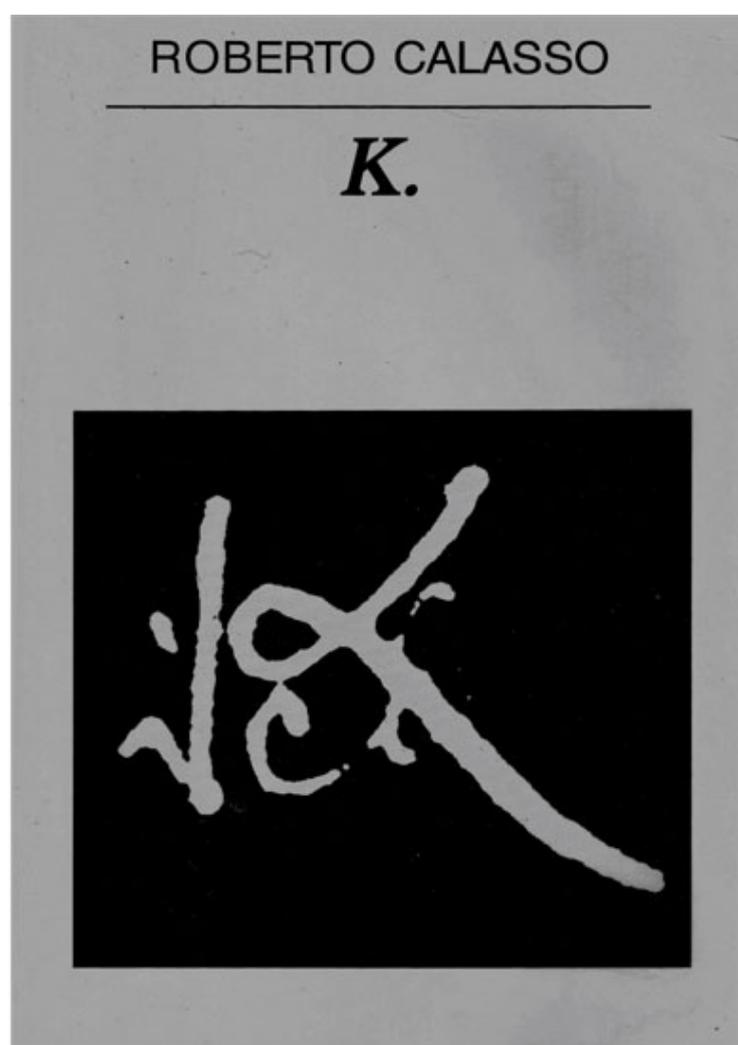
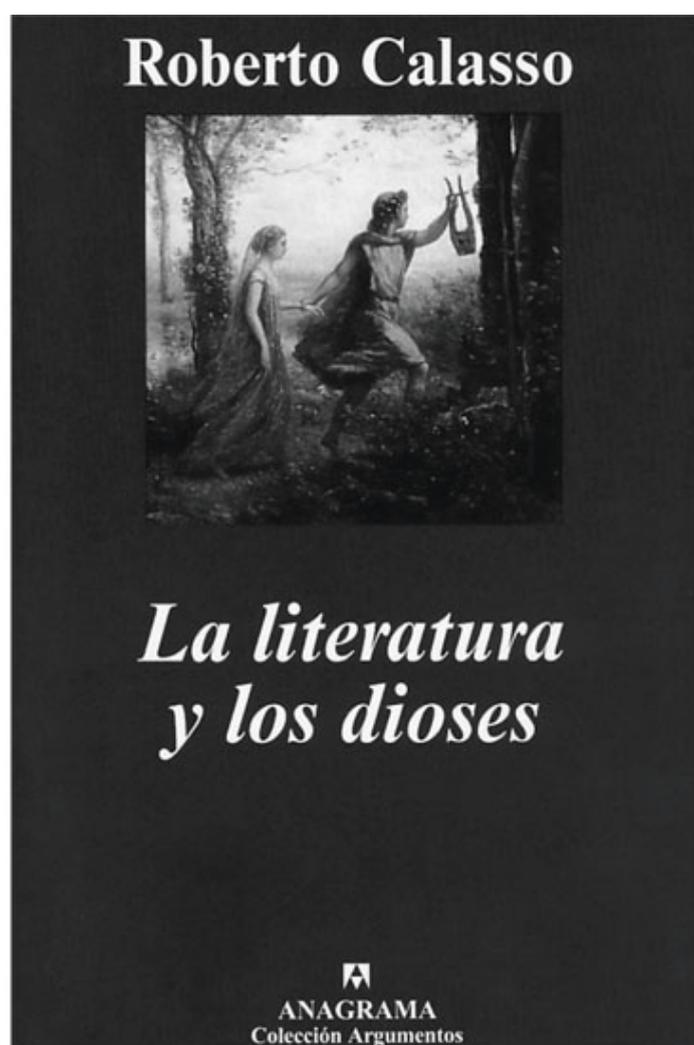
Acaso la manera más clara de ilustrar el proceder de Calasso sea su análisis de *Lolita*, de Nabokov. En esa novela debemos admirar el regreso de las nínfulas, seres vivos (y mitológicos) que son el puente entre los hombres y los dioses. “Por lo que respecta a la verdad esotérica de Lolita”, dice Calasso, “Nabokov prefirió expresarla en una breve frase encerrada como una astilla de diamante en el devenir de la novela: la ciencia de la ninfolepsia es muy precisa. No dice, empero, que esa ‘ciencia muy precisa’ era precisamente aquella que él siempre había practicado, más aun que en la entomología: la literatura”.

Más que en el verbo, en el principio estuvo, según Calasso, la sílaba e inmediata-

mente después, el metro, como se lee en la literatura vedántica. Ante obras relativamente recientes como las de Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Lautréamont, Nabokov, en *La literatura y los dioses* Calasso se abstiene de sumarse al rutinario plañir de los políticos y de los periodistas: ni la lectura (ni la literatura, el arte mayor que la corona) están en riesgo de desaparecer. En el planeta informático el soporte de todas las operaciones es, más que ninguna otra época, el texto. “La literatura”, escribe Calasso, “crece como la hierba entre las losas grises y potentes del pensamiento [...] Pero muchos viajeros han referido que la literatura es el salvoconducto más efectivo en aquellas tierras ignotas en la que —según cuentan— todas las mitologías llevarían hoy una vida en buena parte ociosa, tierra de nadie surcada de dioses y simulacros errantes, de larvas y caravanas de gitanos en permanente movimiento. Todos esos seres entran y salen incesantemente de la caverna del pasado. Su único anhelo es el de volver a encontrarse, tal como las som-

bras del Hades anhelan la sangre. ¿Cómo alcanzarlas? La cultura, en su acepción más reciente, debería ser la capacidad de celebrar de forma invisible los ritos que abren el acceso a ese reino, que es asimismo el reino de la muerte”.

La literatura y los dioses culmina con el comentario de Calasso de una copa ática de la época de las guerras del Peloponeso. La edición española de Anagrama la reproduce como la viñeta en que se detendrá la mirada del lector al finalizar este breve tratado. “Contiene tres figuras”, explica Calasso, “a la izquierda, sentado sobre una roca, un joven que escribe sobre una tabla, un *diptychon* que parece casi idéntico a una *laptop*. Más abajo, una cabeza segada mira al joven que escribe. A la derecha está Apolo [que] empuña su rama de laurel. El otro brazo lo extiende para señalar algo: ¿impone?, ¿prohibe?, ¿protege? Nunca lo sabremos. Pero ese brazo extendido, como en el Apolo del Maestro de Olimpia, eje inmóvil en el centro del vórtice, inviste y sostiene la escena entera, y toda literatura”. **u**



El éxtasis del semidiós mitad apache

Pablo Espinosa

¿Ya es mañana o qué? ¿Ya es el fin del mundo?

En medio de una neblina morada, un joven de 27 años pregunta, insistente: ¿ya es mañana? ¿O solamente acudimos al fin de una era?

Ahora su rostro se ilumina, como si repentinamente hubiese captado claridad y todas las respuestas.

“Excúsenme un instante, voy a besar el cielo”.

Guindado de una nube, flota. Sentado en un bar oscuro, garabatea sobre una servilleta sucia de papel:

Purple haze, all in my brain
Lately things don't seem the same
Actin' funny, but I don't know why
'Scuse me while I kiss the sky

Purple haze all around
Don't know if I'm comin' up or down
Am I happy or in misery?

Purple haze all in my eyes
Don't know if it's day or night
You're got me blowin, blowin my mind
Is it tomorrow or just the end of time?

La cerveza ya se calentó en la botella. Los pocos dólares se escurrieron ya de su bolsillo. Entre la bruma, emergiendo de la neblina morada, reconoce un rostro: es Bob Dylan.

Cuando este joven vagabundeaba, feliz y tragando el mundo a puños, por las calles, los bares, los antros y callejones del Greenwich Village de Nueva York, “Bob Dylan también estaba allí muerto de hambre”, escribiría meses después en un mugroso pedazo de papel arrugado que alguien recogió de entre los escupitajos bajo la me-

sa de otro bar, donde solamente era real la neblina.

Trozos de papel, pedazos de cajetillas de cigarros, servilletas sucias, papeles membretados de cuartos de hotel. Este joven escribió siempre, aunque las palabras nunca le fueron suficientes porque lo suyo era el sonido. El lenguaje más allá de las palabras. El poder del sonido.

Mientras preparaban un filme biográfico acerca del joven de esta historia, Peter Neal y Alan Douglas eligieron la primera persona como narrador, a partir de todos esos fragmentos de vida, esos trozos de papel, esos garabateos que lanzó como centellas a lo largo de sus 27 años.

El resultado es el libro *Jimi Hendrix. Empezar de cero* (Sexto Piso), originalmente titulado *Una habitación llena de espejos*.

El poema-canción titulado “Yo vivía en una habitación llena de espejos” es otro de los documentos a la mano de entre una bibliografía gigantesca, una videoteca inmensa y una suma de testimonios monumental a propósito del joven Johnny Allen Hendrix, a quien sus padres le cambiaron el nombre por el de James Marshall pero él, enarbolando una de sus palabras favoritas: *freedom*, cambió a Jimi.

La noche en que se encontró con Bob Dylan en el antro The Kettle of Fish, anotaría después Jimi, “los dos estábamos borrachos y nos pasamos el rato riendo. Sí, solo nos reímos”.

La vida en Greenwich Village para el joven Hendrix no corresponde a la bohemia de los intelectuales ni los famosos ni los célebres.

El joven Hendrix había llegado ahí huyendo del inhóspito Harlem, donde era objeto de burla y hostigamiento por su aspecto, por su cabellera larga. Chavos, chavas,

señoras, ¡quien fuera! —escribiría después Jimi— se detenían a verlo y le espetaban: “¿Qué se supone que es eso? ¿Un Jesús negro? ¿Qué es eso, el circo o qué?”.

Autodidacta, Jimi Hendrix creó el estilo de una era. Su abuela *cherokee*, quien lo crió porque sus padres vivían en pleitos continuos que terminaban en separaciones temporales, lo instruyó en maneras diferentes de observar el mundo, como la magia, la libertad, la dignidad de ser un individuo.

Cuando el joven Jimi era pequeño, su abuela le contaba “historias indias preciosas, y los niños en el colegio se reían de mí cada vez que aparecía con los chales y los ponchos que ella me tejía. Me dio una pequeña chaqueta mexicana con borlas. Era genial, y me la ponía para ir al colegio todos los días, sin importarme lo que pensarán los demás, porque me gustaba. Me gustaba ser diferente”.

Contrario al icono que el imaginario colectivo suele dibujar, el *superstar* Jimi Hendrix era en realidad un vagabundo.

Durante su periodo de formación, en las calles de Seattle, Vancouver, Kentucky, Harlem y sobre todo en el Greenwich Village, vagabundeaba hasta conseguir que alguien lo contratara para tocar la guitarra unas horas y con ese puñado de dólares mal comía, bien bebía y solo restaba encontrar un lugar para pernoctar, que podía ser una bodega sucia del antro donde acababa de tocar o bien, por lo general, en algún callejón de edificios altos, junto a los tambos de basura.

Con tal escenografía, el imaginario bien podría dirigirse a alguna situación bonita, del tipo del callejón donde viven Don Gato y su pandilla y Benito quejándose de que le duele la panza y Demóstenes declaman-

do (sufro, sufro, sufro, sufro) y luego Benito Bodoque bailando hawaiano.

La realidad es la siguiente, narrada por el protagonista: “Dormir entre los botes de basura de altos edificios de apartamentos era un infierno. Las ratas te corrían por el pecho y las cucarachas te robaban de los bolsillos la última barrita de chocolate que te quedaba”.

Ratas y cucarachas también fueron *rommates* del vagabundo cuando pernoctaba en los clubes donde lo contrataban para tocar la guitarra. Se hartó. Dejó a la modesta banda que le había dado chamba. “Me cansé de tocar en clave de fa todo el tiempo, así que me puse mi traje blanco de mohair, mis zapatos de charol, y volví a tocar en las calles”.

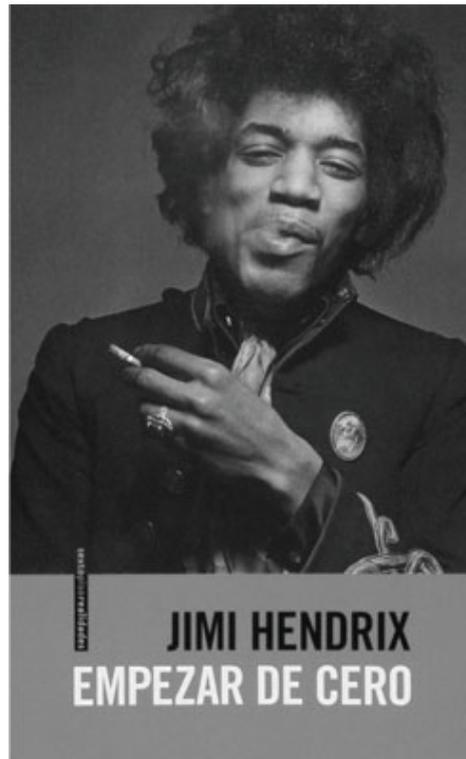
Miente quien afirme que Jimi Hendrix murió víctima de sus excesos. De hecho, las circunstancias exactas de su muerte permanecen en el misterio, tanto que han habilitado las hipótesis más osadas, como aquella que señala a su *manager* quien, aventuran los excesivos de imaginación, luego de que Hendrix lo amenazó con despedirlo, lo obligó (??) a ingerir cápsulas para dormir, con vino en cantidad tal que se quedó dormido y broncoaspiró su vómito. El móvil del supuesto crimen de lesa divinidad habría sido cobrar la herencia, pues todo estaba a nombre de tal representante artístico.

Lo único sólido de las causas de su muerte son las pastillas para dormir, el vino, la broncoaspiración. Lo incierto es si su novia, Monika Dannerman, estaba durmiendo en el mismo lecho, o solamente había dejado en su cuarto de hotel al músico, luego de intenso trabajo.

El elemento sólido que nunca se menciona es la tensión extrema a la que se sometió en su último éxtasis el semidiós.

Tal nivel de estrés, aunado a las cantidades literalmente exorbitantes de estimulantes de toda índole, lo internaron en el panteón de los jóvenes caídos en el campo de batalla.

El whiskey barato que tomaba en sus anforitas Janis Joplin y dosis extremas de heroína; Brian Jones, ahogado también y hallado flotando en una piscina; la bala que se asestó Kurt Cobain, todos ellos integrantes del Club de los 27, porque a esa edad murieron, al igual que Jimi Hendrix.



Jim Morrison fue encontrado muerto en la tina de su baño también a los 27 años, mientras Keith Moon y John Bonham, sendos bateristas de The Who y Led Zepelin, fallecieron a los 32 años.

Todos ellos tienen un común denominador: la invención de la libertad en un modo opuesto al uso de las drogas que se cultiva en las culturas indígenas, donde un viaje nunca termina en un “pasón” sino en una purificación después de haber establecido contacto con los dioses y consigo mismo en otras vidas, en el plano donde no existe espacio ni tiempo. En el aquí y ahora más absoluto.

El microuniverso de los jóvenes que empezaron, desde los barrios de obreros, pescadores, desempleados, aquellos notables *working class heroes* que emblemizó John Lennon, asumieron el consumo de drogas en una combinación que tuvo consecuencias fatales: curiosidad, calmar el estrés, sensación de libertad, el síndrome del repentinamente empoderado, capaz de comerse el mundo a puños de drogas sin pagar las consecuencias, y dejaron a lo último, muy último, el aspecto ritual, místico, de indagación y sanación interiores que otras culturas ya dominaban.

Decir entonces que Jimi Hendrix murió como consecuencia de sus excesos debería incluir su contraparte: murió por conse-

cuencia de sus limitaciones. Las limitaciones económicas de su infancia y juventud. Las limitaciones de amor de sus padres. Las limitaciones morales que lo condenaron por su apariencia, por su manera de ser (tímido, reservado, frágil) y de sentir. Las limitaciones de una sociedad que oprime al diferente, al que se atreve, al que destaca. Las limitaciones culturales de un consumidor de estimulantes que no conoció la noción de los límites.

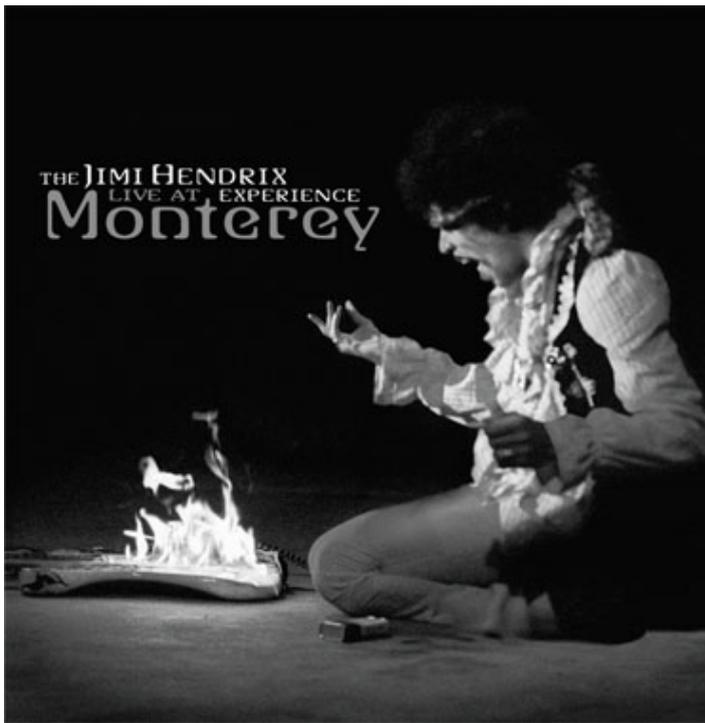
El uso de estimulantes en el acto creativo ocupa capítulos e inclusive libros enteros. No hace falta ir más allá de los hechos en el caso que nos ocupa: el arte sicodélico de Jimi Hendrix tiene un número abrumador de ejemplos. Su poema canción “Yo vivía en una habitación llena de espejos” es conocido por muchos de sus seguidores como un “poema ácido” en honor del lisérgico, el LSD, la *Lucy in the Sky with Diamonds* de los Beatles, la sustancia activa de toda una era del arte moderno.

El contexto cabal, la trascendencia cultural de Jimi Hendrix es su carácter clandestino, irruptor, contracultural. En el Festival de Woodstock, en 1969, hizo una declaración política contundente que apenas empieza a ser entendida: en su guitarra entonó el himno de Estados Unidos pero en medio, como un caballo de Troya, hizo sonar las sirenas, los aullidos, los bombardeos, el napalm, la sinrazón de la guerra de Vietnam. Cada vez que le preguntaban los periodistas el significado de esa acción, Hendrix simplemente sonreía. Si hubiese revelado el trasfondo de su acto de protesta, habría sido lapidado, incluso mandado a matar, como le sucedió a John Lennon.

En Woodstock, Jimi Hendrix realizó así un glorioso mural sonoro de protesta política y social solamente comparable con el *Guernica* de Picasso. Eso fue lo que hizo con el Himno de las Barras y Estrellas: contrastar el amor a la patria con el clamor contra la guerra de Vietnam.

Disculpe, interroga el joven vagabundo al transeúnte: ¿ya es mañana? ¿O simplemente se nos acabó el tiempo? Y enseguida repite uno de sus versos, como iluminado de repente:

’Scuse me while I kiss the sky



Discúlpenme, voy a besar el cielo. Permítanme, déjenme besuquear al cielo. Pérenme tantito, mientras doy un ósculo al firmamento. Aguántenme las carnicas, voy a besar el cielo.

Y besó la tierra. Descendió al Hades. Ascendió hacia una nube morada.

Su valor supremo, su razón de vivir fue la música.

Después de la música, las mujeres. Terno, ardiente, sexy caballero. Las mujeres fueron los seres más cercanos a Jimi Hendrix.

Sus últimos días fueron su éxtasis definitivo.

Creó un estudio formidable, que a la fecha funge como Meca, templo, referente, instrumento, el lugar idóneo para grabar discos: el estudio Electric Ladyland.

Jimi Hendrix en su éxtasis final: planeó tomarse un descanso porque, además de paliar el estrés excesivo, quería inscribirse en una escuela de música, ágrafo como era, y “ser un estudiante ejemplar y estudiar y pensar”.

Sus planes incluían formar “una gran banda. No me refiero a tres arpas y catorce violines, me refiero a una gran banda llena de músicos competentes a los que pueda dirigir y para quienes escribir”.

En resumen, quería “formar parte de una nueva expansión musical”. Su intuición le indicaba que un cambio cultural se avecinaba.

El cambio vibratorio del planeta, que él sabía estaba por acontecer, requería por lo tanto “encontrar un nuevo canal para mi música”. Y para ello era menester guardar silencio durante un buen rato, reunir todo lo aprendido por la sociedad artística durante los últimos treinta años y entonces “mezclar todas las ideas que han funcionado en una nueva forma de música clásica. Va a ser algo que desarrollará un sentido nuevo en la mente de las personas”.

La base de su nueva música, planeaba Jimi Hendrix, sería el pensamiento musical que había desarrollado Richard Wagner y luego Richard Strauss y “flotando en el cielo, por encima, estará el blues y después habrá western sky music y sweet opium music y esto lo mezclaremos para formar algo único. Y con esta música pintaremos cuadros de la Tierra y el espacio, para que el oyente pueda viajar a algún sitio. Hay que darle a la gente algo con lo que soñar”.

Como lo hizo en el ritual de aquella noche de junio de 1967 cuando en el Monterey Pop Festival llevó al límite el *gimmick* que acostumbraba para conquistar públicos: tocar con los dientes.

Fue más allá: puso en escena una variante insospechada de *La consagración de la primavera*, donde la Elegida fue su Electric Lady, su amada guitarra, a la que acarició con lujuria, extrajo los gemidos más

candentes, la colocó contra el amplificador a sus espaldas y la embistió con movimientos copulares inequívocos y luego de hacerle el amor frente a todos, la tendió sobre el piso del escenario y le prendió fuego y la hizo pedazos mientras las damas presentes abrían la boca y los ojos del tamaño del asombro más allá del miedo.

Habría de escribir, meses después, en la penumbra de un hotel: “la música es una expresión tan personal que forzosamente proyecta sexo. El mundo gira alrededor del sexo. La música tiene que acompañar las emociones humanas, y te apuesto lo que quieras a que no puedes nombrar una más humana que el sexo”.

Dos amores tuvo en su vida: una de esas damas se llamó Fender Stratocaster. La otra: Gibson Flying Angel. Sus guitarras.

Con ellas creó una música más allá de las palabras. Quien escuche a Jimi Hendrix solamente como un gran guitarrista o un autor de canciones, no sabe todavía si es de día o de noche, si ya es mañana o simplemente si es el fin de los tiempos.

“No estoy seguro de llegar a los 28 años, pero ¿y qué?, me han pasado muchísimas cosas maravillosas en los últimos tres años. El mundo no me debe nada”.

Y se dedicó a reflexionar: “la gente que teme a la muerte es por causa de la inseguridad. El cuerpo es solo un vehículo físico que te lleva de un lado a otro sin demasiados problemas. Así que tienes este cuerpo que te han echado encima y que tienes que llevar a todas partes y cuidar y proteger y todo eso, pero hasta ese cuerpo se acaba agotando. La idea es recomponerse a uno mismo, intentar prepararse para el siguiente mundo, porque hay uno. Espero que seas capaz de comprenderlo”.

Y reflexionaba: “es gracioso cómo la gente ama a los muertos. Hay que morir para que piensen que vales algo. Una vez que te has muerto, lo has conseguido de por vida.

‘Cuando muera, sólo sigan escuchando mis discos’.

“Pero, un momento: ¿qué, ya es mañana o qué, o nada más estamos en el final de los tiempos?”.

Pérenme tantito, voy a besar el cielo.

Y ahí está, el zurdo sublime, guindado de una nube de color lila. **u**

Así, solo Salinger

Edgar Esquivel

“Hay dos fronteras cruciales en la vida de Salinger: el antes y el después de la guerra, y el antes y el después de la religión. La guerra lo destruyó como hombre pero lo convirtió en un gran artista; la religión le ofreció consuelo espiritual tras la guerra pero destruyó su arte”. Gracias a ocho años de investigación Shane Salerno y David Shields escribieron una adictiva y profusa biografía del escritor neoyorquino Jerome David Salinger.

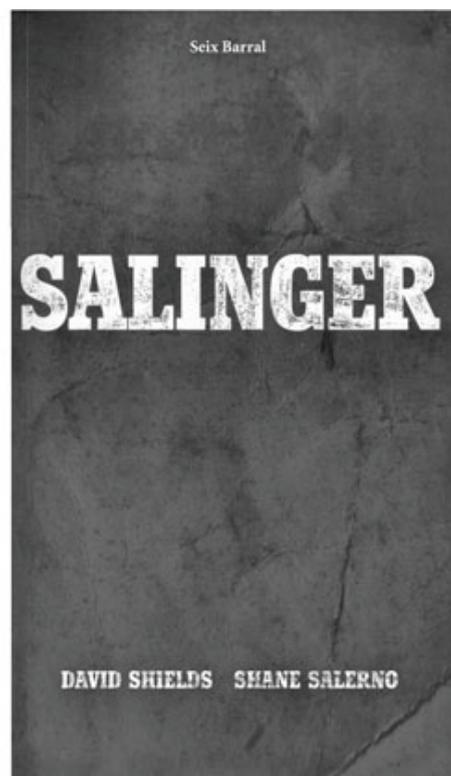
Fallecido en el 2010, a los 91 años, el autor del cuento “Un día perfecto para el pez plátano” aunque nunca dejó de escribir decidió no publicar más escritos suyos desde 1965. Y no hubo un solo día en esos 45 años que descuidara la construcción del mito de sí mismo. La certeza que prevalece por más especulaciones, estudios y análisis que merezca su obra (sea breve o no) Salinger es antes que nada un escritor excepcional, quien al cancelar sus citas con editores se encaminó a la posteridad que en el fondo anheló y pese a la imagen del ermitaño perfecto que él mismo delineó.

La negación puede resultarnos fascinante y atractiva. Navegar a contracorriente desprende mensajes profundos, un desafío, señales de que no hay uniformidad que valga. Es la satisfacción de palpar un misterio la que dispensa todo sacrificio de quien ejerce el oficio de biógrafo. Casi podría decirse que ese ánimo perdura cuando al concluir se cree tener un mapa preciso de causas, costuras o entrañas, y ello justifica cualquier método de aproximación al sujeto-objeto que ampara una búsqueda de cotidianidad extraordinaria, es decir, hechos y detalles que componen una vida *ejemplar* o importante para un número elevado de personas en distintas épocas.

No importan los pasajes oscuros, densamente humanos, ni los desmentidos o las



J.D. Salinger



precisiones que se tornan revelaciones incómodas o asombrosas, pues en el caso de algunos, los denominados creadores, su vida “se diferencia de la vida de otras personas en que [sus] acontecimientos van convirtiéndose en recursos artísticos desde el momento mismo en que captan su atención”. Elemental que es esta distinción para un Richard Ellmann (*el* biógrafo de James Joyce); no obstante, a tal conclusión le preceden más posibilidades, caracteres, circunstancias, fortuna, empecinamientos o convicciones: nos percatamos de esos “recursos artísticos” o de la “atención” que recibieron por parte del artista cuando ya su creación en turno decanta la expresión de mundos y pareceres inéditos, presumiblemente bellos, porque a partir de esa provocación que supone la obra en sí son otras las historias las que corresponden a la detección o identificación de la búsqueda de su sentido particular de las cosas. Más sencillo aun si apelamos al lugar común: no es labor sencilla la de medir el impacto del arte y el pensamiento, pero tampoco es imposible. Solo

que las reducciones y juicios ligeros constituyen un atajo. Otra reiteración es la de que no hay biografías definitivas, solo aproximaciones, necesarias siempre por lo demás, que nos proporcionan alicientes e incluso mitigan la ansiedad por saber lo que hay detrás del escenario, la otra cara de la curiosidad original, la del autor que sacrifica la realidad.

“Crecí en un mundo en el que casi no habitaban personas reales”. Fue la hija de Salinger, Margaret, quien al compartir desde su propia biografía un hecho privado y emotivo, que resulta una confesión no exenta de dolor y drama y que define lo que en buena medida fue la vida no pública (única al cabo) de su padre, contribuyó descarnadamente a que en los últimos años este símbolo americano adquiriera otra dimensión sin posibilidad de aprehenderlo, justo como el mismo Salinger nos los advirtió: “soy una condición, no un hombre”. Pero es mejor así, que quede en ficción pura: quizá aún estamos dispuestos a creerlo todo. **u**

Río subterráneo

Juegos de sombras que bailan en el pasado

Claudia Guillén



Más de una decena de libros conforma la obra de Bruno Estañol, quien más allá de su importante carrera como médico neurólogo decidió abreviar en otros terrenos de la mente a través de la ficción narrativa. Así ha practicado, con gran fortuna, la novela, el cuento y el ensayo.

Como sabemos, el quehacer de un neurólogo es encontrar respuestas científicas a los procesos y enfermedades del cerebro; sin embargo, pareciera que el doctor Estañol en su afán de llegar más allá del método teórico y científico escarba en diferentes corrientes que aluden a los procesos de la condición humana y cómo estas repercuten en nuestras más profundas obsesiones.

En su última entrega, *El ajedrecista de la Ciudadela*, el autor utiliza pensadores imprescindibles del siglo XVII para dialogar con su narrador, que vive en el siglo XXI. Se trata, pues, de una novela con una estructura temporal no lineal, semejante al flujo de conciencia que va de una época a otra para así intercalar las ideas del pasado y del presente dentro de una misma lógica. De igual forma, Estañol se vale de un narrador que se dirige, casi en la totalidad de la trama, a una segunda persona que el lector no puede ver, como una suerte de testigo mudo o, bien, un confesor que escucha en silencio las tribulaciones de un alma repleta de cuestionamientos. La línea temporal en este relato está planteada desde el desdoblamiento de ese narrador que por momentos alcanza la omnisciencia y que a la vez lleva, sin tropiezos, de la mano al lector.

El pensamiento del científico y teólogo sueco Emmanuel Swedenborg (1688-1772) es una figura esencial en esta novela, ya que a partir de la premisa de El Cielo o El Infierno, tanto el narrador, Orobio Castro, como el hereje, Richárd Raséc, elab-

boran un discurso que los lleva a reflexionar sobre los postulados del filósofo naturalista sueco, quien, como sabemos, ya pasado su medio siglo de vida dejó las investigaciones científicas para dedicarse, enteramente, a la investigación teológica, psicológica y filosófica, con la idea de hurgar en la espiritualidad racional del hombre. Gracias a estas inquietudes estableció relaciones con personajes como Newton, Leibniz, Voltaire, por mencionar algunos. Y en nuestra lengua Jorge Luis Borges fue su más importante difusor, pues impartió varias conferencias sobre las ideas de este personaje.

El narrador es un apasionado del ajedrez y lo practica con esmero en esos partidos que se llevan a cabo en la plaza de La Ciudadela, en la Ciudad de México. Ahí conoce a un “adivinator y hereje”, Richárd, con quien establece una estrecha amistad que se sustenta en el diálogo continuo sobre Swedenborg, así como de otros pensadores de la época: el francés Blaise Pascal (1623-1662) y el holandés Baruch Spinoza (1632-1677), sin dejar de lado al gran ajedrecista cubano José Raúl Capablanca (1888-1942). Se trata de un mestizaje de personajes que coinciden, quizás, en una premisa: el juego como parte inherente de la condición humana: “Usted me pregunta por qué vengo a jugar aquí. Es el lugar donde puedo jugar ajedrez todos los días. ¿Qué es el ajedrez? Es como las matemáticas y la música y la poesía: una pasión au-

tista: una pasión que te encierra dentro de ti mismo y que se basta a sí misma” (p. 53).

Y más adelante nos dice: “¿Será la vida en realidad un gran juego? ¿Un juego que uno juega contra los otros, contra los padres y hermanos, o contra uno mismo? ¿No es la vida una pereme y pérdida partida contra Dios?” (p. 59).

Estos párrafos ilustran algunas de las más grandes preocupaciones de los personajes, tanto los que crea Estañol como los que vivieron en otras épocas, es decir, la idea de la vida y la muerte. Y cómo el juego continuo de la existencia lleva al ser humano a forjar una suerte de símbolo laberíntico que se convierte en una espiral semejante a la de Dante en el *Infierno*.

Esta novela se divide en 28 apartados en donde el autor echa mano de la primera persona, del diálogo y del recurso epistolar. Flavia y Orobio Castro y Richárd son los personajes principales. El café La Habana es el lugar de reunión de los personajes masculinos. Sin embargo, la presencia de Flavia despierta, en ambos, conflictos que parecieran intencionales para dar respuesta a las preocupaciones de estos personajes y así dar pie al desdoblamiento de estos, con lo cual consiguen intercalar diferentes filosofías con las que logran evadir la monotonía de su vida cotidiana.

En *El ajedrecista de la Ciudadela* el lector encontrará una confesión sin arrepentimientos siempre cargados por el recuerdo de ese imaginario que puebla todas las obsesiones de Orobio y con ello podrá apropiarse de la vida de estos personajes de otras épocas semejantes a juegos de sombras que bailan en el pasado. **U**

Bruno Estañol, *El ajedrecista de la Ciudadela*, Cal y Arena, México, 2013, 206 pp.

En el sueño del otro

José Gordon



Mircea Eliade

En la novela *El secreto del doctor Honigberger*, publicada en 1939, Mircea Eliade nos habla de un personaje que ha aprendido a romper las barreras del tiempo, del sueño y la vigilia. Con el flujo de la atención, adquiere la capacidad de desembocar en otros escenarios. Escribe Eliade:

“Arrastrado en el sentido hacia donde tendían mis pensamientos, veía siempre lo que quería ver. Que mis ojos estuviesen cerrados o abiertos, se convertía en un detalle sin importancia. Pienso en el jardín, que se extiende a mis espaldas, y lo veo inmediatamente, igual que si estuviese en su entrada. Sorprendente espectáculo. Diríase un océano de savia en perpetuo movimiento. Los árboles llegan prácticamente a abrazarse entre sí. El césped tiembla como matas de algas. Únicamente los frutos parecen más tranquilos, movidos solamente por un continuo balanceo”.

Posteriormente, vemos en la novela cómo la atención del personaje central enfoca en su mujer, llamada Sofía:

“Pienso en Sofía. Y la veo en el mayor de los dos lechos de nuestra habitación. Duerme. En torno a su cabeza planea y

palpita un aura de un color violeta oscuro. Su cuerpo parece transmutarse literalmente, hasta tal punto son numerosas las ondas rizadas que surgen de él para desvanecerse después en la nada, tan pronto se desprenden sus miembros. Contemplo a mi mujer largo tiempo, con gran intensidad, atento a esclarecer qué es lo que se manifiesta de este modo. De repente sé que Sofía está cerca de mí, en mi habitación, interrogándome con sus ojos asombrados, como si quisiera hacerme una pregunta. Su rostro expresa una sorpresa inefable. Tal vez le ofrezco otro aspecto que el que esperaba, tal vez ya no me parezco al hombre que había encontrado hasta entonces en su sueño...”.

El personaje ha desarrollado la capacidad de entrar incluso en el sueño de su amada, aunque tal vez ella lo ve de una manera un poco distorsionada.

¿Podemos entrar en el sueño del otro y comprobar si estuvimos ahí? La ciencia nos ofrece apenas un atisbo inesperado. En el libro *El futuro de la mente*, el físico Michio Kaku revisa los últimos avances en la neurociencia y nos plantea escenarios sorpren-

denes. Nos dice, por ejemplo, que ya se puede fotografiar un sueño. Kaku señala que este trabajo pionero se está llevando a cabo en Kioto, por científicos de los Laboratorios Computacionales de Neurociencia ATR. Para ello se coloca a los sujetos en una máquina de imagen por resonancia magnética (IRM) y se les muestran 400 imágenes en blanco y negro que se forman a partir de una serie de puntos dentro de un marco de 10 x 10 píxeles. Los sujetos ven una imagen a la vez y el IRM registra cómo responde el cerebro ante cada conjunto de píxeles. De esa manera, dice Kaku, los científicos con el paso del tiempo crean una enciclopedia de imágenes que corresponden a un patrón específico de IRM.

Luego viene el proceso inverso: cuando los sujetos sueñan se les toma un IRM y con el patrón resultante se puede reconstruir la imagen soñada. Con base en principios similares, un equipo de investigadores coordinado por el doctor Jack Gallant, en la Universidad de California en Berkeley, ha llegado a mostrar un tosco video de un sueño. Se puede distinguir si el sueño es con gente, animales u objetos pero la imagen aún no es precisa. Se requiere aumentar el número de píxeles para identificar imágenes más complejas (y tal vez la variedad de contenido en una enciclopedia de imágenes creciente).

De hecho, advierte Kaku, apenas se trata de los pasos iniciales de este tipo de investigaciones. La tecnología para videografiar e interpretar computacionalmente los sueños tiene mucho camino que recorrer. Tal vez llegará el día en que el personaje de la novela de Eliade pueda comprobar cómo apareció dentro del sueño de su amada: ¿ella lo reconoció o llegó a ella nada más como una pálida sombra de su presencia? **U**