

Carlos Fuentes
Texto inédito

Sobre Carlos Fuentes:

Elena Poniatowska

Jorge Volpi

Julio Ortega

Eduardo Matos Moctezuma

Emmanuel Carballo

Gonzalo Celorio

Hernán Lara Zavala

Vicente Quirarte

Ignacio Solares

Adolfo Castañón

Ignacio Padilla

Mauricio Molina

Pedro Ángel Palou

Anamari Gomís

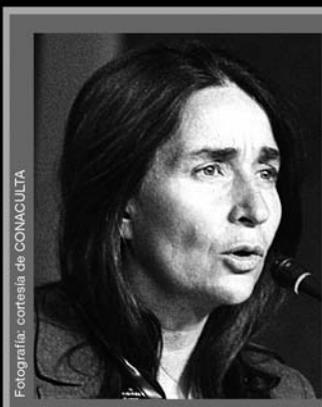
Georgina García Gutiérrez

Reportaje gráfico
Rogelio Cuéllar

EDITORIAL	3
DEL LIBRO PERSONAS. SOBRE ALFONSO REYES Carlos Fuentes	5
EL AFÁN TOTALIZADOR Elena Poniatowska	9
LOS OJOS DE FUENTES Jorge Volpi	14
PARA LEER A FUENTES Julio Ortega	17
VIVIR EL TIEMPO, VIVIR LA MUERTE Eduardo Matos Moctezuma	21
EN LOS AÑOS CINCUENTA Emmanuel Carballo	23
EPÍGONO Y PRECURSOR Gonzalo Celorio	26
FUENTES A LA DISTANCIA Hernán Lara Zavala	32
EL NACIMIENTO DE FUENTES Vicente Quirarte	36
EL ARTE DE DIALOGAR CONSIGO MISMO Ignacio Solares	42
CANCIÓN DEL CRISTO NEGRO Adolfo Castañón	45
CUMPLEAÑOS. LA CRISTOLOGÍA DEL TIEMPO Ignacio Padilla	47
TERRA NOSTRA. LA ENFERMEDAD DEL TIEMPO Mauricio Molina	52
EL TIEMPO SIN EDAD Pedro Ángel Palou	55
A LA VERA DE SUS LECTURAS Anamari Gomis	57
ENTREVISTA CON CARLOS FUENTES: PALABRAS QUE MARCAN Guadalupe Alonso y José Gordon	60
MÁS ALLÁ DEL SILENCIO Pedro García-Caro	65
FUENTES Y LA MUERTE Georgina Garcia Gutiérrez Vélez	70
REPORTAJE GRÁFICO Carlos Fuentes por Rogelio Cuéllar	77
RESEÑAS Y NOTAS	85
LA HERMANDAD DEL AZAR Edgar Esquivel	86
DRÁCULA EN MÉXICO Leda Rendón	90
UNA BIOGRAFÍA EN EL SOMBRÍO SIGLO XX José Woldenberg	91
ALEJANDRO HOSNE. EL MAL PERFECTO Héctor Iván González	94
LA VIDA CONTINÚA Eduardo Antonio Parra	96
¡BUENAS NOCHES, SEÑOR USIGLI! Vicente Leñero	98
SUAVE ENTRADA DEL VERANO Hugo Hiriart	99
ALREDEDOR DEL NÚMERO 100 David Huerta	100
UN TÉ CON CHITARRONI Christopher Dominguez Michael	103
SNOOPY O EL ESCRITOR José de la Colina	105
LA MAGIA Y EL MISTERIO DE LA MÚSICA DE BACH Pablo Espinosa	106
EL SONIDO Y SUS SILENCIOS Claudia Guillén	109

La Coordinación de Difusión Cultural
de la Universidad Nacional Autónoma de México,
se complace en invitarle al curso

Sustentabilidad ambiental del desarrollo



Fotografía: cortesía de CONACULTA

que impartirá la
Mtra. Julia Carabias
dentro del ciclo
Grandes Maestros.UNAM

Fecha y lugar:
7 y 8 de agosto de 16 a 19 horas
y 9 de agosto de 16 a 20 horas

Sala Carlos Chávez
Centro Cultural Universitario

Informes e inscripciones:
Secretaría de Extensión / CDC, 10 a 18 horas
Tel.: 5622 7070 y 5622 6605
cursosmagistralesunam@gmail.com
Cuota de recuperación: \$600*
Inscripciones abiertas del 4 al 29 de junio y del 23 al 31 de julio.

CUPO LIMITADO

Se otorgará constancia de participación con 100% de asistencia.
*Descuento especial para estudiantes y académicos de cualquier
institución educativa, ex alumnos y trabajadores de la UNAM
y jubilados con credencial vigente, hasta el cierre de las inscripciones.

www.grandesmaestros.unam.mx
www.descargacultura.unam.mx



CUT / 50 años • teatro unam

MARACANAZO

Samba-tragedia en tres actos

de **Ernesto Anaya** • Puesta en escena: **Mario Espinosa**

El Dios Dionisio decide utilizar el mundial de futbol
de 1950, con sede en Brasil para emplear sus poderes
divinos y llevar a la final al país anfitrión
y celebrar con la victoria la dionisiaca más
grande jamás vista hasta ese momento.



Teatro Juan Ruiz de Alarcón			
Ju	Vi	Sa	Do
19:00	19:00	19:00	18:00
Del 17 de mayo al 1 de julio			
Centro Cultural Universitario Insurgentes Sur 3000			

Boletos \$150.00. 50% de descuento
a estudiantes, maestros, UNAM, INAPAM
y jubilados ISSSTE e IMSS con credencial vigente.



www.teatro.unam.mx



Pocos escritores han contado con la fortuna y la voluntad

de conformar una literatura con las dimensiones de *La edad del tiempo*, el vasto proyecto de Carlos Fuentes, a quien la *Revista de la Universidad de México* rinde homenaje en la presente entrega. Su fallecimiento el 15 de mayo pasado deja una huella insustituible en la literatura hispanoamericana.

Abrimos nuestras páginas con un texto inédito de Fuentes, que se incluirá en el libro *Personas* de próxima publicación y en el que rememora a Alfonso Reyes, uno de sus indudables mentores.

A continuación, Elena Poniatowska nos ofrece un retrato de la fuerza y entereza del autor de *La silla del águila* para convertirse en escritor: la intención del joven que se torna en vocación y culmina con un sacerdocio de la escritura.

El crítico peruano Julio Ortega —uno de sus mejores lectores— afirma en su colaboración que las novelas de Fuentes son una suerte de “biografía de una transferencia: en ellas México ha recobrado una geografía simbólica”, y a partir de esta afirmación indica un camino por recorrer en el laberinto de su obra. Eduardo Matos Motezuma, a su vez, a partir del encuentro histórico entre Fuentes, Toni Morrison y Gabriel García Márquez, reflexiona sobre la muerte.

El drama entre el provincianismo y el cosmopolitismo —la entelequia del nacionalismo— que se vivía en los años cincuenta queda plasmado en el texto de Emmanuel Carballo, codirector de la *Revista Mexicana de Literatura* con Carlos Fuentes.

La región más transparente es sin duda una de las obras emblemáticas de Carlos Fuentes. Vicente Quirarte y Gonzalo Celorio comentan la novela desde distintas perspectivas, pero coincidiendo en su carácter de parteaguas en la historia literaria de Hispanoamérica.

Adolfo Castañón traza una genealogía de *Aura* y descubre sus raíces no sólo en Henry James o Dickens, sino también, y acaso de manera más precisa, en cierto modernismo gótico de Rubén Darío y José Juan Tablada.

Fuentes fue, como Cortázar, un maestro: un formador de lectores y escritores. Hernán Lara Zavala nos cuenta su aproximación a la obra del autor de *Cantar de ciegos* desde su primera lectura hasta el desarrollo de una amistad que continúa más allá de la muerte con la frecuentación de sus libros.

El estudioso ruso Mijail Bajtin acuñó el concepto de lo dialógico para aplicarlo a la expresión verbal, es decir: toda obra literaria se sostiene sobre el principio del diálogo, ya sea al interior de sí misma, ya con otras obras o géneros o disciplinas. Su imagen es la de una espiral en ascenso. Ignacio Solares retoma esta idea para mostrarnos a un escritor que siempre supo mantener el principio dialógico en su obra para acercarse a la filosofía, a la historia, a la obra de otros escritores, pero también para interrogarse a sí mismo. Esta veta queda plasmada también en la entrevista que realizaron Guadalupe Alonso y José Gordon, donde el autor de *En esto creo* repasa sus obsesiones fundamentales.

Cumpleaños es una de las novelas más evasivas de Fuentes. Con claridad y mesura, Ignacio Padilla analiza las diversas paradojas científicas, teológicas y filosóficas que atraviesan el relato.

Terra nostra, la obra más ambiciosa de Carlos Fuentes, es el crisol en el que derrama toda su sabiduría narrativa. Ahí se funden nuestras raíces judeoárabes e indígenas y es donde el autor plasma su idea de la novela total. Mauricio Molina comenta su carácter barroco, que la relaciona con autores como Borges, Lezama Lima o Juan Goytisolo.

Dedicamos nuestro reportaje gráfico a los retratos y fotografías que Rogelio Cuéllar, a lo largo de los años, dedicara al autor que aquí homenajeamos.

De Piero della Francesca a José Luis Cuevas, de Velázquez a Pierre Aleshinsky, los ojos de Fuentes siempre se mantuvieron cerca de la pintura. Por ello, Jorge Volpi celebra el libro *Viendo visiones* —bellamente editado por el FCE—, un repaso de Fuentes por la historia de la pintura, en el que el escritor no sólo contempla las imágenes sino descifra su entorno histórico y, sobre todo, su valor simbólico.

El lenguaje como segunda realidad y la novela como narración de un tiempo alterno fueron las bases de la obra que corresponde a la saga dedicada al “tiempo mexicano”. Pedro Ángel Palou se introduce en los meandros de una realidad alterna que es el de la ficción.

Anamari Gomís, desde una perspectiva vital, hace un recorrido autobiográfico de sus lecturas de Fuentes y redescubre los vasos comunicantes entre la escritura y la vida.

El hispanista Pedro García-Caro nos convoca a la lectura de Carlos Fuentes desde su visión del presente y de - muestra su vigencia.

La doctora Georgina García Gutiérrez Vélez recorre las referencias a la muerte a lo largo de la obra del autor de *Terra nostra*, desde sus primeros cuentos hasta sus obras más recientes.

No sepultamos aquí a un hombre ni a su obra. Carlos Fuentes es una presencia inevitable en la vida cultural de nuestro país. Celebramos su obra incansable, la del escritor que puso a México en los relojes más avanzados del tiempo y nos enorgullecemos de su innegable eternidad.



El Instituto de Investigaciones Sociales, a través de la Casa de las Humanidades y la Casa Universitaria del Libro de la Dirección de Divulgación de las Humanidades y de las Ciencias Sociales de la Coordinación de Humanidades, invita al ciclo de mesas redondas

Temas actuales de la sociedad mexicana

14 DE JUNIO

Sufragio efectivo en elecciones coyunturales en México

Georgette José Valenzuela, IISUNAM; Josefina Mac Gregor, FFyL UNAM; Javier Garciadiego, El Colegio de México; Santiago Portilla, y Germán Pérez Fernández del Castillo, FCPyS UNAM

Jueves, 18:00 horas

ENTRADA LIBRE

Coordinador general: Miguel Armando López L.
Coordinadora de difusión: Miriam Aguilar

Transmisión simultánea en: <http://webcast.unam.mx>

SEDE:

CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO

Orizaba 24, esquina con Puebla, Colonia Roma,
Cuauhtémoc, tels.: 5207 9390 y 5207 9871
<http://casul.humanidades.unam.mx>

Se entregará constancia de asistencia.



CASA
universitaria
DEL LIBRO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES, UNAM
WWW.IIS.UNAM.MX



17º
Festival
Internacional
de Cine
para Niños
(...y no tan niños)

la fiesta de cine
será del 7 al 12 de agosto...

- Cineteca Nacional (*salas alternas*)
- Sala Julio Bracho CCU

¡Prepárate!



La matatena

Visítanos www.lamatatena.org
o llámanos 5033 4681 y 5033 4682

Del libro Personas

Sobre Alfonso Reyes

Carlos Fuentes

—Yo no he vuelto a ser feliz desde aquel día.

El día era el 9 de febrero de 1913, cuando en el Zócalo, la plaza principal de la Ciudad de México, murió acribillado el general Bernardo Reyes, padre de mi amigo don Alfonso. Una larga bala lo mató. Venía persiguiéndolo toda la vida. Desde que, joven militar, luchó contra la invasión francesa y el imperio de Maximiliano, y derrotó al terrible “Tigre de Álica”, mañanero y facineroso, Manuel Lozada, el invencible guerrillero de la sierra de Jalisco que desde 1858 había combatido al ejército mexicano. Derrotado una y otra vez, cercado para que muriera de hambre, escapado, derrotado otra vez en san Cayetano, móvil y escurridizo, hasta la última campaña, la derrota de La Mojonera, nueva derrota en La Mala noche, otra más en arroyo de Guadalupe y al cabo la captura del “Tigre” en el cerro de los arrayanes en 1873 y su fusilamiento en Tepic ese mismo año.

Bernardo Reyes combatió con Ramón Corona, luego con Donato Guerra contra la rebelión en Tuxtepec de Porfirio Díaz. Fue general del ejército a los treinta años y gobernador de Nuevo León, de 1885 a 1887 y, más tarde, de 1900 a 1903. Dicen que pacificó al estado (¿es, a la larga, “pacificable” México?).

Señalo esta turbulenta historia por dos motivos. el primero, que el general Bernardo Reyes, gobernador de Nuevo León, no sólo hizo obra pública, instaló telégrafos y creó líneas de ferrocarriles, sino que, adaptándose a la lección de Bismarck en Alemania, propició una legislación laboral, que en el caso de Bismarck, intentaba robarle el tema a los socialistas y, en el de Reyes, anticiparse a los reclamos obreros de la revolución por venir.

Dada la enorme devoción de Alfonso Reyes hacia su padre, es importante destacar, por una parte, la escasa relación del niño-joven con el general Reyes, y la intensa cercanía con el padre como “supremo recurso” al conocer las debilidades propias. “Junto a él —escri-

be—, no deseaba más que estar a su lado. Lejos de él, casi bastaba recordar para sentir el calor de su presencia”. Las ideas de su padre, continúa don Alfonso, “salían candentes y al rojo vivo de una sensibilidad como no la he vuelto a encontrar”.

Entonces, en ese día aciago en la memoria —9 de febrero de 1913— cae muerto Bernardo Reyes en el Zócalo. Viene del exilio, solo, a entregarse primero y a rebelarse enseguida, contra el gobierno de Francisco Madero. Su hijo sabe que “todo lo que salió de mí, en bien o en mal, será imputable a ese amargo día”. El padre siempre “vivió en peligro” y el hijo, desde niño, se enfrentó a la idea de no verlo más. Cuando vino “la inmensa pérdida”, el golpe se quedó en el hijo, vivo siempre, en algún repliegue del alma. Alfonso sabe que “lo puedo resucitar y repetir cada vez que quiera”.

El asesino de Madero, Victoriano Huerta, se transforma —como Pinochet en otro acto trágico, tras la muerte de Salvador Allende— de un sumiso militar a un tirano de dura faz que forma un gabinete de eminencias culturales y legislativas —José María Lozano, Querido Moheno, Nemesio García Naranjo, José López Portillo y Rojas y Rodolfo Reyes, hijo del general— e invita a Alfonso a formar parte del gobierno. Alfonso, al revés de su hermano, se niega y sale al exilio en Madrid, donde vivirá, con su mujer Manuela y su hijo Alfonso, desde 1914 y ya como secretario de la Legación de México en 1920, apoyado sin duda por su viejo compañero de estudios, José Vasconcelos, a punto de ser nombrado ministro de Educación por el caudillo triunfante Álvaro Obregón.

Vieja amistad. Antes de 1910, Reyes formó parte del Ateneo de la Juventud junto con Vasconcelos, Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, en plena rebeldía intelectual contra la filosofía oficial de la dictadura, el positivismo de Augusto Comte que disfrazaba con

una máscara de “orden y progreso” al régimen de Díaz y ocultaba la crueldad del tirano en el campo de concentración del Valle Nacional, en la expulsión del pueblo yaqui de sus tierras y la marcha forzada de Sonora a Yucatán, en la rebelión de Tomochic, en las prisiones de San Juan de Ulúa, en el peonaje y la tienda de raya, en la represión de las libertades.

La generación del Ateneo propuso, en vez, la nueva filosofía vitalista de Henri Bergson, intuitiva, evolucionista y claramente opuesta al positivismo conservador de los llamados “Científicos” del porfiriato. De esta época son los primeros escritos de Reyes, *Las cuestiones estéticas* de 1911 que condensan el pensamiento literario y artístico de su generación y en particular su devoción a Góngora, poeta menospreciado en los parnasos románticos y al cual Reyes dará una devoción natural (“mi poeta... este Góngora que se apoderó de mi fantasía”) y, casi, una misión intelectual contra el “hacinamiento de errores que la rutina ha amontonado sobre Góngora”. Quiere separar “el peso muerto que gravita sobre las obras de Góngora” de lo que es, *strictu sensu*, la poesía de Góngora: su idea del mundo, la presencia física de las cosas, la inteligencia de los objetos del mundo, la “emoción primera” de los poemas.

Subrayo acaso esta relación Reyes-Góngora para situar a don Alfonso en su experiencia primaria, la “experiencia literaria” como titula uno de sus libros, pero también para deslindar (otro concepto alfonsino) la vida del hijo de la del padre tan amado y la del ciudadano mexicano de la del escritor mexicano. En deuda siempre éste de aquél y aquél con éste.

—No he vuelto a ser feliz desde aquel día.

No fue feliz. Fue escritor y debo añadir que fue un hombre risueño, sensual a la vez que cauto y amable. Sus años de Madrid fueron económicamente difíciles. Fue, junto con Martín Luis Guzmán, el “Fósforo” crítico de cine en la revista semanal *España* de Ortega y Gasset y fue el observador, por así llamarlo, novohispano de la madre patria en *Canciones de Madrid*, *Las horas de Burgos* y *Las vísperas de España*, aunque la obra mayor de esta época es la *Visión de Anáhuac* (1917), donde Reyes inicia una tarea y una tradición que no tienen fin. Retoma textos anteriores (en este caso, los del país inmediatamente anterior y luego contemporáneo con la Conquista) y les da una validez actual que ilustra tanto la necesidad como la descendencia de los textos.

Esta iniciación renovada iluminará toda la obra de Reyes. Su prosa nos ofrece una “visión” contemporánea (de la Grecia antigua, de la colonia novohispana, de Goethe y Mallarmé) que borra las distancias, nos enseña a entender hoy, en una prosa de hoy, lo que heredamos del pasado. Su enseñanza la hice mía al leerla. No hay pasado vivo sin nueva creación. Y no hay creación sin un pasado que la informe y ocasione.

La obra mayor de Reyes en este periodo es la *Ifigenia cruel* (1924), en la que el autor transfiere su drama personal —la muerte del padre, la ruptura con el pasado, el exilio, la tristeza íntima, la supervivencia en nombre del tiempo— a la forma clásica de Eurípides, dándole una profunda tristeza contemporánea, mexicana, personal, al gran tema del destino liberado de los dioses pero sujeto al evento histórico. Acaso Reyes hizo suyas las palabras de Agamenón: “Quiero compartir tus sentimientos justos, no tus furias”.

Y acaso, habiendo escrito la *Ifigenia*, Reyes pudo liberarse de sus propios demonios, aunque no de sus memorias ni de sus penas personales. Ingresa al servicio diplomático para encabezar, al cabo, la embajada de México en Brasil. Este encuentro de Reyes con la América portuguesa es tan fecundo como la convicción que anima esta parte de su vida: “nunca me sentí extranjero en pueblo alguno, aunque siempre fui algo náufrago del planeta”. Reyes ve a Brasil como país de banderas que avanzan al frente de una tribu bíblica llevando consigo a sus seres y sus soldados. Es un país de auges: azúcar, oro, algodón, caucho, café. Es un país de escenarios deslumbrantes. Un país de fantásticas atracciones seguidas de bruscas desilusiones que acaban en desbandadas hacia nuevas regiones y otras fortunas. Y canta al “río de enero, río de enero, fuiste río y eres mar”. Reyes admira enormemente “el alma brasileña” y —¿quién no?— a los diplomáticos brasileños, “los mejores negociadores... nacidos para deshacer, sin cortarlo, el nudo gordiano”. Y se acoge, mexicano al fin, a la estatua del emperador Cuauhtémoc, en la playa Flamenco, convertida en refugio de enamorados vespertinos y en amuleto carioca: basta darle tres vueltas a la estatua quitándose el sombrero para conjurar todos los peligros.

Reyes convivió en Argentina con la presidencia de Agustín P. Justo. Se enamora de Buenos Aires —otra vez, ¿quién no?— y agradece “haber quedado aquí algunos años de mi vida”. En Buenos Aires, Reyes asume la carga especial de representar a la asediada y al cabo vencida República española. Distancia a México de la política pro-franquista del ataviado canciller argentino Carlos Saavedra Llamas, cuyos cuellos almidonados eran más tiesos y altos que su persona. El embajador de la República española es Joaquín Díez-Canedo. Reyes busca y obtiene la colaboración de Eduardo Mallea, Ricardo Molinari, María Rosa Oliver, Francisco Romero, Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges en defensa de la República española.

Hay una galería de escritores argentinos (los mejores de Hispanoamérica, a mi entender) que se hacen amigos de Reyes. Macedonio Fernández: “el gran viejo argentino pertenecía a la tradición hispánica de los raros —¡qué raros, Quevedo, Gómez de la Serna!”. Leopoldo Lugones: “Deja en *Lunario sentimental* el semi-

llero de la nueva poesía argentina”. ¿Qué importa que sea impaciente, provinciano, criollo díscolo frente a España? Lugones quiere, “por su propia cuenta”, reconstruir al mundo, “atropelladamente magnífico... ser insaciable... su conversación era archivo abierto para recorrer los pasos de la vida argentina”. ¿Fascista? “Lo arrolló la ola del desencanto social y personal”. ¿Suicida? “Yo espero que lo respeten las hienas”. Y Alejandro Korn: “La posición argentina de dejar siempre una aportación nacional en todos los extremos de la acción y el pensamiento”. Los une el rechazo al positivismo, el acento puesto en el conocimiento y los valores, la persona como suma de necesidad y libertad.

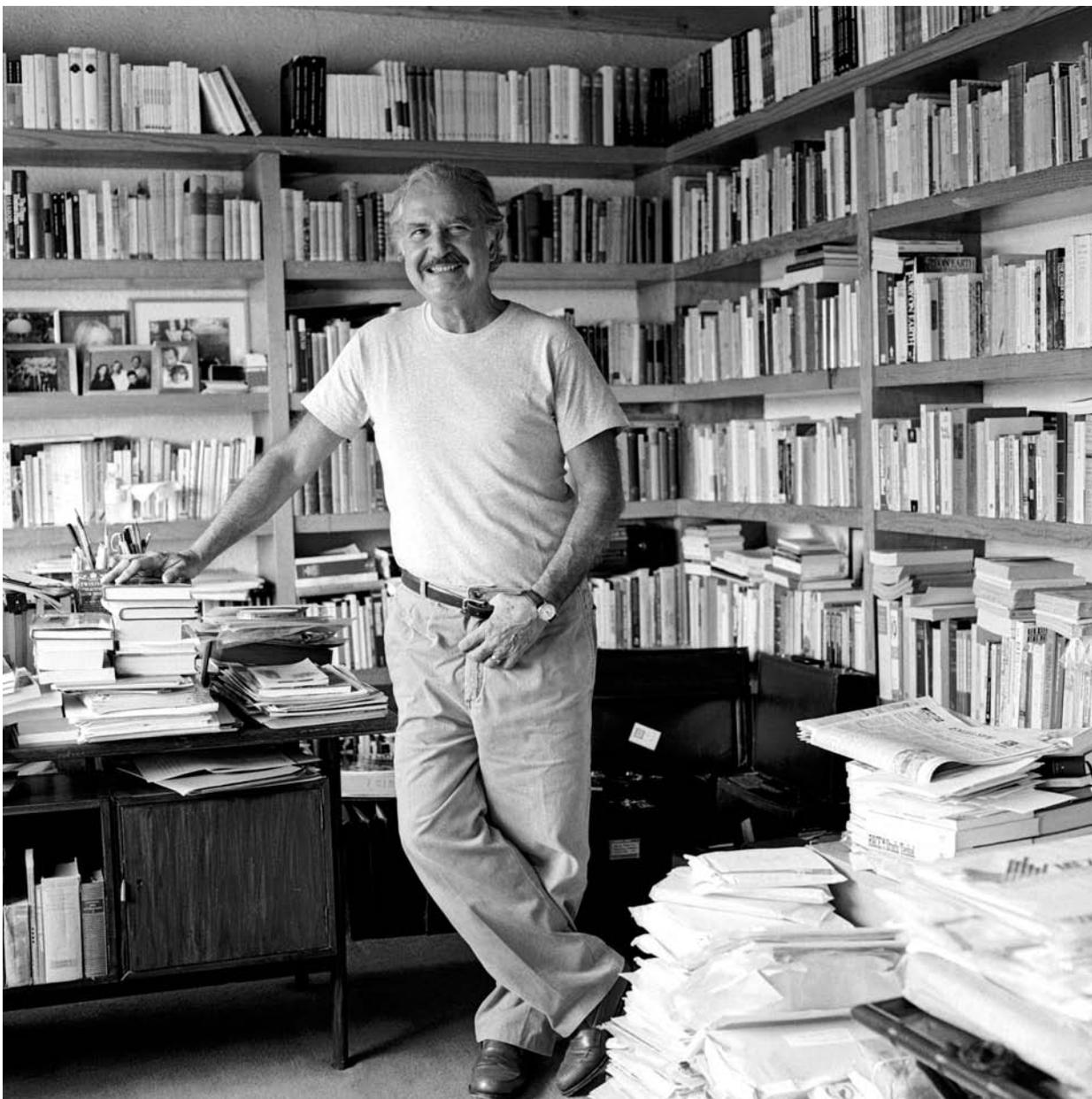
¿Y Borges? “No tiene página perdida”, dice Reyes. Sus fantasías son utopías lógicas aunque estremecidas. su testimonio social se halla en los más oscuros rincones de la vida porteña. Buenos Aires es Borges porque ambos son un hervidero de migraciones y lenguajes. La prosa de Borges no admite exclamaciones. La apariencia de Borges es la de un náufrago.

Y para Borges, Reyes no tiene página perdida.

¿Y México?

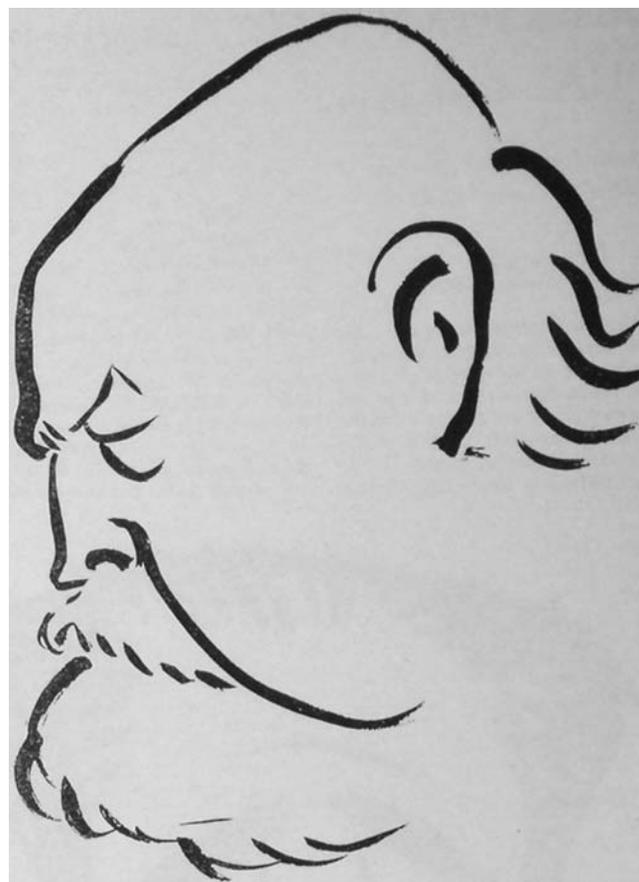
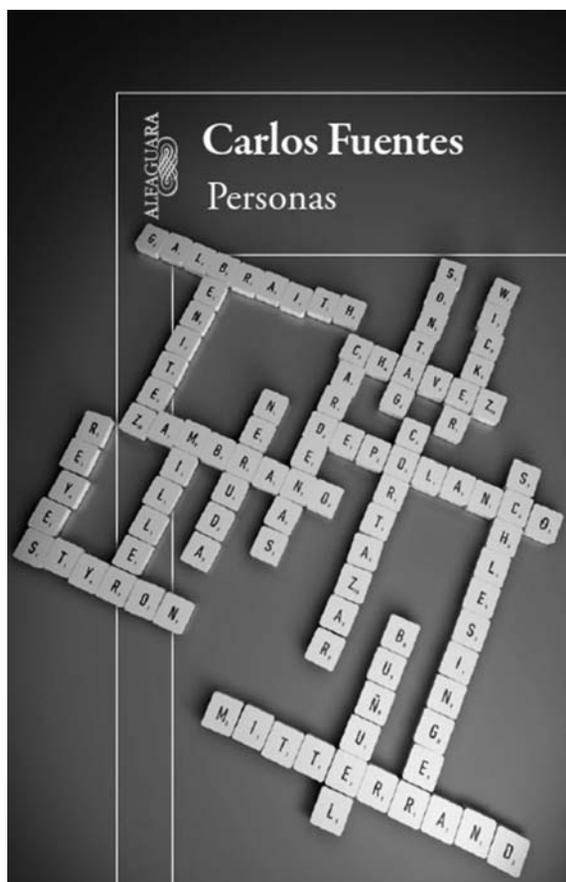
¿El México detrás de la máscara trágica de Ifigenia? ¿El México de “plumas, pieles y Metales”? ¿El México de flautas y caracoles y atabales? ¿El México de aves de rapaña y hombres muertos en el mediodía de la Revolución? ¿El México de héroes que tardan en resucitar? Todo está en la obra de Reyes, como están Eurípides y Goethe y Mallarmé. El ataque nacionalista olvida, separa, reduce.

“Charadas bibliográficas... Una evidente desvinculación de México”. Tal es la acusación nacionalista contra Reyes. ¿Por qué su ausencia de México? ¿Porque ha tenido éxito en el extranjero? ¿Porque no se enquistaba en las luchas de campanario? Decir esto del autor de *Visión de Anáhuac* y de ensayos críticos sobre Amado Nervo, Enrique González Martínez, Salvador Díaz Mirón y más allá, de Ruiz de Alarcón y Sor Juana, es un despropósito amnésico. La respuesta de Reyes —*A vuelta de correo*— sigue siendo, hasta el día de hoy, un texto vívido, diría yo indispensable, para la creación literaria en



© Rogelio Cordero

Carlos Fuentes



Alfonso Reyes en un dibujo de Carlos Fuentes

México y para la vinculación que nuestros escritores actuales (escribo en 2012) mantienen con la literatura mundial de la cual forman parte, ya sin necesidad de dar las explicaciones que Reyes dio por todos nosotros.

“Nadie ha prohibido a mis paisanos —y no consentiré que a mí nadie me lo prohíba— el interés por cuantas cosas interesan a la humanidad... nada puede ser ajeno sino lo que ignoramos. La única manera de ser nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo”.

Y añade, para su tiempo y el nuestro: “La nación es todavía un hecho patético, y por eso nos debemos todos a ella”.

“No he vuelto a ser feliz desde ese día”, diría a “la nación patética”.

A ella regresó en 1940, recordando que “nunca me sentí profundamente extranjero en pueblo ajeno, aunque siempre fui algo náufrago del planeta”.

Para Reyes, ser mexicano es un hecho, no una virtud. “Mi arraigo —dijo— es arraigo en movimiento. Mi escritura, convicción de que la palabra es el talismán que reduce al orden las inmensas contradicciones de nuestra naturaleza. La conciencia sólo se obtiene en la punta de la pluma”.

De regreso en México, Reyes crea la Casa de España y el Colegio de México. Es la época de sus grandes textos sobre el arte literario. *La antigua retórica* y *La crítica en la edad ateniense* son parte de su gigantesco esfuerzo por traducir la cultura de Occidente a términos

latinoamericanos. *La experiencia literaria* y *El deslinde* serán sus dos grandes síntesis de la teoría literaria.

Para Reyes la literatura no es estado de alma que conduce a la santidad o al melodrama. Es palabra trascendida, es lenguaje dentro del lenguaje. La literatura narra un suceder imaginario que no se corresponde necesariamente con lo real, pero que constituye lo real —añade a lo real algo que antes no estaba allí. La literatura no es sólo reflejo sino construcción de la realidad.

Don Alfonso, en una etapa final de su vida, encarado en su vasta biblioteca —la Capilla Alfonsina— o enviado a Cuernavaca para apaciguar sus males cardíacos, nunca dejó de ser atacado por los chovinistas irredentos, los escritores inferiores, los resentidos y los que buscaban en su obra lo que no estaba, lo que no tenía por qué estar allí.

Cuento en otra parte mi relación personal con Reyes, continuación, en cierto modo, de la que mantuvo con mi padre. Le escribe a éste, en 1932, “¿Qué me dio usted? Le hago, en serio, una proposición: vaya pensando en que, en lo posible, en la Secretaría [de Relaciones Exteriores] nos dejen estar juntos siempre que se ofrezca. Yo estaba muy contento de usted, en lo personal como mi amigo y en lo oficial como mi colaborador. Esto se dice sin adjetivos, sin palabras ociosas, en serio”.

Sólo puedo decir de mi amistad con Reyes lo mismo que él dijo de su amistad con mi padre.

Y en su tumba, las palabras que el propio Reyes determinó: “aquí yace un hijo menor de la palabra”.

El afán totalizador

Elena Poniatowska

—¿Qué vas a ser de grande?

—Todo.

—¿Qué vas a hacer con tu vida?

—Todo. Voy a ser el todo de todos.

—¿Cómo?

—Voy a inaugurar un nuevo tiempo, voy a sacudir a las buenas conciencias, voy a cambiar el *status quo*, voy a jugármela, voy a ser escritor, voy a entrar a todas las casas, meterme en camas victorianas y virginales, cargar todas las culpas, voy a hacerle ver a mis contemporáneos y a sus hijos y a los hijos de sus hijos toda la corrupción y la hipocresía de la sociedad emanada de la Revolución mexicana, largar todo el velamen, recorrer los paralelos y los meridianos de la tierra, voy a atreverme a todo, voy a darle la vuelta a todos los cerebros, a la cintura de todas las mujeres.

—No se puede hacer todo.

—Yo sí porque soy el icuiricui, el macalacachimba.

Los mexicanos son un hueso duro de roer, no entienden o son salvajemente indiferentes y crueles y a medida que pasa el tiempo se acendra su envidia y su rechazo. También son cortesanos y obsequiosos porque en la política se asciende con la lengua. En su *Laberinto de la soledad*, Octavio Paz analiza los rasgos de nuestro carácter y Carlos Fuentes se lanza a una pesquisa feliz que será la de toda su vida y encuentra al banquero ambicioso que antes galopó sobre su caballo en aras de la Revolución, a la catrina empobrecida ya sin sus haciendas temerosa de desclasarse si se casa con el que “los trescientos y algunos más” consideran su caballerango, a la taquimecanógrafa ambiciosa que enseña las piernas, a la niña clase-mediera que lo único que quiere es aparecer en la sección de Sociales del periódico de la vida nacional. En medio de los zarzapazos, en Las Lomas y en la Bondojito, en El Pedregal de San Ángel y en la Candelaria de los Patos, Carlos Fuentes cosecha a sus personajes, los mezcla en la inmensa y transparente licuadora de su escritura y sienta

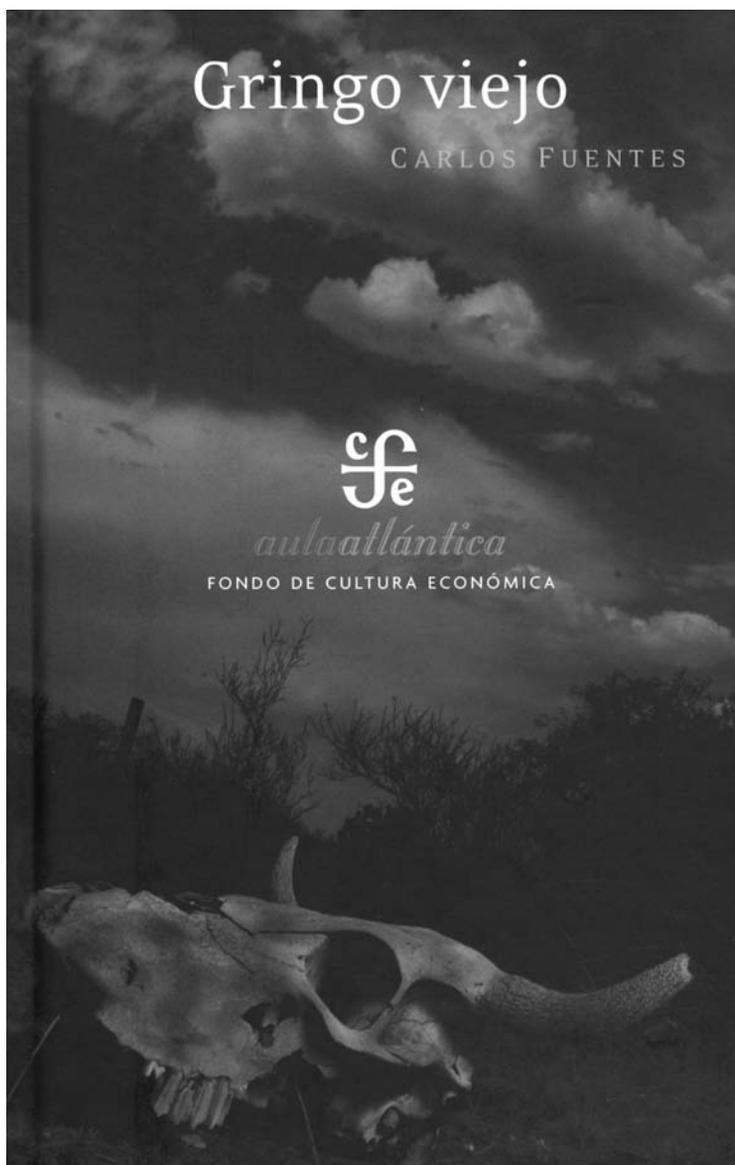
a la misma mesa a la puta y a la “niña bien” para confrontarlas y confrontarnos con un México que nace con muchos trabajos a lo que hoy llamamos modernidad.

Los cincuenta, los sesenta, los ochenta, los dos mil son los años de Carlos Fuentes, como los treinta fueron los de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Mariano Azuela y otros. Si los Tres Grandes pintan, Fuentes escribe y nos descubre la ciudad que lleva el horrible nombre de Distrito Federal al mismo tiempo que inventa una nueva forma de narrar. Doble revolución, descubrir y nombrar, lanzarse y domesticar. El fenómeno Carlos Fuentes se inicia en 1958 con *La región más transparente*, aunque antes, en 1954 aparezca su anticipo, el aperitivo del banquete: *Los días enmascarados*. *La región más transparente* exalta o escandaliza. La frase de Fernando Benítez en defensa de *La región más transparente* resulta profética: “Cualquiera que sea el destino del libro mexicano ya no lo espera el miserable y caduco ninguneo”.

El joven sofisticado y cosmopolita demostró entonces con su talento y su férrea disciplina que era el dueño de sí mismo y de la obra emprendida y que su trabajo lo hacía feliz. Es muy importante la felicidad, el gusto por la vida que imparte Carlos Fuentes. Así como Pita Amor llegaba al Sans Souci o al Leda, desnuda bajo su abrigo de mink y se lo abría para gritar: “¡Yo soy la reina de la noche!”, Fuentes asevera: “Hay formas del prestigio que lo abarcan todo”. Sale en la madrugada a ver qué agarra, los días no le alcanzan, las noches tampoco, trepida, no le cabe en los ojos todo lo que quiere ver pero adentro tiene otros ojos. Una de las claves del éxito es tener dos de todo. Tras de él hay otro Fuentes de repuesto. Y otro México mejor, y otro libro en proceso y un destino muy distinto al de los escritores “finos y sutiles” que catalogó Antonio Castro Leal en una antología que aburría de luz por la tarde como el pavo real de Agustín

Lara. En la literatura mexicana, salirse del canon es una falla tan grande como la de César Garrizurieta quien decía que estar fuera del presupuesto es estar en el error y ser un político pobre, un pobre político (y después se suicidó). Así Fuentes va consignando a los arribistas que abusan de su poder y hacen gala de su cinismo y su riqueza.

Tuve el privilegio de conocer a Fuentes antes de que se hiciera escritor porque íbamos a los mismos bailes en las embajadas y en las casas de Las Lomas y lo observaba sentarse al lado de madres y chaperonas de las hijas que pronto sacaría a bailar y preguntarles si su bolsa era de Hermés o de Cartier y su perfume Chanel número 5, el mismo que Marilyn Monroe usaba de camisón. “¡Ay, este Carlitos tan galán y tan inteligente!”. En las casas estilo colonial californiano con escalera a lo Hollywood, Fuentes me hacía notar: “Fíjate bien, las paredes tienen roña”. “¿Cómo que roña?”. “Sí, roña, están chinitas. Mira Poni, allá en cada esquina hay escupideras de oro —el tesoro de Moctezuma, *my dear*— en las que escupe el licenciado papá de la niña de la fiesta”. En casa de los Barbachano, Fuentes bebía una horchata tras otra:



“Esto es como bañar tu alma —levantaba su vaso en el aire— te limpia de todas las envidias”. Después de la fiesta, a las cinco de la mañana, corría a los caldos de Indianilla a platicar con el tortero, el taxista, el Cristo Alcalá que impartía su doctrina por Canal del Norte y Ferrocarril de Cintura y hacía que las ratas flotaran por encima de las aguas del canal del desagüe, La Bandida que componía canciones para que los políticos no le cerraran su antro, Gladys García, la putita de San Juan de Letrán, apostada en la esquina de la calle de Madero: “Óyeme, güerito ¿le saco punta a tu pizarrín?”, la mujer tortuga que así quedó por desobedecer a su madre, el bolero y la noviecita santa. Carlos todo lo engullía, emparejaba su paso al del cargador y al del oficinista de parranda, y al llegar a su casa escribía que Gladys García, con sus ojos de capulín y su cuerpecillo de tamal, anhelaba una casa que la cobijara. Fuentes, sensibilizado hasta la exacerbación, ni pulido ni discreto, ni fino ni sutil (cualidades básicas del escritor de los cuarenta), Fuentes torrencial mecanografiaba con un solo dedo sus espectaculares obsesiones: la sexualidad y los excrementos, el nacionalismo y la arqueología, el terrorismo verbal y el de las acciones políticas, el niño que llevaba adentro, el mismo que lo hacía chiquear su persona y descubrirse enfermedades. (Fuentes, por ejemplo, mastica mucho su comida; si encuentra algún pequeño nervio en su carne, lo hace bolita y la deposita cuidadosamente sobre su plato; alguna vez conté diez bolitas; el *steak au poivre* no debió estar a la altura). Fuentes quería apropiárselo todo (pero no que le hiciera daño).

Una vez, bailando en una fiesta de disfraces, los dos muy jóvenes, me dijo:

—Voy a descubrir el lenguaje.

—¿El lenguaje?

—Sí, voy a perder la inocencia, el lenguaje me va a hacer suyo, la palabra me hará vivir y viviré sólo para ella, seré su dueño.

No le entendí bien y sólo acerté a preguntarle:

—¿Y yo?

—Me temo que nunca vas a perder la inocencia, eres una ingenua, pareces monjita.

(En efecto acababa de estar tres años en el Convento del Sagrado Corazón en Torresdale, Filadelfia.)

El diálogo se me ha quedado grabado desde los dieciocho años.

Así como a mí, Carlos lo definía todo y leía el futuro, al desentrañar la ciudad nada lo estimuló tanto como el habla popular. Durante su infancia y su adolescencia su español fue el de los clásicos oficios diplomáticos. Ahora descubría otro sugerente y mágico y la posibilidad de consignar este lenguaje lo emocionaba. Hay que ir a El Overol, El Burro, Las Catacumbas, El Golpe con su ring de box en que se contonean las Gladys García. Los grandes espejos reflejan a una turba guapachosa,



Con José Luis Cuevas, Jean Severg, Carlos Monsiváis y Pedro Armendáriz, Durango, 1970

las ilusiones y el que rete chula ha de ser la mar. Parece contradictorio que este niño bien, con cara de roto y traje de roto, se inclinara sobre la cabrona “raza de bronce”, sin embargo, su entusiasmo contagió a las “niñas bien” que compartían sus correrías nocturnas al lado de Enrique Creel, su amigo del alma con quien escribió su primera novela, *Holofernes* que quedó inconclusa. Carlos invita al California Dancing Club a los catrines siempre ávidos de emociones fuertes y cuando alguien se acerca a las muñequitas porcelanizadas que bailan mambo en hilera (dispuestísimas por lo demás a darle su llegón a la democracia), Carlos alebrestado previene el pleito. Sus “puntadas” atraen y repelen, su vitalidad lo hace simpatiquísimo; los sábados y los domingos no se conciben sin Fuentes quien introduce a Amecameca, *because of sor Juana of course*, días de campo en Teotihuacan, con fin de fiesta en el mercado bajo cuyos tendidos de manta, Fuentes prueba garnachas y chalupas en medio de un júbilo y una exaltación que lo hace bañar su alma en una horchata o en una de esas estridentes aguas frescas acomodadas sobre una cama de alfalfa.

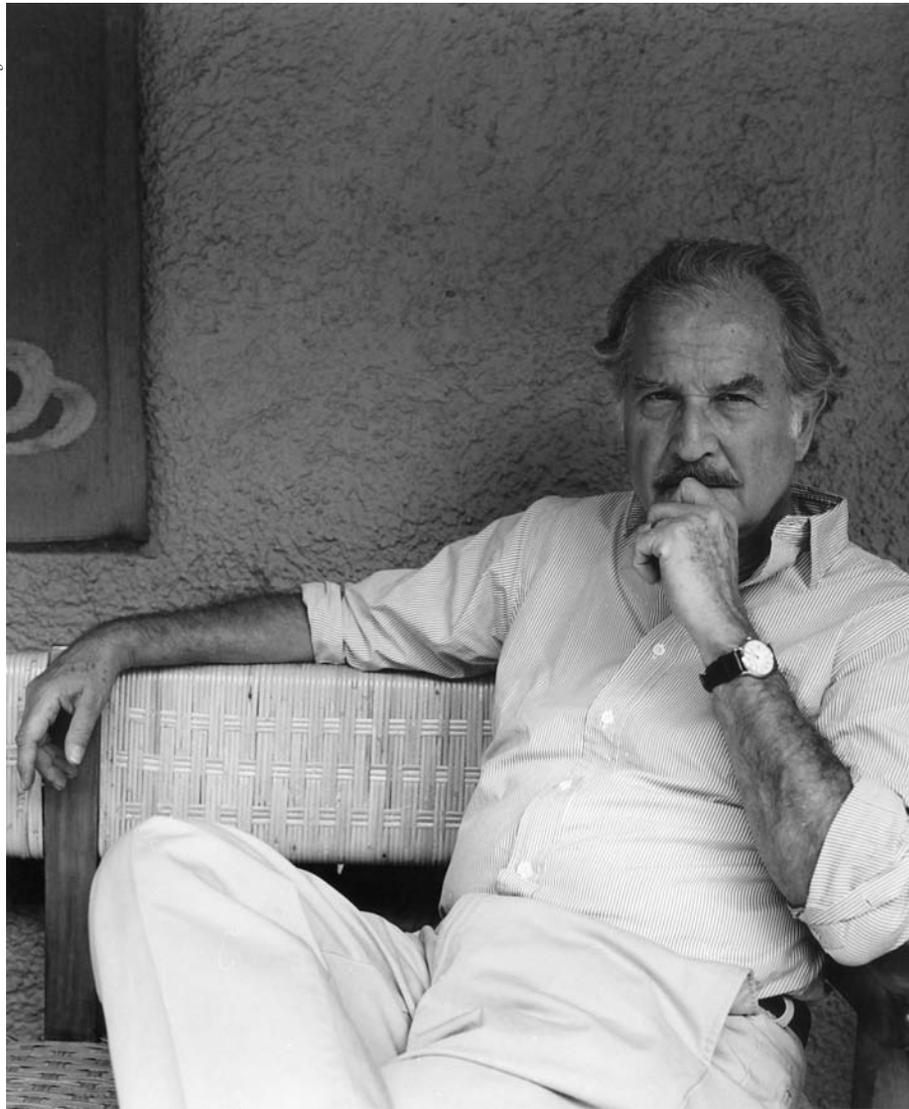
Todas estas experiencias son parte de su afán totalizador, de esa empresa vastísima: cambiar el destino de México al reflejar su sortilegio y su podredumbre y no sólo eso; buscar a otros autores que quisieran meter la vida y la historia de un continente en libros y darles resonancia universal. ¡*Boom!*

México, a través de Carlos Fuentes, es un truco de prestidigitación, el encuentro de civilizaciones, el enfrentamiento entre el roto de la colonia Roma —que podría ser Archie Burns— y el caifanazo o el musafir de la Bondojito. Fuentes tiene prisa. Las imágenes pasan rápi-

do, a los diálogos hay que pescarlos al vuelo, no vaya a esfumarse todo. Carlos carrerea a Enrique Creel: “Oye, vámonos de putas porque me falta el capítulo 13”. El país es México y Carlos va a exponerlo como los muralistas a la historia patria, la superficie de maíz, y el agua quemada —símbolo prehispánico del sacrificio— todo junto, pero no revuelto porque todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar.

Fuentes inaugura en los sexenios alemanista y ruizcortinista el “despegue” de la literatura nacional, el milagro mexicano. El país se industrializa, se vuelve sujeto de crédito y Las Lomas de Chapultepec —antes Chapultepec Heights— se convierten en emblema de la Revolución mexicana. El lema sexenal del último año de gobierno es: “Éste es el año de Hidalgo, pendejo el que deje algo” y el gobierno en pleno acompañado por sus compadres o sus compañeros de banca vacía las arcas. Al ver que para los políticos robar es normal, todos lo hacen, desde el presidente hasta el portero, cada quien a su escala. Guillermo Haro decía que esta política nos destruiría, Fernando Benítez alegaba que si los políticos hacen algo no importa tanto que roben. Guillermo Haro demostró que tenía razón. Somos el país de la mordida y en 2008, vivimos la era de los triunfadores y triunfar es chingar antes de que te chinguen.

Fuentes también inaugura una modalidad sorprendente nunca jamás vista en México: la literatura como profesión. Antes de Fuentes, los escritores eran funcionarios públicos y escribían los domingos. Teñían su escritura con la suave melancolía del sacrificio y la entrega a la patria. Había un honor del escritor, pero ese honor no radicaba en la escritura sino en su sacrificio en aras del



lábaro patrio. Bajo el fino casimir crecía el empuje lento pero seguro del vientre de los nuevos revolucionarios, los Federico Robles, los Artemio Cruz. Mientras tanto, nada sucedía en la calle de Plateros, hoy avenida Madero, salvo el temor de los “pelados” a subirse a la acera que tenían prohibida. Espléndido observador, Fuentes nos mete a México por donde nos quepa. Nos retaca de imágenes y nos da mucho de dónde escoger. Ávido, determinado, para Fuentes ninguna zona es sagrada. Si todo sirve para escribir sabiéndolo acomodar, Fuentes democratiza la literatura, la pone a circular, la vuelve objeto de cambio. Los lectores recurren a Fuentes-autor no sólo para informarse sino para verse retratados y, en ese reflejo, encontrarse a sí mismos. La literatura tiene que ver con la vida real y la vida está en los libros.

El segundo logro de Fuentes es prestigiar la carrera de escritor, hacerla glamorosa, divertida y respetada. Carlos se le abalanza a Neruda, a Arthur Miller, a Moravia, a Styron, a Pasolini, corteja a Shirley McLaine, a Jean Seberg, a Candice Bergen, a Debra Paget, Susan Sontag, Geraldine Chaplin, María Casares y en ese muchacho que grita: “Véanme, aquí estoy, mírenme, háganme caso” hay mucho del adolescente que obligó

a Siqueiros a leer su primera novela en una playa de Mar del Plata. Buñuel ama a Fuentes y él lo anima, le grita en el oído cosas que le hacen sonreír. Antes, los mexicanos se quedaban a la orilla, rumiando sus rencores, pensando que si el glorioso visitante en turno no los requería, no tenían por qué acudir al banquete. Fuentes vio a los famosos y ¡zas!, en menos de que canta un gallo ya estaba enfuentizándolos. Me viene a la cabeza este trabalenguas que asocio con Fuentes: “Perejil comí y me emperejilé ¿cómo me desemperejilaré?”. Después de leer *La región más transparente* uno piensa que jamás volverá a desenfuentizarse, porque nada es tan arrebatado e insaciable como verlo moverse dentro de la piel de sus personajes.

Al asumirse como escritor, Fuentes abrió la puerta para los que vendrían después. Ni Agustín, ni Sáinz tuvieron miedo de su vocación: allí estaba el ejemplo de Fuentes que al mismo tiempo que construía una obra monumental edificaba a conciencia su propio monumento.

De 1958 a 1980, Fuentes publica hasta dos libros por año, como en 1962 cuando aparecen *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, obras clave dentro de la trayectoria de Fuentes. En nuestro país, antes de Fuentes no se usaba ser escritor profesional. El propio Alfonso Reyes

le aconsejó seguir la carrera de leyes no fuera a padecer escaseces, y sobre todo no fueran a juzgarlo mal. En ese tiempo, la literatura era un pasatiempo que a nadie molestaba, ni siquiera al autor. En cambio, Fuentes se lanza a letra tendida a riesgo de descalabrarse, abraza explicaciones de la conciencia nacional y recetas de crepas de huitlacoche. Hasta fines de los cincuenta, ningún escritor tenía esta formidable capacidad de trabajo. La vida de Carlos consiste en escribir, leer, alimentar su cerebro, recorrer su país, hablar y hacer el amor. Su conversación es igual a su prosa: avasalladora. Le preocupa el silencio. Para él, la historia de América Latina se ha callado desde que a sor Juana le prohibieron escribir. Ante esta orden, Fuentes se obliga a meter la historia y la vida de un continente, su afán totalizador explica su fertilidad. Así como los muralistas acumularon metros de pintura sin dejar un espacio en blanco, sin olvidar un solo personaje, Fuentes aprieta las páginas de signos. Ninguna escritura tan nerviosa, tan fulgurante como la de Fuentes. A diferencia de Julio Torri, Fuentes es un buen actor de sus emociones, un extraordinario difusor de su propia obra. Para 1972 la lista es apabullante: Arthur Miller, Alberto Moravia, Joseph Losey, John Kenneth Galbraith, Arthur Schlessinger, Kurt Vonnegut, Milan Kundera, Hermann Broch, Norman Mailer, William Styron, Gregory Peck, Susan Sontag, Shirley McLaine, Geraldine Chaplin, Jane Fonda, Debra Paget, Jean Seberg, Candice Bergen y su esposo Louis Malle, y María Casares a quien le dedica *El tuerto es rey*. De seguro Carlos no quiere perderlos como perdió a los niños de su infancia, sus compañeros de clase cuando su padre, embajador de México en Chile, en Río de Janeiro, en Washington, lo llevaba de la mano a la nueva escuela para recibir la lección en otro idioma. ¡Cuántos exilios en la vida de Fuentes! Para cada país, un cambio de piel, niño salamandra, niño que buscó siempre sentirse *bien dans sa peau*, como dicen los franceses, bien dentro de su piel.

El fenómeno Fuentes devora el universo en el cual ya no cabe. Por lo pronto no vive en México, escoge París, Londres, Berlín, es *visiting professor* en Princeton después de haber estado en el Smithsonian Institute, sus libros son lectura obligatoria para la agregación de español en Francia y en las universidades de Estados Unidos. De las reseñas en “México en la Cultura” pasa al *New York Review of Books*, al *Sunday Times*, al *Times*, al “Times Literary Supplement”, al *Nouvel Observateur*, *Le Monde*, *L'Express*, *Les Lettres Françaises*. Sus libros se imprimen en ediciones de bolsillo del mundo entero y en 1974, cuando Fuentes no tiene ni 46 años, la editorial Aguilar publica sus obras completas. Fuentes podría cantar a voz en cuello, esa canción de “Antes de que tus labios me confirmaran que me querías, ya lo sabía, ya lo sabía”.

Quizás una de las aspiraciones de la literatura latinoamericana sea apoderarse del hombre y su circunstancia como lo pidió Ortega y Gasset. Pero en ninguno está tan agudizado este afán como en Fuentes. A diferencia de los escritores europeos que parecen ya no tener nada que decir y los norteamericanos que combaten a la televisión, el cine, el radio, la antropología social, la Internet, el iPod que les quitan sus temas, en América Latina todo está por decir y Fuentes le da “una voz total a un presente que sin la literatura carecería de ella” y a un pasado “que está allí, inerte, yerto, y aguarda a que se le reconozca. La historia de la América española es la historia de un gran silencio... Tenemos que rescatar el pasado, contestar a través de la literatura al silencio y a las mentiras de la historia”.

En el prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, en 1923, Borges escribe: “Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él. Todos somos uno, poco difieren nuestras naderías y tanto influyen en las almas las circunstancias que es casi una casualidad esto de ser tú el leyente y yo el escribidor”. Lejos de Fuentes esta modestia; él es el escritor y no lo es por casualidad; su trabajo le ha costado. Los leyentes permanecen apoltronados, Borges bien puede desear integrarlos, Fuentes no se expone al ninguneo. Desde niño fue el pastor de la ciudad (cuando en México DF había algo que pastorear). Sus increíbles historias lo atestiguan: En el turgurio El Golpe, de pronto su mesa empieza a moverse y bajo ella surge una enana, maquillada, con ricitos rubios, chapitas y brazos regordetes. “Carlos, no es posible, esto lo viste en una película de Buñuel”. “No, si te digo que hasta me sacó a bailar. Primero se puso colérica porque estaba durmiendo la mona debajo de la mesa pero cuando se le pasó la borrachera subió encantadora a sentarse en mis rodillas. Acercó su cara a la mía y la vi vieja, vieja, vieja como de ciento cincuenta mil años, apergaminada, y su voz tremendamente estridente cubría incluso los sonidos chillones de los mambos de Pérez Prado”. Carlos exhibe una aventura tras otra y resulta fácil intuir que la enana es el ensayo general de un buen capítulo de *La región más transparente*.

Carlos Fuentes supo jugársela solo, procesar lo viejo, perderse para reencontrarse, escribir “tu miseria personal será el azar de tu grandeza posible, tú y yo lucharemos contra nosotros mismos”. En este águila o sol, cara o cruz, ha vivido su vida. Desde *La región más transparente* nos metió a sus novelas y nos enseñó que había otro camino que el fracaso. Logró expandirnos. En Berkeley escuché al escritor J. J. Armas Marcelo decir que ninguna versión tan importante de España para los escritores de treinta a cuarenta años como la que Fuentes da en *Terra nostra* desde su posición de mexicano: “Fuentes logró lo que nosotros intentamos”.

Los ojos de Fuentes

Jorge Volpi

Críticos literarios, lectores, amigos y enemigos lo sospechaban desde hace mucho, pero sólo ahora han podido comprobarlo: el novelista mexicano Carlos Fuentes es un hombre venido de otro tiempo, uno de esos seres que han sido sucesivamente conocidos como fantasmas, vampiros o incluso como *inmortales*; un hombre cuyos ojos han presenciado casi un milenio de desgracias y prodigios. Quienes se maravillan ante su ubicuidad o se sorprenden por el número de páginas que ha escrito, quienes envidian su vigor o admiran su vocación enciclopédica, quienes deploran sus múltiples talentos o se asombran ante sus distintos rostros, al fin cuentan con la explicación que tanto han perseguido: Fuentes no es uno de nosotros, no comparte nuestro código genético, no obedece a las reglas que nos someten al inexorable paso del tiempo. Pertenece, en cambio, a una estirpe oculta y casi extinta que, sin embargo, ha logrado sobrevivir hasta nuestros días. Sus auténticos hermanos de sangre son Alberto Magno, Ramón Llull, Paracelso, Irineo Filaleteo, Giordano Bruno, Newton, Cagliostro, Fulcanelli... O, en otro sentido, su único contemporáneo podría ser Pier Francesco Orsini, el noble italiano retratado por Manuel Mujica Lainez en su célebre *Bomarzo*: ambos son *iluminados* que, tras desentrañar los misterios de la Obra, obtuvieron ese preciado elixir que sólo los profanos identifican con el burdo nombre de piedra filosofal.

La reciente colección de relatos de Fuentes, titulada con justeza *Inquieta compañía*, se suma a piezas anteriores como *Aura* o *Constancia*, para conformar unas auténticas memorias: en contra de las apariencias, estos libros supuestamente fantásticos deben ser leídos como testimonio de sus encuentros con la alquimia y con otros de los miembros de su raza: espectros, monstruos, demonios, *aparecidos*. Sólo así puede comprenderse que un solo hombre haya sido capaz de producir una literatura por sí mismo —la saga titulada “La edad del tiempo”— y haber escrito una novela que constituye una *summa* de todas las novelas: *Terra nostra*. A lo largo de mil años, Fuentes lo ha oído todo y, lo que es aún más importante,

también lo ha *visto* todo. Sus ojos han sido testigos de batallas y muertes, conquistas y luchas insurgentes, debacles íntimas y triunfos invisibles: ha contemplado el mundo a través del *Aleph*, el cristal fabricado por quien fuera uno de sus maestros en las artes de la alquimia, el argentino Jorge Luis Borges. Gracias a este poder, Fuentes no sólo ha presenciado la historia universal de la infamia, sino también la del arte.

Viendo visiones, la obra que hoy celebramos, no debe ser leída, pues, como una serie de ensayos críticos ni como una meditación sobre la pintura: se trata en realidad de un libro de viajes, el itinerario que Fuentes ha recorrido desde que atestiguó la creación de los frescos de Piero della Francesca, en Arezzo, a fines del siglo xv, hasta nuestros días. Un itinerario de quinientos años que lo ha llevado a encontrarse con Velázquez, Zurbarán, Rembrandt y Goya hasta culminar en el siglo xx al lado de Juan Soriano, Jacobo Borges, Juan Martínez, Eduardo Chillida, Pierre Alechinsky, Valerio Adami, Armando Morales y José Luis Cuevas, entre otros.

El propio Fuentes nos lo advierte desde un principio: aunque *Viendo visiones* se propone dialogar con todos los pintores que ha encontrado en su camino, su mirada está siempre dirigida —mejor: animada— por Piero della Francesca y por Velázquez, sus verdaderos preceptores. De hecho, es posible reconocer en uno de los personajes que aparecen en *La batalla de Heraclio y Cosroes*, perteneciente a la *Leyenda de la Vera Cruz* —la figura masculina ceñida con un casco verde detrás del jinete con armadura— los rasgos de Fuentes. En efecto, en algún momento entre 1450 y 1565, él estuvo *allí*. El monje erudito que entonces se hacía llamar fra Carlo Fontane pasó incontables horas en el interior de la iglesia de San Francisco, contemplando la mano del artista mientras revolucionaba —acaso sin saberlo— la pintura de Occidente. En silencio, Fontane se adentra en la batalla y, gracias al poder de su mirada, se apodera de sus personajes. En ese instante sólo existen porque Fontane es capaz de verlos y de memorizarlos: de atraparlos en su

mente, esa eterna variedad de mirada. Las figuras de Piero cobran vida a través de los ojos del clérigo, quien así consigue arrancarlos para siempre a los muros de la iglesia, y a su autor. La mirada, nos enseña el alquimista, es el secreto mejor guardado, pues es capaz de robar la belleza y de volverla, sí, eterna.

Mucho después, el monje Carlo Fontane reaparece en otro lugar y en otro tiempo, travestido en consejero del rey Felipe IV, bajo el nombre de don Carlos de Fuentes, marqués de la Región Más Transparente. Azotado por los rumores que circulan en Palacio, el rey le ordena vigilar a su pintor de cámara, el esquivo Diego de Velázquez. Como los demás miembros de la Corte, el marqués de la Región Más Transparente sabe que el soberano le ha encargado un nuevo retrato, y también ha escuchado los rumores según los cuales éste se dispone a burlarse de Sus Majestades entregándole una tela en donde sus figuras no aparecen. Cuando el excéntrico Velázquez hizo posar a toda la familia real —incluyendo a las infantas, sus ayas y sus perros—, don Carlos de Fuentes estaba allí, a unos pasos de donde posaban los reyes, pero, al igual que el rey, tampoco comprendió la extravagante disposición ordenada por el artista. Su misión consistía, pues, en irrumpir en secreto en el estudio de Velázquez y escudriñar, antes que nadie, la pieza que éste le presentaría a su patrono.

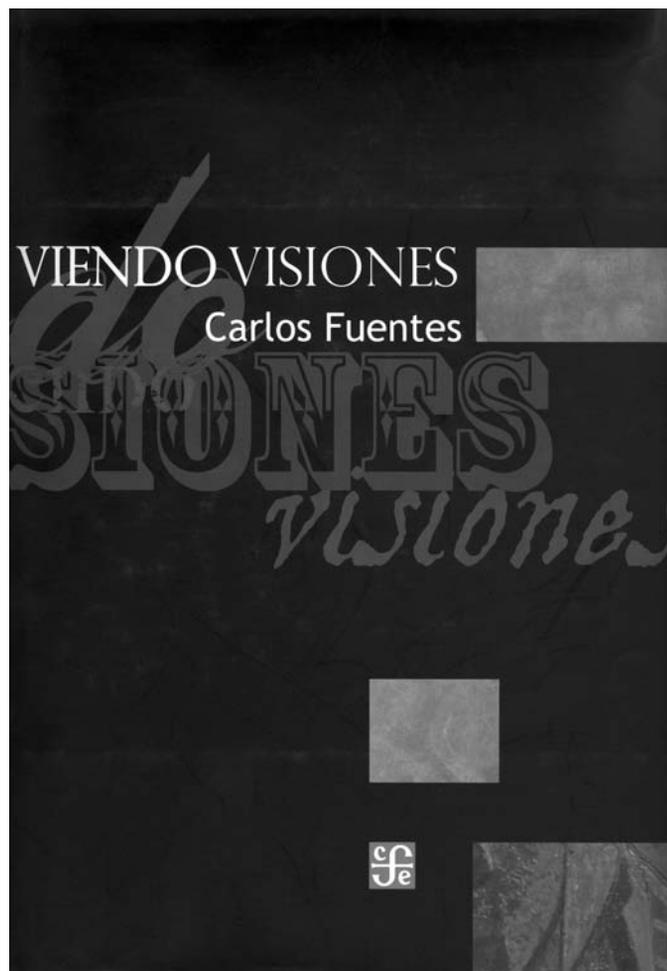
Como reconoce en su libro, Fuentes fue la primera persona que contempló jamás *Las Meninas*. Casi en la penumbra —pero no del Museo del Prado, como dice, sino en el taller de Velázquez—, el novelista descubrió que, en efecto, los reyes aparecían en el centro del cuadro, pero sólo en la remota imagen de un espejo, mientras que el verdadero centro de la acción reposaba en las “meninas”. Fuentes lo describe así en *Viendo visiones*: el centro de la pintura no son los reyes, sino “una niña perpetuamente en espera de tocar la rosa que le es ofrecida. Una inminencia”. Sin embargo, lo que más le sorprendió a Fuentes fue que, en contra de los cánones, Velázquez tuviese la osadía de introducirse a sí mismo en la pintura. Porque, desde allí, no hacía otra cosa que mirarlo *a él*. Al romper el secreto y convertirse en el primer espectador de *Las meninas*, Fuentes fue doblemente hechizado. Sus ojos quedaron atrapados por los ojos del Velázquez pintado por Velázquez. Sus ojos, a partir de ese momento, se transmutaron también en los ojos del pintor.

En *Viendo visiones*, el novelista Carlos Fuentes nos cuenta, cinco siglos después de este extraordinario suceso, cómo puede ser mirada la pintura moderna a través de los ojos de Piero della Francesca y de Velázquez. Al detenerse frente a las obras de los grandes maestros del siglo XX, Fuentes renueva el deslumbramiento ante lo humano propio de Piero della Francesca, así como la capacidad de fraguar esa sutil transición entre la mirada y lo mirado que Velázquez imaginó en *Las Meninas*. Fuentes no se

limita, pues, a comentar las obras o a ilustrarlas con palabras —fatal empresa—, sino que se empeña en *mirarlas a través del lenguaje*.

Su ímpetu recuerda, otra vez, su pasado de alquimista: su objetivo es prolongar las imágenes con sonidos y grafías, completarlas, revivirlas, inventarlas de nuevo. Al sumergirse en las obras de Soriano, de Morales, de Adami, de Chillida, de Borges, de Frida Kahlo, Fuentes no pretende explicar lo inexplicable o expresar lo inexpressable; no utiliza lo visual como pretexto; no es un mero traductor de símbolos, sino un creador empeñado en revelarnos cómo sus ojos —o los nuestros— son capaces de enfrentarse a cada uno de estos artistas y, por ende, cómo estos artistas nos miran a nosotros.

Como si él mismo fuese un personaje de *Terra nostra*, Fuentes deambula entre el pasado y el presente, de un lado a otro del planeta. Así, primero se topa con el venezolano Jacobo Borges, quien se convierte en una pesadilla de Velázquez, y Fuentes recorre sus exposiciones en compañía de una de sus demacradas infantas. El mexicano Juan Soriano, por su parte, se le aparece convertido en un inventor de misterios: Fuentes se introduce en sus cuadros como si fueran enigmas policíacos, fragmentos de realidad que necesitan de su complicidad para ser descifradas. El español Juan Martínez, en cambio, es el pintor que anima las pesadillas de la razón: los ojos de Fuentes se congelan ante sus rostros sin rasgos, ejem-



plos de nuestra cotidianidad petrificada. Más adelante, Fuentes se topa con dos personajes antagonicos que, gracias a su mirada, se tornan vecinos enfrentados: los delirios eróticos de Brian Nissen y la blanquísima castidad de Francisco de Zurbarán. A lo largo de su camino iniciático, que no sabemos si es infernal o paradisiaco, se encontrará también con los demonios policromos de Valerio Adami, las calaveras de José Guadalupe Posada, las letras esquizofrénicas de Pierre Alechinski, los zombis casi traslúcidos de Armando Morales y los delirios de los pintores abstractos brasileños...

Ante cada visión, Fuentes responde con un torbellino de palabras que se resuelven, casi siempre, en aforismos —o más bien conjuros:

De Chillida se ha dicho, con razón, que sus obras no están en el espacio; son espacio. Pero son espacio inteligente.

Para Saura, todo está por verse, pero incluso ciego, ¿no le dice Leonardo al oído que la pintura es cosa mental?

Pierre Alechinsky está más cerca que nadie de todo lo que hemos olvidado. No nos cuenta lo que ya sabemos; su historia es la de las civilizaciones enmascaradas.

Hay un gesto agónico en la pintura de Adami. En el espacio italiano de la elegancia, el pintor encuentra el apoyo

deceptorio e irónico para afirmar la conciencia moribunda del tiempo en medio del gigantesco detritus de la realidad.

El trabajo pictórico de Morales consiste, pues, en darle al movimiento su profundidad, sin sacrificar su fugacidad.

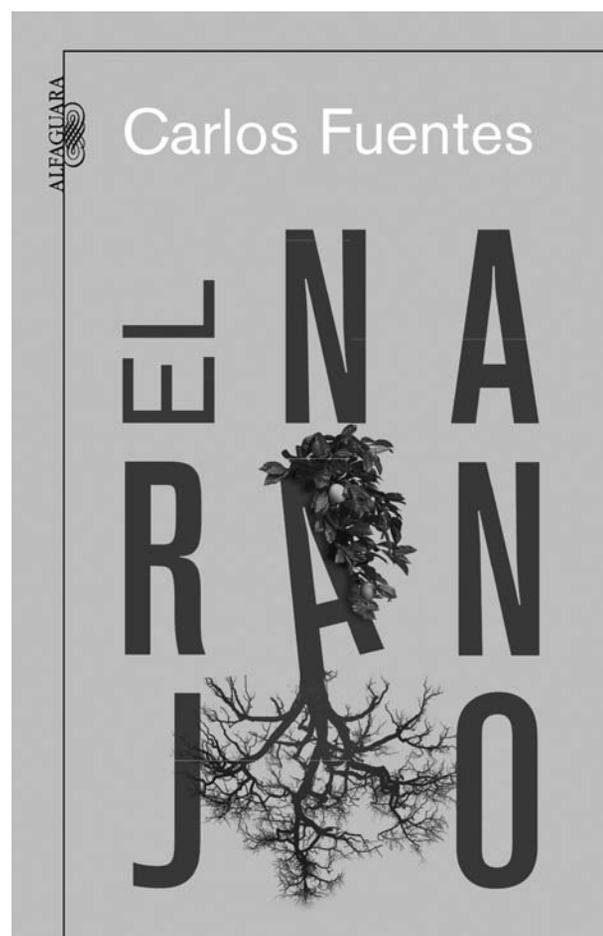
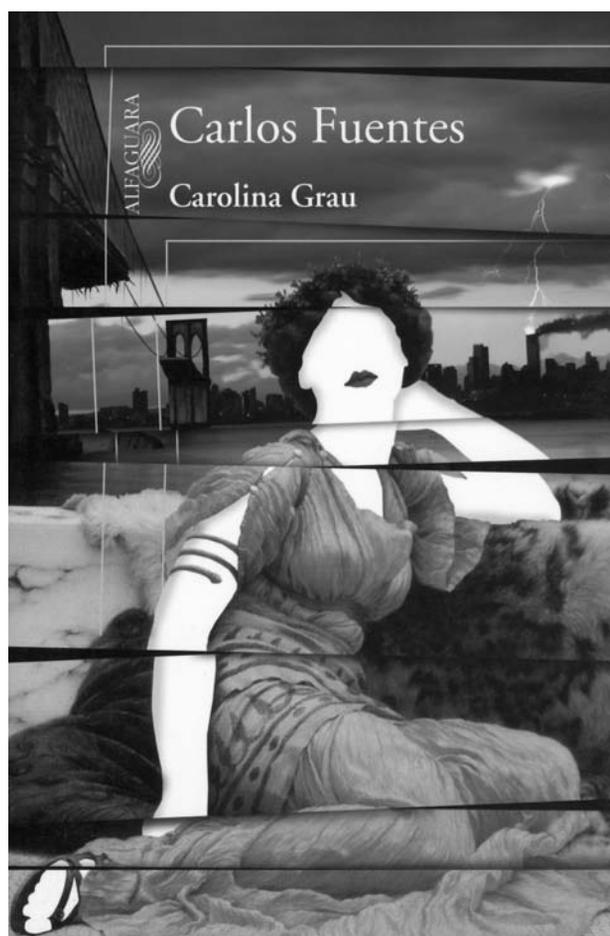
El grabado de Posada es una metáfora de la muerte. Pero de una muerte rauda, dinámica, a caballo... y en bicicleta.

El arte de José Luis Cuevas representa el triunfo de la circulación: una ruptura del aislamiento.

Sólo la belleza posee el privilegio de ver el alma sin quedarse ciega. Tal es el privilegio de Frida Kahlo.

Las mujeres de Botero se miran. No se saben miradas. Pero exigen nuestra mirada renovada.

Al final de este sueño místico —de esta odisea de formas y colores—, Fuentes resurge transfigurado, nuevo, tan joven como siempre, dueño de cada una de las imágenes que se le han aparecido. Por fortuna, gracias a *Viendo visiones*, sus ojos se vuelven también los nuestros. De pronto, todo lo que él ha visto también nos pertenece. “El mundo y todo lo que hay en él empezaron hace veinte minutos”, confiesa el novelista, “y nadie puede demostrarme lo contrario”.



Para leer a Fuentes

Julio Ortega

Pero si Carlos nunca creyó en la muerte, me dije, protestando la primera noticia sobre su muerte. Morir era un verbo del futuro, sin lugar en el presente. La verdad es que Carlos no se demoraba en el tema, quizá porque era inapelable, o tal vez por escrúpulo. Por un lado, su formación norteamericana dictamina que la muerte no es un tema de conversación, y es más bien un tabú; y, por ello, un gran tema literario. Pero, por otro, su cultura mexicana recomienda una prolongada conversación con la muerte, y en sus novelas Fuentes le ha cedido la palabra. Buscando el consuelo que nos conceden las palabras, concluí que la muerte bien pudo ser para él una pérdida de tiempo, literalmente, dado que nos arranca de la temporalidad, pero también verbalmente, porque, bien visto, sobre ella no hay nada que decir. Y por eso, en español, queda todo por ser dicho cada vez que se la nombra. En la obra de Fuentes, al final, hasta la muerte está llena de vida.

Conocí a Carlos Fuentes en mi primera visita a la Ciudad de México, en el verano de 1969. Gracias a José Emilio Pacheco, el suplemento cultural de *Siempre!* había reproducido, en 1968, un artículo mío sobre *Cambio de piel*. Carlos nos citó a José Emilio y a mí en su departamento de recién descasado, creo que en Polanco. Por entonces todavía se rehusaba a viajar en aviones y aún le estaba vedado el ingreso a los Estados Unidos. Nos contó la famosa historia de su último viaje aéreo: tenía que ir a un congreso de escritores en alguna ciudad mexicana y lo habían convencido de volar con el argumento inapelable de que un avión con cincuenta escritores no se puede caer. Pero le tocó sentarse al lado de Juan Rulfo quien, mirando por la ventanilla, sentenciaba: “Estamos pasando por la ilustre Querétaro”; y al rato: “Estamos pasando por la histórica Guanajuato”. En pánico, Fuentes le preguntó: “¿Y tú cómo lo sabes?”, y respondió Rulfo: “Las reconozco por el cementerio”. No menos sepulcrales eran, por entonces, los

compartimentos ideológicos, propagados por la Guerra Fría; Fuentes había sido declarado peligroso para la seguridad de los Estados Unidos por el Departamento de Estado. Después de cenar, Carlos nos llevó a conocer lo que calificó de monumento mayor de la cursilería mexicana, un lujoso hotel acabado de inaugurar. En efecto, tenía paredes pintadas de morado y unas muchachas vestidas de Cleopatra que vendían cigarrillos. Pero cuando entrábamos, Carlos nos dijo: “Nos hemos cruzado con el hombre que me odia más y más odio en México”. Era Luis Echeverría, el próximo presidente mexicano, que había sido secretario de Gobernación durante la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco, el año anterior. Ambos habían intercambiado un hielo profundo, y sospeché que Carlos, que se había quedado sin Estados Unidos, y que iba a perder Cuba, se estaba quedando también sin México. Éste es un escritor, me dije, que sacrifica países a sus opiniones; aunque se trataban, claro, de convicciones libérrimas, aquellas que configuraban su personalidad más propia, hechas en una independencia solidaria y en las apuestas más polémicas. Años después, Fuentes sería embajador en Francia del gobierno de Echeverría, una decisión que le cuestionaron no sólo sus antagonistas, pero que él asumió a nombre de las pocas opciones de la hora, que pasaban por afirmar las aperturas o arriesgar las líneas duras. Después descubrí que desde su primera novela Carlos Fuentes ha sido el escritor más atacado en su país. Pero no por la fatalidad de profetizar en su tierra, sino por ser el escritor más incómodo. Su ficción ha operado en México como una versión desestabilizadora de los saberes formales sobre el país. Buena parte de sus novelas toman partido y exigen tomarlo. En una vida burocratizada por el funcionariado encarnizado, la profunda indeterminación de la experiencia libre que fluye en la escritura de Fuentes debe haber violentado el pacto social y su varia servidumbre. Algo parecido

ocurrió con Borges: sus grandes negadores controlaban el capital simbólico de lo nacional, ese mito sentimental, pero felizmente su obra nomádica no tenía nada que perder.

Estaba escribiendo, nos dijo, una novela de mil páginas en la cual Felipe II dialogaba en los infiernos con el infame Díaz Ordaz, el presidente de la matanza de Tlatelolco. Justamente, cuando López-Portillo nombró a Díaz Ordaz embajador en España, Fuentes renunció a su encargo parisino. Debe haber recuperado el odio de Echeverría, o sea, regresado a la normalidad. Esa novela fue *Terra nostra*, tan larga que en México decían los amigos que se requería de una beca para leerla. Todavía recuerdo a Carlos de ese primer encuentro: relajado, escribiendo con humor la saga histórica del horror que nos había tocado, y seguramente celebrando la amistad de esos tres contertulios que los próximos cuarenta años iban a encontrarse en no pocas batallas de justicia poética y, sobre todo, en trabajos mutuos y tareas comunes. Cuando considero la cantidad de trabajo que alegremente me ha pasado Fuentes, no tengo más remedio que reconocer que yo he hecho otro tanto. Estos últimos quince años fue profesor visitante en mi universidad.

Se me ocurre ahora que las novelas de Fuentes son, en cierta medida, la biografía de una transferencia: en ellas México ha recobrado una geografía simbólica. Con-

tra el discurso esencialista de una identidad fatal, Fuentes se adelantó a ensayar las aperturas de una identidad trashumante, que hoy llamaríamos transfronteriza. Fuentes se adelantó a la teoría jurídica actual, que dice que todos seremos ciudadanos de dos o más países, y tendremos varios pasaportes. Él siempre tuvo uno solo, el mexicano, pero fue el primer ciudadano internacional. La Ciudad de México, que conoció recién a los dieciséis años, después de pasar la infancia en Estados Unidos, donde su padre era diplomático, la pubertad en Chile, y la adolescencia en Buenos Aires, es el escenario de *La región más transparente* (1956), novela que representa a una ciudad apenas naciendo a la modernidad y despidiéndose ya de la misma, porque estaba dejando de ser transparente para hacerse ilegible. Mientras que *Cristóbal Nonato* será la pérdida anticipada de un México invadido y desmembrado. *La campaña*, por su lado, va de Argentina a Chile; como *Gringo viejo* va de Washington a la frontera mexicana. *Una familia lejana* es la novela de un París recuperado en la luz de la Isla de San Luis, y extraviado en las trampas del linaje americano. *La muerte de Artemio Cruz* es, por cierto, la biografía de la Revolución mexicana perdida; y *Terra nostra* el extravío de España en el Nuevo Mundo, que se busca en la suma de modernidad que es la novela. La narrativa, para Fuentes, está hecha por este desbasamiento de las representa-



Con Julio Ortega

© Circolo de lettores

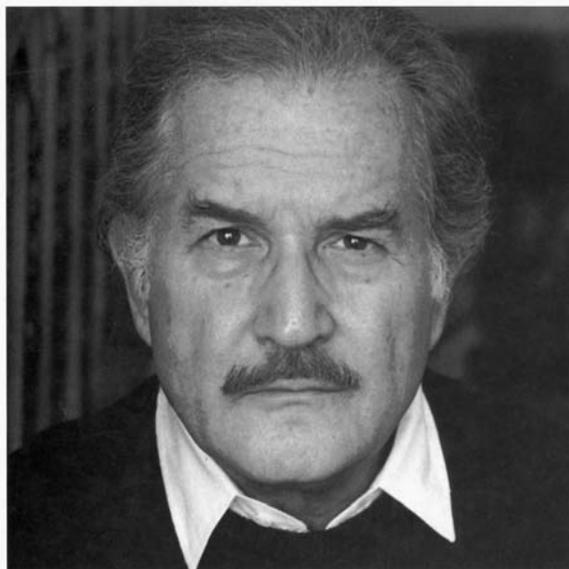
ciones, que zozobran y se sustituyen, como si lo real no tuviese otro sentido que su permanente mutación.

Ese año de 1969, Carlos Fuentes escribía la apoteosis de la historia como una fábula política recontada desde una lengua latinoamericana canibalizadora y barroquizante. Y descubría que si la literatura era su patria, la cultura era ya su ciudadanía. Pero vivía también la novela que iba a escribir veinticinco años después, *Diana*, como una biografía anticipada, que se escribiría frente a las prohibiciones norteamericanas, refutadas por el placer. Quizá no sea casual que para recuperar el arrebatado de esa relación, haya tenido que desnudarse en la confesión. Siempre he sospechado que Fuentes escribe, cada vez, su primer libro.

Pero, ahora, en los primeros balances, creo que la figura del intelectual público, que vivió como una vocación de servicio, limitó el acceso a su obra, que en los últimos años fue leída, simplificadoramente, como un subproducto de la crisis mexicana, que es la crisis del proyecto moderno en cada una de sus promesas. Es cierto que el intelectual público satura el espacio de la atención con sus opiniones, al punto de que se suele dar por leídos sus libros, lo que es una paradoja de las comunicaciones actuales. Hay varias zonas de la obra de Fuentes que cada lector puede explorar para encontrar, a su suerte, con cuál de ellas sintoniza mejor. Fuentes, se diría, inventó en cada libro a su lector, al operador de ese libro, que se enciende con el manual de lecturas que la novela misma incluye. Por eso, pienso que ahora lo más importante es dejar libre al lector entre los libros de Fuentes, para que sean leídos como lo que son, grandes proyectos de ficción, laboratorios de transformar el tiempo histórico en tiempo narrativo, en cuento, en lenguaje ficticio capaz de revelar las verdades que nos definen como laboratorio de lo moderno, de la mezcla y la creatividad. No escribió dos novelas iguales porque siempre buscó a un nuevo lector, forjado por cada lectura, desplegada sobre el porvenir, sobre la página siguiente y la siguiente, como un calendario de leer donde somos el tiempo que hemos leído.

Por lo demás, he llegado a creer que Carlos Fuentes practicaba una irrestricta novelización; la cual nos incluye y, en la lectura, nos toca descifrar. Nos ha dado un papel en las operaciones de leer, y varias veces me ha parecido encontrarme en la prensa capítulos de una novela que Fuentes no ha escrito aún. Es el caso de ciertos políticos mexicanos, que parecen estar buscando su lugar en alguna página apocalíptica y jocosa de *Cristóbal Nonato*. Por lo demás, casi todo lo que escribe habría que leerlo como la saga de un relato que convierte a la historia en ficción, a la política en esperpento, a la biografía en enigma, y a la novela misma en el discurso que hace y rehace nuestro tiempo como si pudiese ser otro, siempre en proceso de configurarse, y a punto de ser

GALERÍA DE GRANDES CONTEMPORÁNEOS



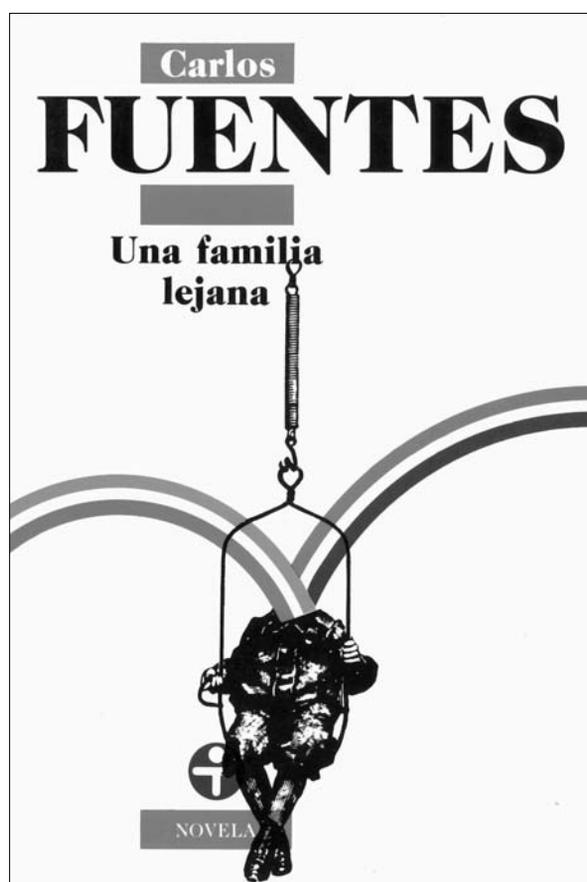
RETRATO DE CARLOS FUENTES

Julio Ortega

Galaxia Gutenberg
Círculo de Lectores

más libre. Leer a Fuentes es exceder límites, cruzar fronteras, ensayar la hibridez, y reconocer, entre esos umbrales, un nuevo espacio de reconstrucciones. Comunica una energía inquieta, una complicidad tan imaginativa como crítica.

Por eso, todo encuentro con Fuentes y su obra ocurre en una temporalidad paradójica, hecha de varias instancias y destiempos. Su “Edad del Tiempo”, el reordenamiento de sus novelas en la Editorial Alfaguara, incluye a la historia (curso temporal) y al mito (decurso de las edades); pero como se rehúsa al orden cronológico en que fueron escritos esos libros, noveliza también nuestra lectura. Así, propone que esos libros empiezan con *Aura* (donde un joven lector, historiador de oficio, traduce las memorias que lo reemplazan en una historia sin edad) y culminan con “Las dos Américas” de *El naranjo* (esto es, con un Cristóbal Colón reescrito, cuyos diarios de abordaje serían la primera novela del boom latinoamericano). De modo que si esta obra no se ordena por la cronología de la escritura y mucho menos por la histórica es porque organizan otra temporalidad, hecha de anticipaciones y anacronismos, consumando



y consumiendo los escenarios de su energía empática y su traza barroca.

Pero ya ese mi encuentro temprano con Fuentes era un largo reencuentro, porque yo había frecuentado su obra, buscando descifrar en ella no sólo la actualidad literaria que es, después de todo, la forma de nuestra identidad crítica; sino también ese porvenir de la lectura que late en todo lo que Fuentes escribe, proyectado por la fuerza de la innovación, abierto al ocurrir de lo nuevo. Recuerdo el deslumbramiento con que leí la entrevista que le hizo Emir Rodríguez Monegal en el primer número de *Mundo Nuevo*, otra de las avanzadas de la encrucijada literaria que vivíamos entonces como la demostración de los nuevos tiempos. Por entonces había salido el manifiesto literario de la novela del *boom*, *La nueva novela hispanoamericana* (1968), un breve y brillante alegato que anunciaba la mayoría de edad, pero también la juventud vehemente, de ese periodo de optimismo creador. El libro nacía bajo un doble signo: el ejemplo innovador de Julio Cortázar y la culminación feliz de la obra maestra de Gabriel García Márquez. Entre *Rayuela* (1963) y *Cien años de soledad* (1967), Fuentes encontraba las pruebas de la diferencia americana y las razones de su nueva universalidad. Y ese movimiento de incorporaciones felices permitía sumar a Juan Goytisolo, escritor de ambas orillas. Mi primer libro, *La contemplación y la fiesta* (Lima, 1968), le tomaba una frase a Octavio Paz para darle la vuelta y sumar la mirada de la poesía a la celebración colectiva del relato.

Cortázar y García Márquez le hicieron concebir la noción, característicamente fuenteano hay que decir, de que todos los novelistas del *boom* estaban escribiendo la misma novela, con capítulos nacionales, y que cada gran novela del otro era no sólo un triunfo personal sino un alivio: lo eximía a él de escribirla, y le permitía ahondar en su propia página. En una carta, Julio Cortázar le comenta a Fuentes uno de sus ensayos sobre la nueva novela, y le discute la inclusión de Alejo Carpentier en la constelación de los nuevos. “Tendrás que reconocer —le escribe— que el hombre que escribió *Rayuela* no puede aceptar *El siglo de las luces* que es absolutamente su polo opuesto en materia de actitud estética... Tú, que citas ese pasaje de mi libro donde me declaro ‘en guerra con las palabras’, tienes que comprender que miro sin alegría a alguien que está en plena cópula con ellas” (1964). En 1966, Fuentes lee las primeras ochenta páginas del libro que está escribiendo García Márquez, y de inmediato escribe una crónica anunciando el nacimiento de una obra maestra. Al año siguiente, cuando sale la novela, le escribe a Cortázar: “Te escribo por la necesidad imperiosa que siento de compartir un entusiasmo. No sé dónde anda en estos momentos GGM y puesto que no puedo escribirle al autor, te escribo a ti, a quien todos debemos tanto (ese TANTO indefinible que es un aire nuevo, un campo más ancho, una constelación que se integra). Acabo de leer *Cien años de soledad* y siento que he pasado por una de las experiencias literarias más entrañables que recuerdo...”. Y añade: “Y qué sentimiento de alivio, Julio; ¿no te sucede que cada buena novela latinoamericana te libera un poco, te permite limitar con exaltación tu propio terreno, profundizar en lo tuyo con una conciencia fraternal de que otros están completando tu visión, dialogando, por así decirlo, con ella?”.

Se suman, así, los tres innovadores del relato en el intercambio profundo propiciado por los riesgos casi deportivos de Fuentes. Por eso he dicho que cualquier retrato de Carlos Fuentes sólo puede ser un retrato de grupo. En esa foto familiar, la presencia de Cortázar se nos ha hecho más actual y más íntima. García Márquez prosigue despertando a los muertos a nombre del amor fabuloso, o sea, escribiendo contra el tiempo. Y Fuentes debe haber hecho un pacto con algún dios azteca porque su Edad del Tiempo, la saga de su obra incompletable, es cada vez más reciente y más próxima.

Carlos Fuentes vive tanto como nunca ahora y siempre en sus libros. He dicho por ahí que su lectura nos hace más jóvenes. Y es porque nos devuelve al comienzo de la novela, al recomienzo de la historia, al principio mismo del lenguaje. Leerlo nos sitúa en la fluidez del futuro, de un tiempo nuestro donde todo puede ser rehecho. La fuerza de la libertad haciéndose en el lenguaje nos torna habitantes de esa comunidad en devenir.

Vivir el tiempo, vivir la muerte

Eduardo Matos Moctezuma

Ocurrió la noche del 20 de febrero de 1995. En esos días Toni Morrison, Premio Nobel de Literatura, y su hijo visitaban México. Acompañados de David Carrasco, investigador en Princeton y buen amigo de Carlos Fuentes y mío, llegaron al Templo Mayor de Tenochtitlan para ver los vestigios del principal santuario mexicana. Recorrimos palmo a palmo las piedras que fueron y nos deteníamos aquí y allá para comentar la presencia de los siglos. Interesada en el devenir del tiempo, Toni no dejaba de asombrarse ante las creaciones —barro, piedra, color—, de los antiguos habitantes de la ciudad lacustre. Varias horas le llevó descubrir el antiguo rostro de quienes habían resucitado entre siglos de ausencias...

Toni planteó la posibilidad de conocer a Gabriel García Márquez. David de inmediato llamó a Carlos Fuentes para lograr la entrevista. La cita estaba programada para aquella noche en casa de Silvia y Carlos. Allí llegamos puntuales los requeridos que no pasábamos de una docena: nuestros anfitriones y sus hijos Natasha y Carlos; Gabriel García Márquez y su esposa; Toni Morrison y su hijo; David Carrasco, María Luisa Franco y Eduardo Matos Moctezuma. La plática fue tomando su derrotero y Gabo y Carlos recordaron sus visitas años atrás al Templo Mayor para percatarse de la presencia



De izquierda a derecha: Carlos Fuentes, Mercedes Barcha, Eduardo Matos Moctezuma, Silvia Lemus, Ford Morrison, Natasha Fuentes, David Carrasco, Gabriel García Márquez, María Luisa Franco Matos y Toni Morrison, 1995

© Fabrizio León Díez

de aquellas ausencias. Después vino lo más interesante: la conversación derivó hacia la literatura. Fue un momento de enorme emotividad, pues los tres grandes estaban sentados juntos y la charla fluía de manera interminable entre los recovecos de las palabras, palabras que en boca de ellos se transformaban en lenguaje que lindaba con el tiempo, con todos los tiempos...

En algún momento David me dijo que si sería prudente intervenir en la plática. Le contesté: “No, David. Estamos en un instante que no se volverá a repetir. Somos privilegiados por estar escuchando en primera fila las voces de quienes tienen el don de la palabra. Dejemos que el tiempo transcurra...”. Y así sucedió. Permanecimos callados, absortos ante lo inimaginable, creando y recreando aquel encuentro en que tres grandes de la literatura de nuestro continente se mostraban ante nosotros por medio de una charla informal que se convertía, sin quererlo, en un instante único de nuestra existencia...

Ocurrió el 15 de mayo de 2012: murió Carlos Fuentes. Dejó la palabra hablada para pasar a la palabra escrita.

Un día dijo acerca de la muerte:

Enemiga y más que enemiga, rival, cuando nos arrebató a un ser amado. Qué injusta, qué maldita, qué cabrona es la muerte que no nos mata a nosotros, sino a los que amamos.

Más adelante agrega:

La muerte de un joven es la injusticia misma.

En rebelión contra semejante crueldad, aprendemos por lo menos tres cosas: la primera es que al morir un joven, ya nada nos separa de la muerte. La segunda es saber que hay jóvenes que mueren para ser amados más. Y la tercera, que el joven muerto al que amamos, está vivo, porque el amor que nos unió sigue vivo en mi vida.

Y esto lo vivieron Silvia y Carlos por partida doble. Yo también lo viví en una ocasión. Es por eso que las palabras de Carlos cobran especial dimensión para mí. Mucho he escrito acerca de la muerte y en alguna ocasión mencioné que morir era la única experiencia que se vivía una sola vez.

La muerte es, como dijo Carlos Fuentes, “el tiempo sin horas...”.



Con Gabriel García Márquez y Toni Morrison

En los años cincuenta

Emmanuel Carballo

CARTA A DON RODRIGO DE LLANO

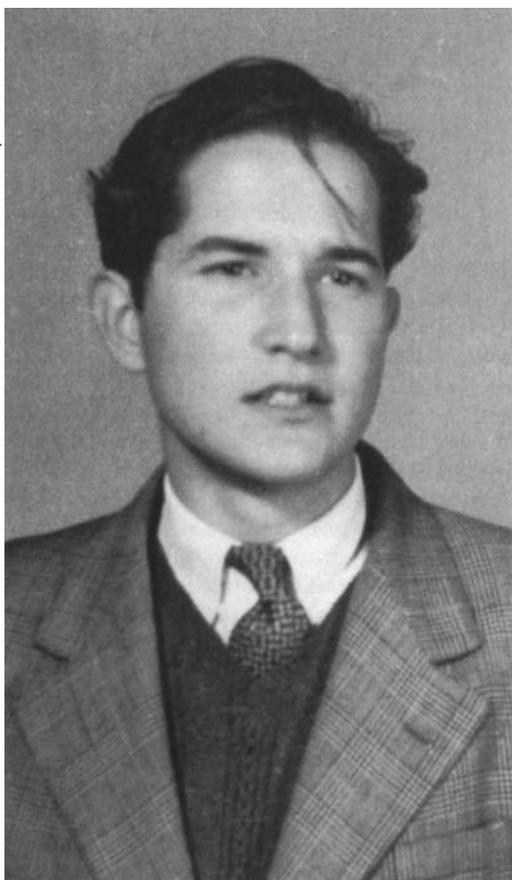
Señor Director:

Estas líneas contienen nuestra más enérgica protesta contra la nota que en la anónima sección de “Equislogismos” se publicó en la edición de *Excelsior* correspondiente al sábado 10 de diciembre del año en curso [1955]. En ella se censura veladamente el escandaloso hecho, que tanto hiere la virginidad chovinista del anónimo equislogo [Jorge Carrión] de que la revista publique en el número 2 un estudio de la crítica e investigadora argentina Emma Susana Speratti Piñero sobre “el esperpento en la obra de Valle-Inclán”. Y la censura se basa, escuetamente, en este pecado bautismal: la señorita Speratti tiene apellido italiano. ¡Cuán lejos estaban los padres de la señorita Speratti de suponer, al llevarla a la pila, que su apellido podría atraerle tanta censura! De haberlo sospechado, sin duda le habrían cambiado el apellido por otro castizo, socialmente aceptable, casi diríamos “ario”: López, García o Carrión. Emma Susana Speratti salió de la Argentina rechazando la tiranía peronista sobre los medios de expresión cultural: ¡quién le iba a decir que en México, precisamente, iba a ser objeto de “críticas” muy semejantes a las que la prensa controlada por Perón acostumbraba utilizar: la crítica que, partiendo de un dato excéntrico y sin relevancia, pone en entredicho la validez de la expresión de un escritor, y aun su derecho a ejercer esa expresión! Si en la Argentina peronista muchos escritores fueron encarcelados por “desacato” a la personalidad del General, en México también se les censura por “desacato” a las muy particulares concepciones de nacionalismo cursilón con que el equislogista anónimo da rienda suelta a su sentimentalismo.

Pero el hecho a que nos referimos no es, desgraciadamente, aislado: forma parte, es una manifestación más, de una muy peligrosa xenofobia cultural, cada día más visible en México y que desmiente con guardianes tan celo-

sos de nuestras esencias nacionales el empuje fraternal, el afán de construir una comunidad hispanoamericana, la política de amistad desinteresada, a la par que creadora con todos los pueblos, que ha caracterizado a México en su posición internacional. Por algo ha abierto sus puertas nuestro país a los hombres de ciencia y pensamiento que no podían mantener ni su dignidad ni su responsabilidad bajo las dictaduras de España y América. Por algo fue llamado un mexicano a sostener las bases de una institución cuyo lema es la paz, la comunicación activa y libre entre los hombres, a través de la educación, la ciencia y la cultura. Frente a este México auténtico y responsable tenemos al mexiquito de galas pintorescas, al mexiquito obtuso, de Lagunilla, que proponen algunos chovinistas desde sus columnas. El columnista Raúl Villaseñor ha atacado al escritor mexicano Archibaldo Burns porque su apellido es “escocés”: basta este dato para que cuanto escriba en el futuro Burns sea “anti-mexicano”. El Sr. Jesús Arrellano, en su revista *Metáfora*, considera que la excelente revista literaria *Ideas de México*, puesto que en ella colaboran muchos escritores jóvenes, mexicanos de padres españoles que encontraron respeto y libertad hospitalarios en México, significa nada menos que una “infiltración española” en nuestra cultura. Y ahora el equislogista considera imperdonable que en una publicación literaria mexicana ande incluyendo escritores de Argentina con apellido italiano. Pero esta actitud espiritual no es nueva: otros han hablado ya, con trágicas consecuencias, de la “infiltración semita” en la cultura alemana, del pecado antinacionalista que supone llamarse Goldsmith o Silberstein. Se empieza por ahí, y se acaba en la purga, el linchamiento, el campo de concentración.

La *Revista Mexicana de Literatura* seguirá publicando en el futuro, acaso como una de sus metas fundamentales, textos de los escritores de Hispanoamérica y la España libre. Creemos formar parte de una comunidad



En el Colegio México, 1945



Con su padre en París, 1961

de lengua y espíritu y nos oponemos a todas las mentiras que pretenden hacer de cada país latinoamericano un claustro cerrado, aislado frente a los demás: esto sí que es hacerle el juego al “imperialismo yanqui” que tanto quita el sueño y pule la armadura del señor equislogista. Creemos, por último, que nuestra cultura, para fructificar humanamente, requiere del contacto y de la comunicación. Creemos en las palabras de Cardoza y Aragón cuando dice: “Las ideas sólo pueden ser exóticas para el que no tiene ideas”.

Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo. (1955)

LA REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

A principios de 1955 apareció el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* dirigida por Carlos Fuentes y por mí. En su momento fue una publicación que despertó los más encontrados pareceres. Si se suman nuestro elitismo, la posición vanguardista que asumimos ante las artes y las letras, la actitud política que condenaba el estalinismo de los partidos comunistas y las evidentes tropelías del sistema capitalista, se pueden entender las antipatías que concitamos y las adhesiones que promovimos.

Los intelectuales de izquierda, sobre todo los ortodoxos, consideraron que nuestras obras estaban habitadas por el revisionismo y la provocación. Según ellos éramos intelectuales pequeñoburgueses que se atrevían

a enjuiciar el marxismo-leninismo sin haberlo siquiera entendido. En la práctica la lista de nuestros errores era impresionante.

Cito algunos de ellos, entreverando los pequeños con los mayúsculos: el menosprecio que mostrábamos frente al pensamiento de Stalin y frente a su influjo en los países socialistas y los partidos que en el mundo capitalista seguían al pie de la letra sus enseñanzas. El entusiasmo que nos produjo el derrocamiento de Perón era otra prueba de nuestro diletantismo reñido con las causas de las mayorías.

La simpatía que mostramos ante la primera conferencia afroasiática celebrada en Bandung y acerca de dos de sus postulados, el tercermundismo y la no alineación. Ambos fueron vistos, aunque ahora pueda parecer sectario, como una típica posición anticomunista. Al paso del tiempo esta simpatía llegó a convertirse, a escala internacional, en opción respetada y respetable.

Nuestra condena a los Estados Unidos era poco de fiar para los malquerientes. Exigían mayor cantidad de adjetivos en los textos y una definición más concreta en la vida diaria.

No les concedo razón en lo que toca a los epítetos de censura, sí en lo que se refiere a nuestra nula militancia política: en los primeros años de ejercicio nuestra generación firmaba documentos y denuncias, tanto en contra de la oligarquía nacional como en contra de los atropellos cometidos por el Imperio en cualquier parte del mundo, pero en ningún momento sintió en carne

propia la explotación que sufrían los obreros o mostró solidaridad frente a los ultrajes cometidos sistemáticamente contra los campesinos, con o sin tierra. Heredamos de las generaciones anteriores, y la herencia la aceptamos con mansedumbre, el gusto por las ideas y el disgusto por las acciones concretas. Tal herencia, que no dilapidamos por completo, hoy me causa mal sabor de boca.

Otra de las fallas, según nuestros adversarios, tenía que ver con las maneras en que practicábamos las letras y la forma en que las enjuiciábamos. Vuelvo a los ejemplos. *Los días enmascarados*, de Fuentes, fue visto como un libro escapista, burlón, que nada o casi nada decía sobre la problemática nacional. Y lo que mostraba no aludía a las avanzadas leyes sociales mexicanas. Les molestaba el uso de ciertos recursos sospechosos de la literatura fantástica. Al hacer uso de ellos Fuentes daba la espalda al realismo (a cierto realismo de estirpe idealista), que era, según ellos, la única ruta correcta para contar los infortunios de los desposeídos. Últimos defensores de una estética en retirada, el realismo socialista, se encararon con la nueva manera de presentar la vida y la literatura desde un enfoque determinista más que dialéctico.

El júbilo con que comentábamos obras tan disímiles como *Libertad bajo palabra*, de Paz, *Confabulario*, de Arreola, *Pedro Páramo*, de Rulfo, *Al filo del agua*, de Yáñez, era una prueba de nuestros oscurantismos; a Paz lo definían como poeta europeo con veleidades trotskistas; a Arreola lo cosificaban como saltimbanqui de-

dicado a dar en sus textos inútiles piruetas éticas, ontológicas y metafísicas; a Rulfo no se le perdonaban sus ataques a la reforma agraria, cuyos errores señalaba convincentemente en uno de sus cuentos, y la defensa fantasmagórica de cierto cacique latifundista y amoral; Yáñez purgaba el delito de reducir las causas de la Revolución de 1910 a simples estados de ánimo de lugareños enajenados por el clero y sus ridículas rencillas de grupo marginado. Nuestros contrincantes reducían la literatura a la anécdota, contada con la simpleza de los maestros de escuela primaria y olvidaban lo más importante, los valores expresivos.

Por salud mental casi no me ocuparé de los panegiristas; por lo pronto debo decir que eran casi tan despidados como nuestros detractores. No entendieron lo que era, o quiso ser, la *Revista Mexicana de Literatura*. O quizá nosotros fuimos poco claros al exponer los objetivos. Ellos creyeron piadosamente que con nosotros regresaba al poder literario la gente de razón, la que pule, fija y da esplendor a las palabras, las ideas moderadas y las creencias tradicionales. Para ellos la libertad es como el maná bíblico, sabe a lo que conviene a sus intereses. Nosotros queríamos que supiera a novedad y a todo ese archipiélago de palabras cómplices: amor, imaginación, utopía. No cabíamos dentro de nosotros mismos ni dentro del mundo que habitábamos. A unas cuantas millas surgía la esperanza de la Revolución cubana. Unos cuantos años después nos esperaban el mayo francés y el octubre mexicano. (1955-1968)



© Archivo personal de Carlos Fuentes

Con Francisco López Cámara y Lázaro Cárdenas, 1961

Epígono y precursor

Gonzalo Celorio

Cuando murió, la madre de Jorge Luis Borges, doña Leonor Acevedo, tenía 99 años de edad. Cuentan que en el sepelio, una vecina se acercó al escritor y le dijo, a manera de pésame: “Qué pena; un poco más y llega a los cien”, a lo que Borges respondió: “Me parece que exagera usted el prestigio del sistema decimal”.

Este año, Carlos Fuentes cumple ochenta años de vida, y su primera novela, *La región más transparente*, cincuenta de haber sido publicada. El prestigio del sistema decimal al que Borges aludía no es la causa, pero sí el feliz pretexto para celebrar, por motivos más valederos y menos fortuitos que los que registra el calendario, ambos nacimientos: el de la persona, que se deja vivir para que el escritor trame su literatura, como Borges mismo definió su proceso de creación literaria, y el del novelista, merced al cual el hombre justifica su tránsito por el reino de este mundo.

No es posible hablar de la persona con independencia del escritor porque, ciertamente, Carlos Fuentes, el hombre, se ha dejado vivir para que el otro, el que escribe novelas y dicta conferencias, el que figura en diccionarios biográficos y suscribe artículos periodísticos, el que asume posiciones políticas y concede entrevistas, haya creado su vastísima obra literaria. ¿Qué decir de su persona que no remita a su condición de escritor, si vive para escribir, se alimenta de palabras y se confunde hasta la mimesis con ellas? Gracias a la cercanía que me ha permitido su afecto inopinado, acaso podría mencionar algunos de los rasgos característicos de su personalidad: su disciplina, su arrojo, su vitalidad, su elegancia. O referirme a sus gustos más acendrados, del cine, la ópera y las novelas de vampiros a las caminatas por los cementerios londinenses o las bajas temperaturas del Mar Cantábrico que, lejos de inhibirlos, estimulan sus impulsos natatorios. O hablar de la amistad que nos ha prodigado a mí y a otros escritores de mi generación y a los de otras generaciones más jóvenes, como la llamada

del *crack*, a la que Fuentes prefirió denominar del *boomerang* por venir de regreso del *boom* de la literatura hispanoamericana. Pero cuanto dijera acabaría por redundar en la descripción de su personalidad literaria, porque todas las cualidades de Fuentes, su talento, su inteligencia, su cultura, su manejo de lenguas, su portentosa memoria están al servicio de su vocación, y todo lo que le ocurre, lo maravilloso y lo nefasto, lo trascendente y lo superficial, la bendición del amor y el dolor de la pérdida, es pastizal de su palabra. Su condición literaria es, en suma, la característica esencial de su persona.

Sin poder relegar a un segundo plano esta su naturaleza literaria, quiero destacar, sin embargo, una de sus más valiosas prendas personales, que debe agradecerse en términos amistosos, pero también, inevitablemente, en términos literarios: la generosidad.

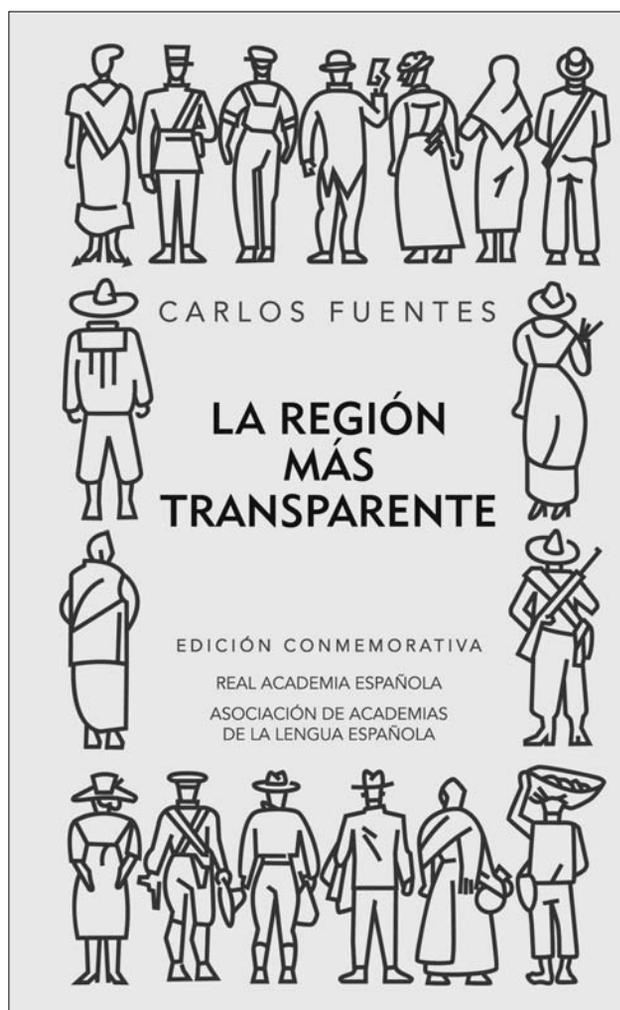
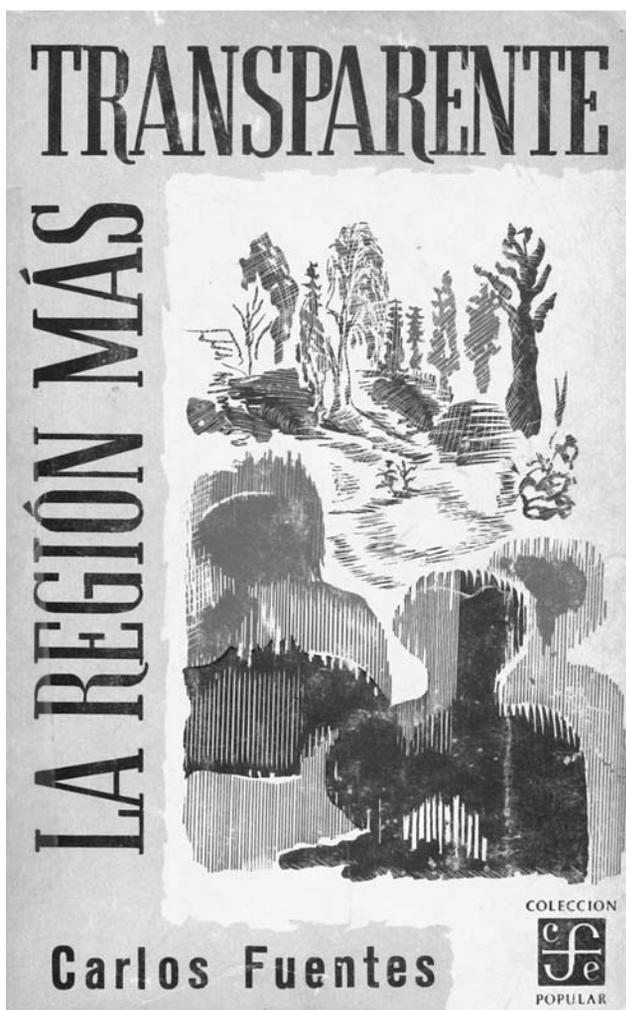
Pertenezco a una generación nonata que antes de configurarse como tal fue sacrificada por la brutal represión del movimiento estudiantil de 1968, que acabó con todo intento gregario —y por ende con toda articulación generacional— y condenó a cada uno de sus virtuales miembros al solipsismo y el recelo; una generación descoyuntada en el momento en que debería haber consolidado su integración y afianzado su proyecto literario y que no se estableció sino muchos años después, cuando los que debimos haberla conformado ya peinábamos canas y habíamos recorrido nuestro propio camino en soledad. Nos encontramos tarde, sí, pero nos reconocimos en nuestras lecturas pretéritas y en nuestros antiguos ideales juveniles. Y coincidimos en que un signo que nos aglutinaba era el influjo que la obra, el ideario y la actitud literaria de Carlos Fuentes habían ejercido, por separado, en cada uno de nosotros. En efecto, novelas como *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, ensayos como *Tiempo mexicano* y *La nueva novela hispanoamericana*, conferencias como la que pronunció en Bellas Artes dentro del ciclo *Los*

narradores ante el público, para citar sólo unos cuantos ejemplos, nos habían marcado de manera indeleble y nos conferían, retroactivamente, una pertenencia generacional que no habíamos vivido en su momento. Por el profesionalismo y la modernidad de su literatura, por la agudeza y la dimensión crítica de su pensamiento, por la amplitud de su cultura y la firmeza de su vocación, Carlos Fuentes había adquirido, para nosotros, la condición del escritor paradigmático; un escritor untado a la vida y comprometido con ella y sus mejores causas; un escritor que sabía conjugar, como lo habían hecho Alfonso Reyes y Octavio Paz, la raigambre nacional y las arborescencias universales y a quien nada humano le era ajeno: la historia, la política, la economía, las relaciones internacionales, la música, la pintura, el cine, el teatro, la ópera —nutrientes todos de su obra literaria—; un escritor, en fin, que representaba con excelencia la cultura nacional en el ámbito internacional y sin quien nuestro país y su literatura no tendrían ni el carácter ni la resonancia que han alcanzado en el concierto de la cultura universal.

Algunos miembros de esta “generación retroactiva” lo conocimos en persona y tuvimos la bienaventuranza de frecuentarlo. Antes de reunirnos con él, nos distribuíamos los temas, según nuestros parcos conocimientos, para formar entre todos un raro ente plural que pu-

diera dialogar con el maestro. A uno le tocaba el cine, a otro la literatura de lengua inglesa, a un tercero la Revolución mexicana, a otro más la novela negra, a mí la literatura hispanoamericana. De esta manera, cinco frente a uno, pudimos conversar larga y reiteradamente con él y beneficiarnos de su magisterio. Su generosidad nos otorgó el estatus de interlocutores, nos hizo partícipes de sus hallazgos literarios, de sus opiniones políticas, de sus anécdotas personales, y nos reconoció como escritores. Nuestra gratitud se sumó a la admiración que ya le teníamos y que le seguimos profesando. Admiramos la disciplina ejemplar con la que todas las mañanas enfrenta su máquina preeléctrica, cuyas teclas le han deformado los dedos índices, que son los únicos que utiliza para escribir; la avidez con la que lee las novedades literarias y el entusiasmo que le siguen provocando *El Quijote* y las grandes novelas realistas y naturalistas del siglo XIX; el interés y la preocupación que le suscita el destino del país y del mundo, y, sobre todo, su gran energía. Es imposible seguirle el paso porque es más impetuoso que nosotros y desde luego más joven, aunque nos lleve veinte años de edad. Basta con verlo subirse a un estrado, comerse una docena de ostras o dictar una conferencia.

Se dice que la novela es un género de madurez porque, sin desdeñar los atributos de la imaginación que le





son inherentes, el escritor, para articular su discurso narrativo, echa mano de su propia experiencia, que es directamente proporcional al transcurso de su vida, a diferencia del poeta, que acude al expediente de la imaginación, más fresca y vigorosa entre más breve es la edad de quien la posee, para expresar sus sentimientos y sus pasiones, sus anhelos y sus desencantos, sus deseos y sus altercados con la realidad, por lo que la poesía lírica suele ser un género de juventud. Si bien es posible aplicar semejante aserto a un altísimo número de casos, muchos ejemplos de uno y otro lado podrían contradecirlo, pues se trata, obviamente, de una generalización. Uno de ellos, y muy conspicuo por cierto, es el de la novela *La región más transparente*, que Carlos Fuentes publica, milagrosamente, en marzo de 1958, antes de cumplir los treinta años de edad.

Un milagro, sí. Asombran, por lo que hace al mundo referencial de la novela, el conocimiento que el joven escritor tiene de la realidad histórica mexicana, la soltura con la que transita por las diferentes épocas que ha vivido el país desde los tiempos prehispánicos hasta mediados del siglo xx y la madurez de su juicio crítico, que endereza muy señaladamente contra el discurso triunfalista de la Revolución mexicana y las traiciones cometidas por quienes lucharon en sus filas y medraron a sus expensas. Y por lo que hace a la técnica narrativa, sorprende la gama de recursos que utiliza para conferirle a su primera novela la modernidad que habrá de imponerse en la década siguiente como signo distintivo de nuestra novelística: la ruptura de la linealidad

argumental; la alternancia de la narración omnisciente con el monólogo interior, el diálogo inmoderado o el flujo lírico y atemporal; la reproducción fidedigna de los diferentes idiolectos, que entran en colisión al igual que las clases sociales a las que representan... La voluntad de estilo, en suma. Con *La región más transparente* —y muy poco tiempo después con *La muerte de Artemio Cruz*—, Carlos Fuentes cierra, como epígono crítico, la novela de la Revolución mexicana, y al mismo tiempo abre, como precursor visionario, la llamada por él mismo *nueva novela hispanoamericana*.

La novela de la Revolución mexicana había dado sus primeros frutos cuando la lucha armada aún no había llegado a su fin. Mariano Azuela, Francisco L. Urquiza, Martín Luis Guzmán escriben sus primeras obras al fragor de las batallas, en calidad de testigos presenciales de los acontecimientos que relatan —y a veces de participantes directos en ellos—, como lo habían hecho siglos atrás Hernán Cortés, Alonso de Ercilla y tantos otros soldados metidos a cronistas que dejaban descansar la espada para empuñar la pluma y escribir sus hazañas de conquista. Deben pasar algunos años, aunque no tantos como los que transcurren entre las *Cartas de Relación* de Cortés y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, para que el suceso revolucionario adquiera la dimensión histórica que escritores como José Vasconcelos o Agustín Yáñez logran darles a sus memorias o sus novelas, particularmente *La tormenta*, del primero, y *Al filo del agua*, del segundo. Y más años todavía para que la novela asuma

el proceso revolucionario como un fenómeno cultural amplio y complejo en el que intervienen no sólo factores históricos, políticos o económicos, sino también la sensibilidad, las creencias, la imaginación de la colectividad que lo vive, como ocurre en la novela *Pedro Páramo*, en la que Juan Rulfo amplía las escalas y categorías de la realidad para incluir en ella, objetivamente, los atavismos, los mitos, las fantasías de la población rural mexicana, representada por esa entidad ubicua que recibe el nombre de Comala. En la novela de Rulfo, la Revolución no es más que un telón de fondo que le da sentido histórico a la idiosincrasia y a las mitologías de un pueblo dominado por el caciquismo que la Revolución misma prohibió.

Poco más de cuarenta años después de la publicación de *Los de abajo* y a escasos tres años de la aparición de *Pedro Páramo*, Carlos Fuentes, con *La región más transparente*, renueva, para concluirla más tarde con *La muerte de Artemio Cruz*, la tradición novelística de la Revolución mexicana.

Si la novela de la Revolución había descrito las injusticias sociales que le dieron legitimidad a la lucha armada, también había denunciado las miserias humanas que habían salido a relucir en el proceso: la ambición, la bajeza, la bestialidad criminal, que igualaban a los héroes con los bandoleros y creaban la figura del “bandolhéroe”, término con el que Salvador Novo bautizó a sus protagonistas. Pero no había cobrado a plenitud la dimensión crítica que sólo la distancia con respecto a los acontecimientos relatados puede proporcionar. Fuentes no centra su obra en la etapa prerrevolucionaria ni en el conflicto armado, aunque constantemente se refiere a una y otro, sino en la posrevolución, cuando el fenómeno histórico ya se ha institucionalizado. Esta perspectiva le permite consignar, tras la valoración crítica de los resultados de la contienda, la traición a sus causas primigenias y la persistencia de muchos de los males que llevaron a la conflagración: la desigual distribución de la riqueza, el monopolio del poder, la escasa, por no decir nula, participación del pueblo en los asuntos del gobierno.

Equivalente al *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera, Fuentes pinta en *La región más transparente* un mural literario que, como el de Diego, se articula en dos ejes, uno diacrónico —la historia de México, que se vuelca sobre el presente a través, sobre todo, de los personajes atemporales, los guardianes de la tradición, Ixca Cienfuegos y su madre, Teódula Moctezuma— y otro sincrónico —la concomitancia de los diferentes estratos sociales en la ciudad capital durante el periodo presidencial de Miguel Alemán. Los personajes representan las transformaciones que la Revolución infligió en los estamentos polares de la sociedad mexicana: por un lado, los hacendados por-

firistas, como la familia De Ovando, que pierden sus fortunas y sus tierras, pero conservan el espíritu y los modos del *ancien régime* y recuerdan con nostalgia los tiempos de bonanza, y, por otro, los revolucionarios que lucran con *la bola*, como Federico Robles, a quien la Revolución “le hace justicia” y lo convierte, de peón de hacienda, en banquero potentado. Y entre ambos extremos, todos los demás, que reflejan la intrincada composición demográfica de la urbe: los nuevos profesionistas, los intelectuales, las sirvientas, los ruleteros, los *juniors*, los estudiantes, los poetas, las declamadoras, los príncipes impostados, los aristócratas internacionales, los aventureros, las prostitutas, los burócratas, los espaldas-mojadas, los obreros, los líderes sindicales, los ferroviarios, las mecanógrafas, los abogados, los periodistas, los embajadores. A tan dilatado elenco se suman Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, sobrevivientes de un pasado abolido que se actualiza, como un atavismo irrenunciable, como un sustrato esencial, como un “espejo enterrado”, en la conciencia de los demás: Federico Robles y Norma Larraigoiti, Rodrigo Pola y Pimpinela de Ovando, Juan Morales y Gladys García, que corre por las calles con la boca abierta a ver si le cae una palabra... Todos integrados en una novela totalizadora que propicia que los personajes cedan sus protagonismos respectivos a la ciudad que los acoge y le presten sus voces para que sea ella, con su espectral polifonía, la que asuma, por primera vez en la historia de la literatura mexicana, la condición protagónica que Carlos Fuentes quiso y supo adjudicarle.

Inhibida su escritura por razones políticas y doctrinarias durante los siglos coloniales, la novela hispanoamericana nació, tardíamente, con las revoluciones de independencia de nuestros países y adoptó, desde el principio, una franca posición emancipatoria.

El primer propósito literario de la América nuestra fue “independizar” el entorno natural a través de la palabra. Durante el siglo XIX y hasta bien entrado el XX, del argentino Domingo Faustino Sarmiento al colombiano José Eustasio Rivera; del uruguayo Horacio Quiroga al venezolano Rómulo Gallegos, los escritores se empeñaron en describir la naturaleza bravía del continente —sus selvas y ríos, sus pampas, montañas y desiertos— y en dar cuenta de las denodadas y casi siempre frustráneas luchas del hombre por domeñarla. Guiados por el viejo paradigma que oponía la civilización a la barbarie, planteado por Sarmiento en *Facundo* al mediar el siglo XIX, pretendieron también, paralela o consecutivamente a la apropiación del paisaje, adueñarse de lo que ahora llamaríamos el patrimonio intangible de sus flamantes países: la historia, la sociedad, la cultura americanas para conformar, como meta final de su emancipación, una identidad propia y un lenguaje capaz de definirla y expresarla. A la vuelta de su historia, la nove-

la hispanoamericana superó el dilema decimonónico e hizo suyos tanto la naturaleza como lo que José Lezama Lima llamó *el arte de la ciudad*. En su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, recogido en el libro *Tientos y diferencias* de 1964, Alejo Carpentier, quien seguramente vio en *La región más transparente*, publicada apenas unos años antes, el indicio de los derroteros eminentemente urbanos que tomaba nuestra narrativa, dice:

[...] acaso por lo difícil de la tarea, prefirieron nuestros novelistas, durante años, pintar montañas y llanos. Pero pintar montañas y llanos es más fácil que revelar una ciudad y establecer sus relaciones posibles —por afinidades o contrastes— con lo universal. Por ello, ésa es la tarea que se impone ahora al novelista latinoamericano. Por haberlo entendido así es que sus novelas empiezan a circular por el mundo, en tanto que la novela nativista nuestra, tenida por clásica en los liceos municipales, ni convence ya a las generaciones jóvenes ni tiene lectores en el lugar de origen —cuando los tiene en el lugar de origen. Mera cosa de andar por casa.

La ciudad de México, empero, había estado presente en la novela mexicana desde que la novela mexicana existe.

La primera novela que puede considerarse como tal escrita en el continente americano es *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi. Data de 1816, cuando aún no se ha consumado la Independencia nacional, y responde al mismo espíritu que había llevado a su autor a denunciar en su obra periodística precedente, al precio de la cárcel y la censura, las injusticias del gobierno español en sus posesiones de ultramar. Y en efecto, las aventuras picarescas que en ella se relatan transcurren preponderantemente en la ciudad de México, la todavía noble pero ya no tan leal capital de la Nueva España, que está a punto de convertirse en la metrópoli de la nueva nación.

No es de extrañar que así haya sido porque la referencia a la ciudad en la literatura mexicana se remonta a la Gran Tenochtitlan de los tiempos prehispánicos y tiene continuidad en la Nueva España a lo largo de los siglos virreinales. Ubicada, según la visión retrospectiva de Alfonso Reyes, en la región más transparente del aire, es loada en lengua náhuatl con líricos acentos por Nezahualcōyotl, poeta y señor de Texcoco, quien atribuye su extensión y su florecimiento al dios Huitzilopochtli, que la sostiene sobre la laguna. Es admirada por los conquistadores que, azorados ante su insólita belleza, la equiparan, por su condición acuática, con Venecia o, más literariamente, con “las cosas de encantamiento que se cuentan en el libro de Amadís”, como lo hace Bernal Díaz del Castillo cuando la contempla por primera vez

desde el abra de los volcanes a su llegada al valle del Anáhuac. Es descrita en lengua latina al mediar el siglo XVI por Francisco Cervantes de Salazar, profesor de retórica de la Real y Pontificia Universidad de México, que la utiliza como escenario para que sus personajes, novohispanos unos y forasteros otros, articulen, mientras la recorren a caballo, los diálogos con los que el maestro pretende enseñar la lengua de Virgilio a sus discípulos. Es cantada por los poetas peninsulares que vienen al Nuevo Mundo con la esperanza de encontrar la savia que sus cansadas plumas habían perdido en la vetusta Europa, como el madrileño Eugenio de Salazar, que relata, en octavas reales, la llegada del dios Neptuno, montado en una ballena, al lago de Chapultepec. Es magnificada con imágenes hiperbólicas y artificiosas por Bernardo de Balbuena, que la llama, con extremado hiperbaton, “De la famosa México el asiento” e inaugura con su *Grandeza mexicana* la poesía barroca en este lado del Mar Océano. Es estudiada, en fin, por los viajeros ilustres del siglo XVIII, que la describen en términos científicos y exaltan su belleza, como Alexander von Humboldt, quien de ella dice que “debe contarse sin duda alguna entre las más hermosas ciudades que los europeos han fundado en ambos hemisferios” (con la salvedad de que la Gran Tenochtitlan había sido fundada dos siglos antes de la llegada de los españoles).

Con la independencia, la ciudad cobra una dimensión moral, ideológica y política que la literatura no sólo registra, sino establece y acentúa. Es el escenario de las aventuras picarescas de Periquillo Sarniento con las que Fernández de Lizardi se propone moralizar al lector y por ende a sus habitantes; el espacio de los “crímenes y horrores” en el que Manuel Payno hace trajinar, en el sentido mexicano de la palabra, a los bandidos de Río Frío, al tiempo que levanta un inventario pormenorizado de las costumbres ciudadinas; el ámbito lúgubre de Martín Garatuza que Vicente Riva Palacio recrea en sus novelas históricas para remarcar el oscurantismo de los tiempos coloniales que el pensamiento liberal se propuso proscribir. En *La musa callejera* de Guillermo Prieto, en las obras de teatro de José Tomás de Cuéllar, en *La Rumba* de Ángel de Campo, la ciudad de México es el foro de las expresiones populares donde se manifiestan y se dirimen las diferencias sociales, se crean las leyendas y se forjan los valores nacionales. Es la ciudad pecaminosa de Federico Gamboa, la ciudad revolucionaria de Martín Luis Guzmán, la ciudad obrera de José Revueltas, la ciudad del crimen perfecto de Rodolfo Usigli.

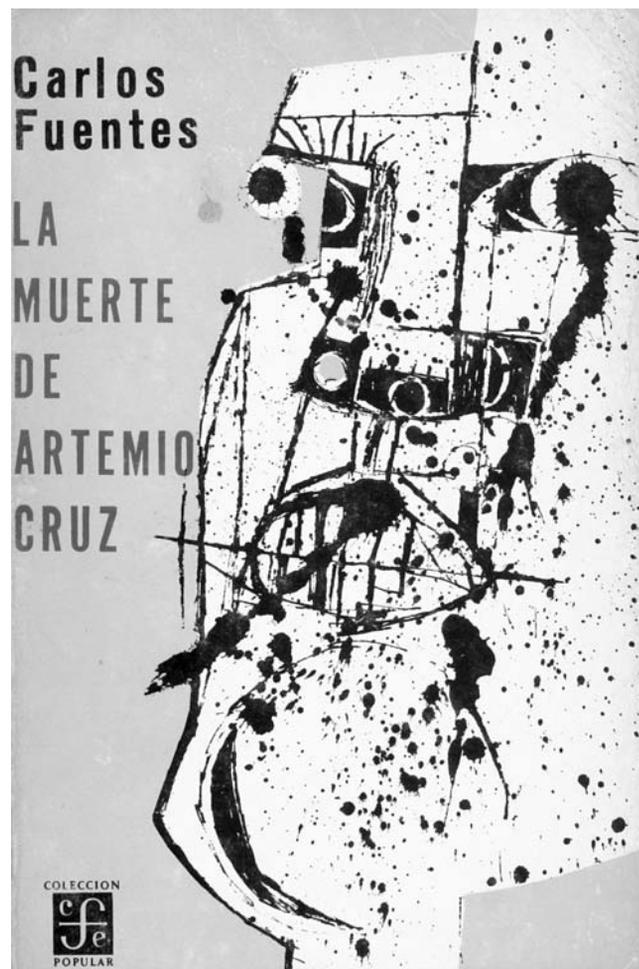
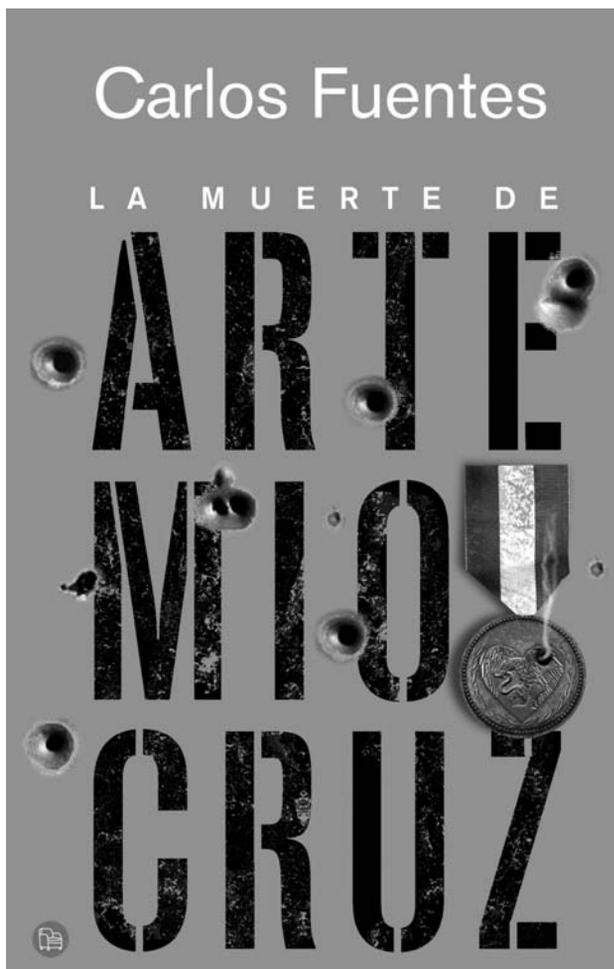
Escenario, foro, telón de fondo, objeto de la evocación y del deseo, prosopopeya de los ideales o de las miserias de sus habitantes, metonimia de la abyección y del pecado, todo eso y más había sido la ciudad de México en la literatura que la nombra y la construye, pero nunca había sido personaje, hasta que Carlos Fuentes

le confiere el papel protagónico de *La región más transparente*. Un personaje multifacético, electrizante, convulso, admirable, atroz. Más imponente que la pampa de Sarmiento, más impetuoso que los ríos de Quiroga, más intrincado que el sertón de Guimarães Rosa, más voraz que la selva de José Eustasio Rivera. A Arturo Cova, protagonista de *La vorágine*, y sus acompañantes, los devora la selva. A los entonces cuatro millones de habitantes del Distrito Federal, que constituyen la ciudad, se los traga la ciudad misma, como Huitzilopochtli que, para mantener encendido el fuego cósmico que da la vida, ha de alimentarse de los corazones de los hombres. “Los devoró la selva”, concluye *La vorágine*. “Nos devoró la ciudad”, parece pensar Ixca Cienfuegos cuando quiere decirle a Gladys García, entre el polvo de la ciudad: “Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire”.

Hay escritores importantes para la literatura y hay escritores importantes para la historia de la literatura. No siempre las obras que la literatura guarda para sí y preserva del tránsito del tiempo son las que han tenido incidencia determinante en el quehacer literario de su momento; ni siempre aquellas que ejercen influencia en sus contemporáneas ocupan un lugar permanente en el seno de la literatura. Carlos Fuentes es un escritor de excepción: La literatura preserva su obra y al mismo tiempo, con cada obra suya, se transforma. Más allá de

los valores propios de *La región más transparente* —su energía, su fuerza narrativa, su capacidad crítica— que la literatura ha sabido reconocer, habría que señalar su significación histórica. Es la primera novela que le confiere a la ciudad de México una voz propia y que la abarca en su conjunto. La primera y la última porque después de ella la ciudad, que se ha reproducido y fragmentado en muchas ciudades distintas y distantes, no ha tenido cabida completa en ningún texto literario. Es, también, la obra precursora de la llamada nueva novela hispanoamericana, que en la década de los sesenta amparó, bajo esa denominación debida al propio Fuentes, libros tan deslumbrantes como *El siglo de las luces* de Alejandro Carpentier, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, *Rayuela* de Julio Cortázar, *Paradiso* de José Lezama Lima, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez —y por supuesto *La muerte de Artemio Cruz*. Es, finalmente, la novela que abrió las puertas a la modernidad para que, por su generoso vano, pasaran las generaciones sucesivas.

El presente texto fue publicado como prólogo a *La región más transparente* en la edición conmemorativa (Alfaguara, 2008) que prepararon la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española con motivo del cincuentenario de la primera edición de la novela de Carlos Fuentes y recogido en el libro de ensayos de Gonzalo Celorio titulado *Cánones subversivos* (Tusquets, 2009).



Fuentes a la distancia

Hernán Lara Zavala

Desde que leí *Cantar de ciegos*, libro de cuentos de Carlos Fuentes, percibí de inmediato el atractivo influjo que, además de deleitarnos con sus historias, contagiaba algo que pocas veces le sucede a un aspirante: el anhelo de escribir. Mi cuento favorito de esa colección, “Un alma pura”, logró conmoverme e identificarme con los personajes contruidos de manera muy consciente a partir del artilugio de la palabra y del tono íntimo y melancólico que a veces produce un relato narrado en segunda persona. A partir de ahí empecé a frecuentar la obra de Fuentes. Leí *La región más transparente*, que me fascinó, desconcertó y deslumbró por su carácter experimental, un poco caótico, por su audaz tratamiento y su ritmo vertiginoso. Siguió *Aura*, con su halo de magia y misterio sobre el tema del doble y el juego de espejos dentro del ambiente gótico y sepulcral de la calle de Donceles en el centro de la Ciudad de México. Y luego *Los días enmascarados*, su primer libro, que incluía un cuento ya legendario y emblemático: “Chac Mool”. En la Facultad tuve la oportunidad de leer y estudiar en alguna clase y con todo cuidado *La muerte de Artemio Cruz* y admirar la estructura de esa novela que muestra pasado, presente y futuro de la Revolución mexicana a través del desarrollo del personaje que se inicia como un héroe bienintencionado y culmina corrupto y aniquilado con la correspondiente desilusión del proyecto revolucionario. Leí *Cambio de piel*, novela carnavalesca y pirotécnica dedicada a Julio Cortázar, y *Agua quemada*, libro de cuentos vía novela, y luego la densa *Terra nostra*, su *magnum opus*, y así consecutivamente a lo largo de los años, no siempre logrando mantenerle el debido paso a su veloz, amplia, prolífica, variada y ambiciosa obra en su intento de desentrañar las complejidades del ser mexicano y su conflictivo pasado.

La primera vez en mi vida que vi a Fuentes en persona fue una mañana que yo andaba curioseando en la Librería Británica de la Avenida de la Paz, allá por los

años 60. Él apareció de suéter y lentes oscuros con paso firme y decidido. Tendría un poco más de cuarenta años pero ya era “Carlos Fuentes”. Empezó a revisar los estantes y en cuanto dio con lo que buscaba, *Dublineses* de James Joyce, si mal no recuerdo, se dirigió directamente a la caja donde le pagó a Gaby, la entonces encargada de la librería, y salió tan campante como entró.

La figura de Fuentes siempre estaba en el panderero de la cultura nacional. Acaso sus primeros amigos intelectuales en México fueron sus compañeros de la Facultad de Derecho algunos de los cuales habían estudiado con él también en el CUM como Mario Moya Palencia, Porfirio Muñoz Ledo y Víctor Flores Olea y algunos otros como Enrique González Pedrero, Bernardo Sepúlveda Amor, Javier Wimer se sumaron al grupo de la generación que se nombró de “Medio Siglo”. También tuvo algunos amigos mayores como Martín Luis Guzmán, Manolo Barbachano Ponce, Luis Buñuel, Fernando Benítez, Juan José Arreola —maestro y editor de su primer libro en la editorial Los Presentes— Juan Rulfo y, por supuesto, Octavio Paz, quien al inicio de su carrera fungiera como preceptor que le infundió ánimo para que encontrara su destino y vocación. Se mantuvieron muy unidos hasta que se dio una previsible ruptura pues maestro y alumno habían entrado en franca competencia. Fue Paz quien sugirió que Fuentes fuera el primer director de la *Revista Mexicana de Literatura*, en mancuerna con Emmanuel Carballo. Creativo y crítico en saludable comunión dirigirían la cultura de México. Pero contrario a Reyes, Paz y Monsiváis, a Fuentes no le interesaba convertirse en cacique cultural, y tan pronto pudo renunció a la dirección de la *Revista Mexicana de Literatura* para continuar su camino de escritor por la libre. Entre sus contemporáneos en México Fuentes frecuentaba a José Luis Cuevas, Salvador Elizondo, La China Mendoza, Juan Ibáñez, Tomás Segovia, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis. Más tarde vino su amis-

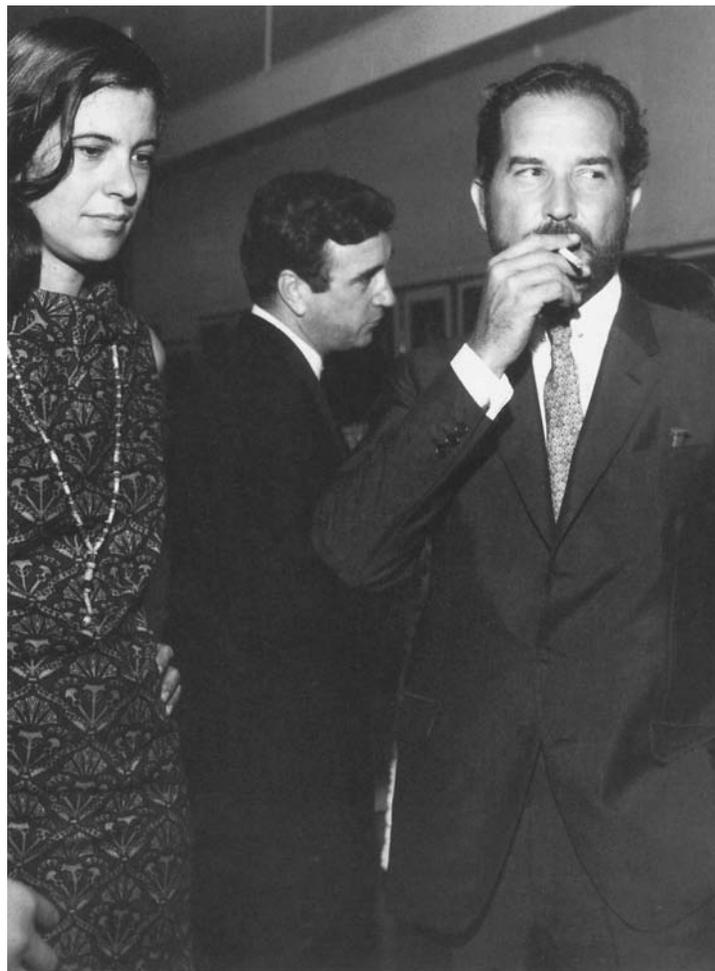
tad con Gabriel García Márquez recién llegado a este país y con Álvaro Mutis. Con García Ponce nunca tuvo buena relación y sus cuentos “Un alma pura” y “Tajimara” contendieron en el Festival de Cine Experimental en 1964, uno dirigido por Juan Ibáñez y el otro por Juan José Gurrola. Luego vino su gran encuentro con Julio Cortázar: “¿Está tu papá?”. “Soy yo, Carlos, pasa”, con Mario Vargas Llosa, José Donoso y Juan Goytisolo que crearon el *boom*. Y más tarde frecuentaba Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez y Nérida Piñón cuando se empezó a consolidar el *post-boom*. Simultáneamente hizo amistades de carácter internacional como fue el caso de Milan Kundera, Jerzy Kosinsky, Arthur Miller, William Styron, Susan Sontag, Harold Pinter, entre tantos y tantos otros personajes de primera línea que disfrutaron su personalidad y amplia cultura. Tengo la impresión, sin embargo, de que en última instancia Carlos Fuentes fue siempre un ser fundamentalmente solitario aunque tal vez por eso mismo le gustaba hacerse de amigos y conocidos. Consideraba la amistad como uno de los valores más importantes de los que puede disfrutar el ser humano. (“lo que no tenemos lo encontramos en el amigo”). En ese sentido acaso sus grandes amigos de toda la vida hayan sido Julio Cortázar y Gabriel García Márquez.

Cuando rompió con Paz se abrió una brecha en la cultura mexicana cuyos dos polos eran los colaboradores de *Vuelta* y los de *Nexos*. Ahí Fuentes traba amistad con Héctor Aguilar Camín, Jorge G. Castañeda, Federico Reyes Heróles y José María Pérez Gay.

En esos remotos tiempos jamás imaginé, ni por asomo, que algún día yo llegaría a conocerlo personalmente, que tendría la oportunidad y el privilegio de charlar con él, de intercambiar impresiones, comentar libros, películas, obras de teatro y autores, y hasta de reunirnos en su casa, en casa de amigos comunes y en la mía propia. Que disfrutaría de su amistad y generosidad como lector y como crítico de mi propia obra. Carlos Fuentes: el novelista mexicano más renombrado, el más profesional, el más grande, el que se sentó siendo bebé en las rodillas de Alfonso Reyes y recorrió medio mundo antes de llegar a la mayoría de edad, quien hablaba a la perfección cuatro o cinco lenguas, que sabía de historia, arte y política y tenía un ligero parecido a Jorge Negrete, quien se sentía atraído por mujeres bellas —en particular por actrices talentosas— y que logró encontrar a su “media naranja”, Silvia Lemus, hermosa como cualquier actriz y que lo acompañó, en las buenas y en las malas, apoyando su obra toda la vida. Ese Carlos Fuentes que a los treinta años se convirtió en icono, en fenómeno literario sin precedente en nuestro medio, en el monstruo de las letras mexicanas que se entregó en cuerpo y alma para estructurar, con talento y trabajo infatigables, una gran y singular obra, precursor del *boom* y figura señera y emblemática de ese movimien-



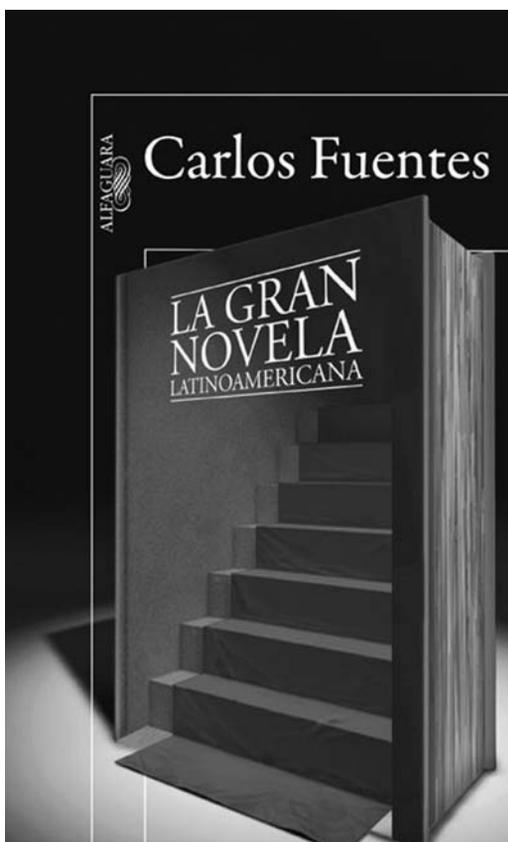
Con Miguel Ángel Asturias, Uruguay, 1962



Con Susan Sontag y Jean-Claude Carrière, Venecia, 1967

© Archivo personal de Carlos Fuentes

© Archivo personal de Carlos Fuentes



© Rogelio Cuelilar



to que pudo revolucionar el panorama literario y resucitar al género de la novela cuando los europeos ya le habían aplicado los santos óleos, fue también, y por lo mismo, uno de los eternos candidatos al Premio Nobel de Literatura.

La primera vez que tuve la oportunidad de hablar personalmente con él fue en un congreso en la Universidad de Brown, organizado por otro de sus grandes amigos, el crítico y escritor peruano Julio Ortega, a raíz de la futura publicación de *Diana o la cazadora solitaria*. Año tras año Fuentes dictaba una conferencia magistral e inaugural dentro del marco de los diversos seminarios que Julio organiza con mucho tino e imaginación en la ciudad de Providence y a la cual, en esa ocasión, fui invitado, entre otros escritores. La razón por la que a Carlos le interesaba hablar conmigo era que yo había leído subrepticamente, pero sin mala fe, su novela cuando todavía estaba en capillas pues Carlos Aguirre, el diseñador de la editorial, estaba preparando la portada para Alfaguara, a la sazón dirigida por Sealtiel Alatríste. Carlos estaba en casa de mis padres en Cuernavaca un fin de semana y yo, lleno de curiosidad porque trataba de la relación de Fuentes con la actriz Jean Seaberg, le pedí que me permitiera echarle un vistazo, a lo cual él accedió sin problema. Como editor, Sealtiel había logrado inyectarle una insólita vitalidad y prestigio a la editorial Alfaguara y la había dotado de un auge sin precedentes pues en unos cuantos años pudo congrega a los más importantes escritores latinoamericanos dentro de su sello y, de manera muy particular, a Car-

los Fuentes. En ese momento Alfaguara México llegó a ser más importante que Alfaguara España.

Fuentes mostraba cierta desconfianza de que algún desconocido, como yo, hubiera leído su novela antes de su publicación formal y por ello le pidió a Sealtiel que sostuviéramos un breve encuentro. Sealtiel salió en mi defensa: “Te aseguro que Hernán no va a hacer mal uso de su lectura”, aclaró. Nos encontramos a solas en un saloncito aledaño adonde se llevaba a cabo el brindis después de la conferencia inaugural, y sin mayor protocolo, solos, sentados uno frente al otro, Fuentes me preguntó mi impresión sobre la novela. Su presencia me imponía, no sólo por su fama. Era un hombre de carácter y mirada penetrante, nada complaciente y mucho menos obsequioso. Le confesé que me parecía muy diferente al resto de su obra y que me gustaba el franco tono autobiográfico que había utilizado. No se inmutó. Con la mirada fija me pidió que abundara: “Es una crónica autobiográfica en la que usted intenta recuperar una historia amorosa que aconteció en 1970 y que ahora ha decidido escribir, más de veinte años después, para revivirla y darle su dimensión literaria, para evocar el momento aquel en que usted y su personaje intentaron ser felices. Al margen de si lo lograran o no, me parece que se acerca a algo de lo que buscan en este momento los lectores: credibilidad por encima de la imaginación, un caso real poblado de personajes famosos pero de carne y hueso como protagonistas, una novela testimonial donde usted se juega su propia fama, como hombre y como intelectual, en su búsqueda del amor, aunque en

ese momento usted no se hubiera dado cuenta de lo que implicaba su relación con Jean, o mejor dicho con Diana, pero que la vida se encargaría de darle un final trágico. Es hasta ahora su novela más franca, la más valiente y la más crítica de usted mismo. Entra en género de las novelas confesionales como las de Jean-Jacques Rousseau, Michel Leiris o Bertrand Russell. Me pareció que no logré, ya no digamos convencerlo sino ni siquiera emocionarlo con mis comentarios. Al oír mi respuesta y sin decir palabra se puso de pie, me dio la mano y se despidió. Sigo pensando, no obstante, que *Diana o la cazadora solitaria* es una de sus obras más auténticas e interesantes en donde Fuentes se permitió la libertad de hacer varias confesiones íntimas en diversos órdenes pero sobre todo en torno a su visión del mundo: “La literatura es mi verdadera amante y todo lo demás, sexo, política, religión si la tuviera, muerte cuando la tenga, pasa por la experiencia literaria, que es el filtro de todas las demás experiencias de mi vida”.

Pero a partir de ahí las relaciones con Fuentes empezaron a estrecharse. Sealtiel Alatríste se encargó de acercar a un grupo de amigos escritores a él. Nuestros encuentros eran esporádicos. La primera vez nos reunimos en el restaurante Prego en Polanco. Fuentes se tomó un martini de aperitivo y luego un poco de vino blanco. A las cinco de la tarde ya se había marchado.

Cuando vino Harold Pinter a México, Fuentes se ofreció a traducir dos de sus obras breves *Moonlight* y *Party Time*. A través de Gonzalo Celorio, a la sazón Coordinador de Difusión Cultural, se acordó que la obra la

montara Ludwik Margules en el teatro Juan Ruiz de Alarcón con la traducción de Fuentes y que, al mismo tiempo, se editara la obra en la Dirección de Literatura, entonces a mi cargo.

A partir de ese momento empezó a fluir la relación con Fuentes. Cuando venía a México para las navidades hacíamos una reunión en honor a él y a Silvia y nos fuimos familiarizando. Él se había propuesto leer a los escritores mexicanos más jóvenes, sin menoscabo de grupos, géneros y tendencias y así se nota en su obra más reciente *La gran novela latinoamericana*. Además de sus amigos de toda la vida, Fuentes leyó y apoyó a infinidad de escritores mostrando una enorme generosidad intelectual y una acuciosa mirada aunque siempre con una distancia crítica pues era tolerante pero nunca complaciente.

Fuentes nunca obtuvo el Nobel aunque en el corazón de los lectores se le identifica como si lo hubiera recibido. Eso le permite ingresar a las filas de Proust, Kafka, Joyce, Musil, Durrell, Henry Miller, Borges, Nabokov, Cortázar, Updike, Graham Greene y tantos más que no recibieron el famoso galardón pero que son más apreciados y leídos que muchos que lo ganaron.

Con la muerte de Carlos Fuentes culmina la gran etapa de la literatura mexicana del siglo xx e inicios del XXI. Él fungió como heredero, adalid y testigo literario de nuestro diario acontecer y escribió la saga de toda una época que estuvo signada por la Revolución mexicana y sus consecuencias luchando por un mejor país. Su obra perdurará por encima de la historia gracias al poder de la literatura que constituyó la justificación de su vida.



© Rogelio Cuadras

Con Gabriel García Márquez

El nacimiento de Fuentes

Vicente Quirarte

...una ciudad sin rumbo, entregada a su propia velocidad, perdidos los frenos, dispuesta a hacerle la competencia al infinito mismo, llenando todos los espacios vacíos con lo que fuese, bardas, chozas, rascacielos, techos de lámina, paredes de cartón, basureros pródigos, callejuelas escuálidas, anuncio tras anuncio tras anuncio...

C.F. Inquieta compañía

En la primavera de 1958 apareció *La región más transparente*, primera novela de Carlos Fuentes. Obra nutrida por antecesores de varias latitudes, que al mismo tiempo las asimila y las transforma, síntesis y cuestionamiento de la historia mexicana, desciframiento de mitologías, suma de elevaciones líricas, ofrecía un ambicioso panorama que desafiaba a sus lectores y al mismo tiempo aceptaba los retos de quien se atreve a escribir una obra heterodoxa y provocadora. Su poderosa y sólida estructura, su riqueza verbal y conceptual, la variedad de sus registros, hacían posible todo, menos permanecer indiferente. “Un gran escritor, afirma Georges Duhamel, es aquel que nos secunda en el conocimiento y la expresión de aquella parte de nuestra vida que parece, en un primer momento, incomunicable”. Fuentes quiso desde esa *opera prima* ser un autor de tal naturaleza, ése que busca lectores activos o inconformes, que los obliga a mirarse no en un espejo inmediato sino a entrar en un laberinto de azogues que los confronte, los incomode. Y los ayude a pelear como si cada día fuera el primero.

En la época de formación y arranque de Carlos Fuentes, y con un año de diferencia, hacen su aparición en México dos libros de prosa que van a revolucionar nuestro modo de leer y de escribir: Juan José Arreola publica *Confabulario* (1952) y Juan Rulfo *El Llano en llamas* (1953). Una ecuación cuyo propósito fuera establecer un árbol genealógico de estas dos obras miliares de la literatura mexicana, podría afirmar que Mariano Azuela es a Juan Rulfo lo que Julio Torri —y por lo tanto la parte más puramente creadora de la generación del Ate-

neo— es a Juan José Arreola. Las cosas no son, por fortuna, tan sencillas. Mientras Rulfo acude a recursos de la narrativa moderna, desde Virginia Woolf a los novelistas norteamericanos que Gertrude Stein denominó la “generación perdida”, Arreola se afana en ser el gran transformador de lecturas, el estilista que se convertirá en modelo y maestro de la generación de escritores de esa década y de la siguiente. Sin embargo, por lejano que pareciera un paralelo entre Torri y Rulfo, tanto los cuentos de *El Llano en llamas* y posteriormente la novela *Pedro Páramo* (1955) analizan y cuestionan la Revolución, del mismo modo en que Torri logra con “De fusilamientos” una de las mejores sátiras a una de las prácticas más frecuentes durante el terror revolucionario mexicano. En 1951 Luis Buñuel filma *Los olvidados*. A partir de él hay otra manera, menos idílica y fingida, de hablar de los personajes de la ciudad, particularmente de sus niños. De igual manera, Fuentes habla de la ciudad pero la hace hablar a ella: es la ciudad quien amanece y agoniza, quien redime y condena en su aliento los lenguajes y las ansias de sus personajes.

Las acciones contemporáneas al lector de Fuentes tienen lugar durante la presidencia de Miguel Alemán, es decir, el momento de la juventud del autor, época de su forja sentimental. Autores mexicanos del siglo XIX anteriores a él escribieron obras de gran aliento y carácter monumental, cuyo propósito era aproximarse a la definición de la palabra México. Se trata de recuperar el pretérito y dar testimonio de su vigencia. No obstante el proyecto de desarrollo estabilizador, consecuente de la posguerra, la capital mexicana de la década del cincuenta se mantenía casi idéntica, en comparación al cambio vertiginoso de la década anterior. Como escribe Enrique Espinosa López en su *Reseña histórica de la Ciudad de México*: “Tres problemas graves padecía la ciudad por estos años: la insuficiencia de agua potable para una población 3,800,000 habitantes; los hun-

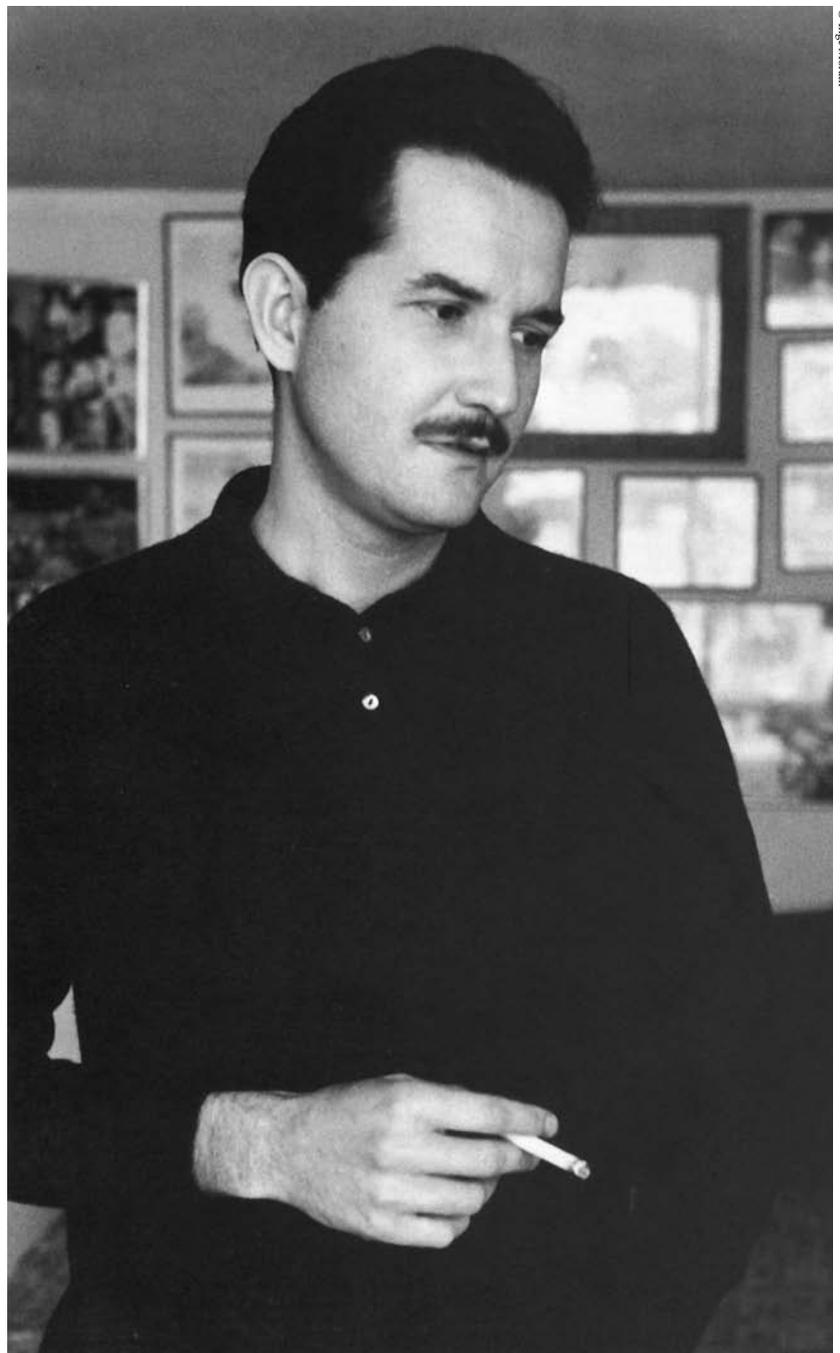
dimientos de la ciudad y las inundaciones de la misma en época de lluvia”. Un total de 212,264 vehículos automotores circulaban por las calles de la Ciudad de México. De ellos, 162,309 correspondían a automóviles, 6,910 a camiones de pasajeros y 43,045 a camiones de carga.

La región más transparente aparece a la mitad de un siglo donde el mundo occidental ha encontrado en la novela el modo más acabado de expresión literaria, según ha visto René M. Albérès en su estudio sobre la novela moderna. Más allá de explotar la sensibilidad o la imaginación, apunta, su arsenal estará dedicado a la construcción de laberintos mentales para cumplir con las responsabilidades e inquietudes que antes fueron propias de la epopeya, la crónica, el tratado moral y, por supuesto, la poesía. Si la novela es el género más seductor que existe, es porque al mismo tiempo que ofrece lo que podemos llamar una anécdota, una intriga, un misterio que obliga al lector a ser cómplice del escritor, al mismo tiempo contiene un vasto registro de resonancias psicológicas, sociales, ontológicas, estéticas y simbólicas.

Cuando Fuentes nace a la vida literaria, el significativo México se encuentra en búsqueda de sus múltiples y posibles significados. La Revolución, que cumple su primer cincuentenario en 1960, será analizada desde diferentes perspectivas, e incorporada al discurso oficial como la consumación del edén en la tierra. Esas conquistas predicadas por el alemanismo serán analizadas por un autor de la generación posterior a la de Fuentes, José Emilio Pacheco, en la novela *Las batallas en el desierto*. Autores de todas las disciplinas se afanan en hacer la anatomía del ser nacional, de la identidad y las contradicciones de su ontología. Desde 1934, el filósofo Samuel Ramos había publicado *El perfil del hombre y la cultura en México*. En la colección México y lo mexicano, publicada por la Editorial Porrúa y Obregón, aparecen *La x en la frente* de Alfonso Reyes, *Conciencia y posibilidad del mexicano* de Leopoldo Zea, *Análisis del ser del mexicano* de Emilio Uranga, *En torno a la filosofía mexicana* de José Gaos. México logrará una conquista a la inversa, al atraer la atención y la pasión de autores españoles como el Luis Cernuda de *Variaciones sobre tema mexicano* o el José Moreno Villa de *Corrupción de México*. Si con los Contemporáneos México se había puesto de moda para el extranjero, en la generación de Fuentes México se vuelve una moda para el mexicano: un espejo incómodo, insustituible, inevitable. Tras bajarse del caballo, y sin haberse sacudido por completo el polvo del camino, la Revolución se está durmiendo en sus laureles: es hora de que sus pensadores la despierten, la cuestionen, le pidan cuentas.

La región más transparente es la última de las novelas de la Revolución mexicana, y la primera en que Fuen-

tes hace la anatomía de ese gran experimento social, prolongado, accidentado y contradictorio. A explorar los múltiples caminos y mitificaciones de esa revolución que ha sido calificada de diferentes formas —continua, traicionada, interrumpida— Fuentes dedicará varias obras posteriores. Amplificará notas, temas, atmósferas. Por eso no es exagerado decir que *La región más transparente* es el nacimiento de Carlos Fuentes: respuesta tan inmediata por parte de sus lectores hace más amplio y evidente el horizonte de expectación de nuestro autor: *La muerte de Artemio Cruz* profundiza en el retrato de Federico Robles como símbolo de la Revolución transformada; *Gringo viejo*, la vida imaginaria de Ambrose Bierce y su desaparición en el fragor revolucionario; *Agua quemada*, la biografía fragmentada pero unitaria de una ciudad que cambia con sus personajes pero que en el fondo permanece inalterable.



© Inge Marañón

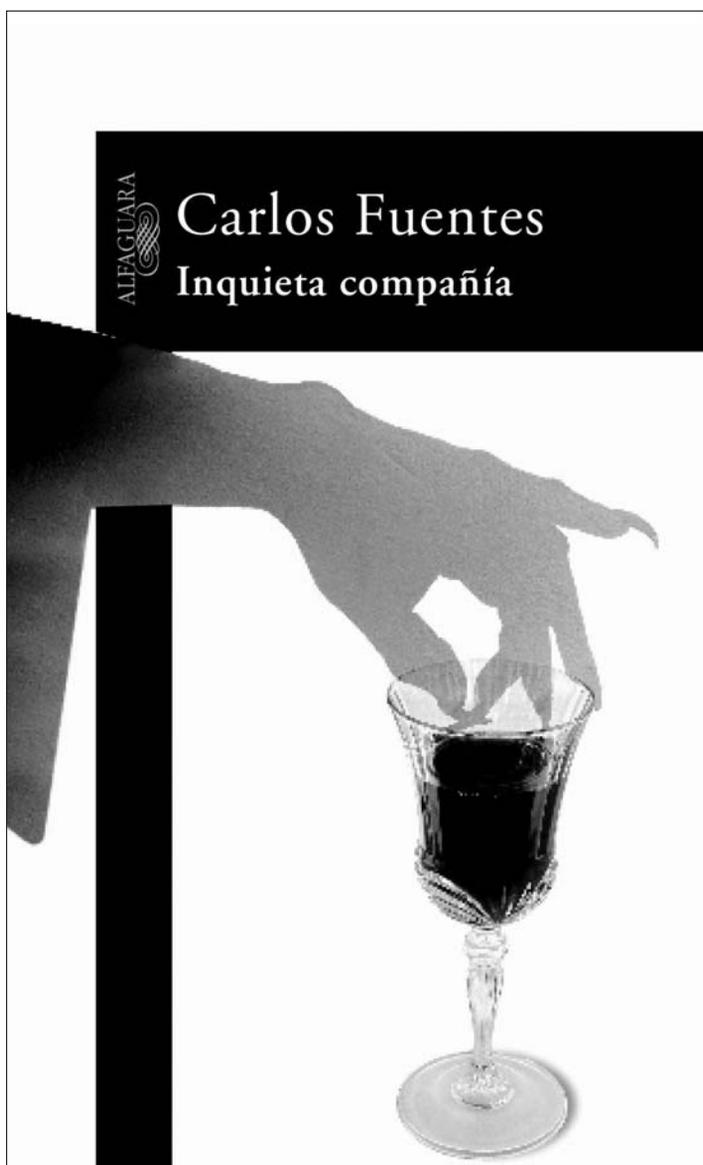
¿Por qué titula Fuentes su obra *La región más transparente*? La expresión había sido forjada —rescatada o prestigiada— en 1917 por Alfonso Reyes como declaración de principios o invitación al viaje al frente de su *Visión de Anáhuac*, texto escrito tres años después de la muerte de su padre, ese 9 de febrero de 1913 en que se convierte en la primera víctima visible de la Decena Trágica. Reyes escribe en el exilio y con la firme voluntad de exorcizar fantasmas de la venganza y el rencor. Síntesis del paisaje que ojos extranjeros tuvieron de nuestra antigua tierra y de cómo la imaginación y la realidad fueron delineando los contornos de un paisaje que es inevitablemente nuestro. A esa expresión llegó Reyes luego de varias generaciones de propios y extraños que habían dejado testimonio de su admiración por la transparencia inverosímil del aire. Thomas Gage, en su libro *A New Survey of the West Indies*, aparecido en 1648, al tener a la vista la Ciudad de México, exclama: “Nos pareció que la íbamos a tocar con la mano si bien distaba todavía la llanura donde está situada casi diez millas del pie de la montaña”. Dos siglos más tarde, Charles Robert Latrobe, autor del libro *A Rambler in Mexico* (1836),

y quien habla de México como una ciudad *de* palacios, elogia “una gloriosa mañana en que el brillante sol iluminaba las fachadas de los edificios como plata y esmalte”. Todavía en el México de los años veinte, la revista *Ulises* incluía la publicidad de los cursos de verano ofrecidos por la Universidad Nacional, y exaltaba la belleza de una Ciudad de México desde cuyas calles podían observarse los volcanes nevados. En estas lecturas del país y la ciudad capital a través de los siglos, México era *Casi el paraíso* (1956), título de la novela de Luis Spota donde, al igual que en la obra de teatro *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, estrenada en el significativo 1937, un año antes de la expropiación petrolera, la simulación es el secreto para la supervivencia, sin importar los medios que se utilizan. “Dame clase y te doy lana. Dame lana y te doy clase” será una de las frases repetidas por los personajes de la novela.

Al elegir la frase de Alfonso Reyes para dar título a su novela, Fuentes está trazando la tesis que habrá de sostener su propuesta ideológica y narrativa. La Ciudad de México se levantó en una zona fatal en su asiento pero gloriosa en su clima, su cielo. “México en una laguna” es el título de uno de los capítulos. Tierra enfiada, vacilante, veleidosa. Transparencia del aire que no garantiza la transparencia de sus pobladores, amantes del disfraz, urgidos por hacer de los suyos *días enmascarados*, por aparentar, por buscarse sin encontrarse, por no dejar de luchar ni siquiera en el aparente estatismo y pasividad de los personajes y situaciones. “Primavera inmortal y sus indicios”, dijo Bernardo de Balbuena en 1605. La frase aparece interpretada de diversas maneras en la obra de Fuentes. De manera particular, la ve como símbolo del estatismo, de la incapacidad mexicana para cerrar ciclos y cambiar de territorio.

“En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta”, dice el preludio de la novela. A lo largo de ella el lector va a encontrar constantemente esas frases críticas y acres. ¿Amargura? No, lucidez y creatividad. “No ha habido dolor ni derrota ni traición comparables a los de México”. Una frase tan lapidaria sólo puede ser dicha por un mexicano y aun así el castigo viene, inevitable y terrible. “A mí nadie me mira así”. Manuel Zamacona es asesinado por un hombre que siente como afrenta la manera en que su prójimo lo mira.

“Novela *collage* sin héroes, es la historia de un ser colectivo”, subraya Pedro Ángel Palou. Novela que se asemeja a los murales, dice Monsiváis. Con base en ambas declaraciones, vertidas por lectores mexicanos de dos generaciones distintas, es posible establecer una poética de la novela. Ser colectivo que se llama el México que fue, que sigue siendo, el México posible, el soñado, el utópico, el imposible, el que no es capaz de cerrar sus ciclos y vive con el rencor vivo y la herida abierta, con la deuda postergada, el desquite pendiente. El destino

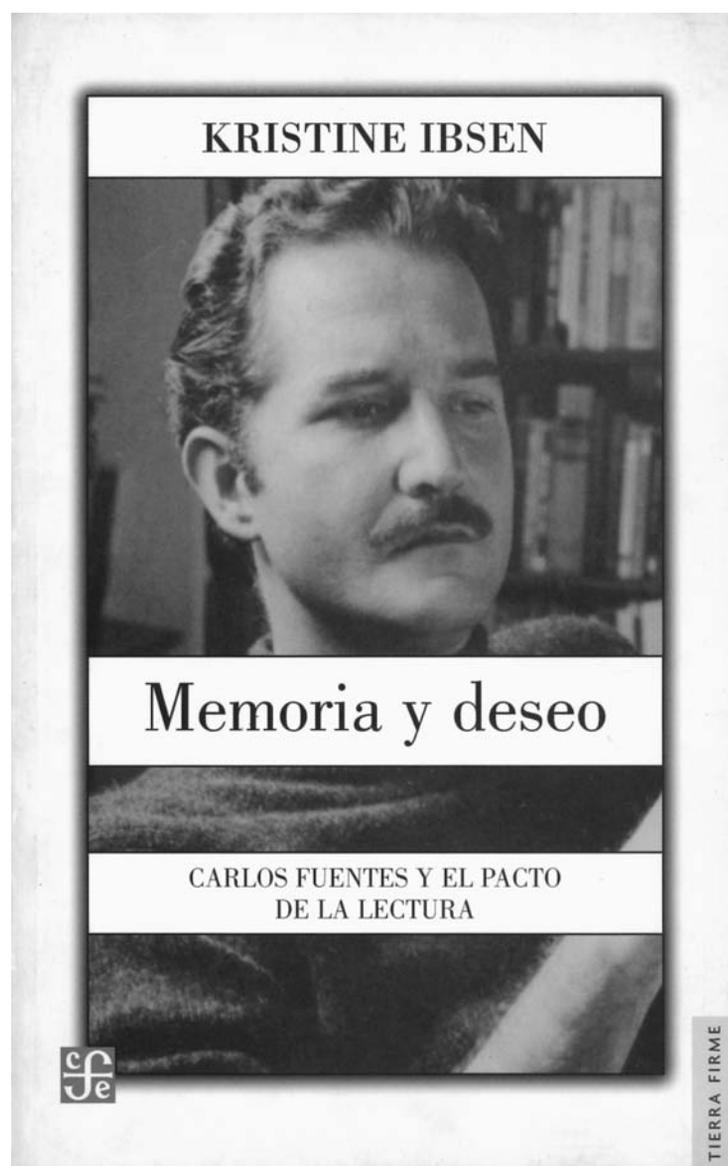


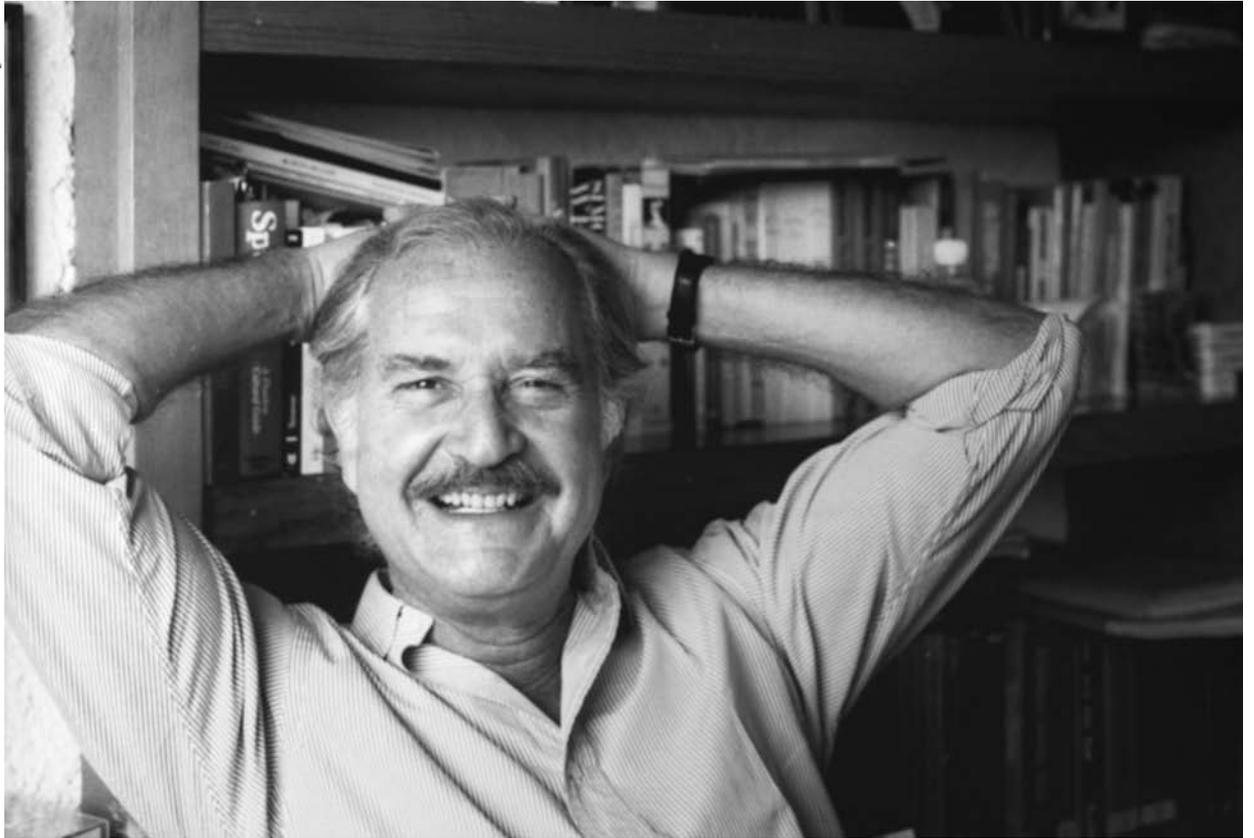
de los personajes está determinado por su propia historia, pero más que nada por la Historia del país en que se desarrollan, viven y mueren. Ixca Cienfuegos es la conciencia de la polis, profeta sin cartera, voz que predica en el desierto. Ixca Cienfuegos es Leopold Bloom, sobreviviente simbólico de la urbe sin remedio y sin redención posible —“en piso de metal, vives al día, / de milagro, como la lotería”—, pero también es Temilotzin de Tlatelolco y José Joaquín Fernández de Lizardi, Guillermo Prieto y Lucas Alamán, Ignacio Aguilar y Marocho y Francisco Zarco, Ángel de Campo y Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra y Martín Luis Guzmán, Salvador Novo y Alfonso Reyes, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska y Juan Villoro, es decir, la voz que se atreve a dar testimonio de su tránsito, a atreverse a registrar el minuto que pasa, el cronista que es profeta, el poeta que es pensador y crítico de un país que, para su desgracia y fortuna, nunca acaba de construirse. Ni de destruirse. En uno de los capítulos del libro, Zamacona lleva bajo el brazo *El laberinto de la soledad*, libro de Octavio Paz que, aparecido en 1950, formula nuevas propuestas acerca de qué es el mexicano, qué es lo mexicano. A través de los títulos de sus capítulos —lugares comunes de la sabiduría popular, *leitmotiv* del diario combate—, Fuentes va ensayando su propia sucesión de experimentos y fracasos, de súbitas iluminaciones y momentáneas victorias. Cada uno invoca en el instante su propia fórmula de salvación. Colectivamente, esa fe individual se convierte en escudo que soporta las vicisitudes. Si la ciudad es una sinfonía, cada uno de sus instrumentos es imprescindible: todos contribuyen a esa visión mítica, a la milagrosa resurrección de cada día. En su aparente elementalidad, Beto afirma: “Yo nací y otro día me muero y no supe lo que pasó en medio los días se van y el domingo llega todo vestido de feria vamos a los toros le inflamamos a la cervatana nos la jalamos en una carpa nos cogemos a una vieja y la pura verdad es que nomás esperamos agachados a que nos toque la de Dios”, y el intelectual Zamacona atreve: “Cancelar lo muerto, rescatar lo vivo y saber, por fin qué es México y qué se puede hacer con él”. Dos visiones que en el fondo confluyen: la supervivencia, la rabiosa voluntad de trascender el día. En esa su novela sin personajes —en el sentido ortodoxo del término— Fuentes se encarga de establecer la actuación nominal y simbólica de una novela que, desde esta perspectiva, se asemeja a una obra teatral.

El gran personaje de la novela es la ciudad, dice el lector, dice la crítica. Dice su autor desde el proyecto original que esbozó para la novela. Pero una ciudad es el resumen de la Historia, el acumulador de energía de quienes la pueblan y transforman, la suma de las mayores hazañas y las más profundas traiciones: en el caso de México, nombre que comparten, para su beneficio y su

desgracia, el país y la ciudad, el centro de pronunciamientos y cuartelazos, de marchas obreras y estudiantiles, de la especulación inmobiliaria que sale a la luz ante tragedias mayúsculas. El banquero Federico Robles mira la avenida Juárez desde su oficina y la calle se le revela como síntesis de tiempos anteriores, las múltiples miradas, los incesantes pasos, las inclasificables traiciones, las ilusiones perdidas, los esplendores y miserias de sus cortesanas que lo mismo ejercen desde el Puente de Nonoalco que tras murallas impenetrables en Las Lomas.

Una novela tan compleja y ambiciosa, como la que se planteó Fuentes en esa primera odisea donde daba muestras de su joven madurez, tiene múltiples puntos de lectura. En una entrevista a propósito de ella, Fuentes declaró: “En este libro se pueden notar fácilmente las influencias que tengo, hay mucho de tipo formal, evidente, de Dos Passos, de Joyce, de Faulkner, y están subrayadas como homenaje a esos autores. Pero quizás lo que más profundamente ha influido en mí es, en primer término, la lectura de mi infancia; en mis sueños se siguen apareciendo Edmundo Dantés, el Abate Faría





en las mazmorras del castillo de If, el pirata Long John Silver con su pata de palo y su perico al hombro, Tom y Huck sobre una balsa en el Mississippi. Después el Siglo de Oro y por supuesto Shakespeare”.¹

Hay que escuchar a los autores en sus declaraciones, pero es preciso leerlas, como lo hacemos con sus obras, entre líneas. Si el héroe del proyecto narrativo de Fuentes es el niño, el lector, el soñador inconforme, el anarquista permanente, es preciso buscar la unicidad de ese héroe inextinguible en las obras que el ser de la experiencia trata de transmitir. Ixca Cienfuegos es ese héroe y también los sin nombre, los que sostienen cada día la ciudad y hacen, como escribe Efraín Huerta en *Los hombres del alba*, “un sereno monumento a la angustia”.

Una de las maneras en que Fuentes lleva a cabo esta tarea es su absoluta falta de complacencia. En la nómina de Fuentes no se salvan ricos ni pobres. Ni siquiera los intelectuales, los artistas y los guerreros que en la gran saga del siglo XIX, con su carácter de excepción se constituían en redentores de una causa perdida. Novelistas sociales del siglo XIX desde sus títulos como *Pobres y ricos de México* (1876) de José Rivera y Río o *La clase media* (1858) de Díaz Covarrubias habían tratado de hacer su anatomía de la sociedad. Sin dar preferencia a ninguna clase, lo que Fuentes parece decir es que sólo puede salvarse la masa, en el sentido en que lo vio César Vallejo:

¹ Citado por Pedro Ángel Palou, “*La región más transparente*, hito de nuestra historia cultural”, en Carlos Fuentes, *Obras reunidas II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 380.

todos o ninguno. La masa anónima que le da nombre al país, los sin nombre que han vuelto a escribir la historia, en la llamada Noche Triste, en la resistencia civil de 1847 en la capital, en los terremotos de 1985.

Una gran novela no es unívoca y menos cuando se propone como un sistema de signos que exige la relectura y la interrelación entre todos sus elementos. *La región más transparente* inaugura ese linaje de obras que crea un estilo, propicia seguidores. Ya no la novela-río sino la novela mural, según apunta Monsiváis. Como resumen de la Historia de México, las imágenes del muralista, como las del pintor, ofrecen su individualidad y se interrelacionan en tiempos y lugares diferentes. Si el habla de los diferentes estratos es un personaje fundamental en la obra, es porque ese mosaico es el que propicia los numerosos Méxicos. Novelistas mexicanos de generaciones posteriores habrán de continuar con esa exploración de un lenguaje que, si no cambiara constantemente, acabaría por extinguirse: José Agustín, Gustavo Sainz, Luis Zapata, Emiliano Pérez Cruz. Fuentes inaugura un linaje de obras donde la novela no es el espejo que anda y copia la realidad, sino un laberinto de espejos donde nos descubrimos implacablemente. En el prólogo a *Moby Dick* de Herman Melville, aparecido en 1960, Fuentes señalaba los múltiples y ricos niveles de lectura que la novela propicia. Igualmente, y como retribución a una obra que, como la de Melville, marca un antes y un después, *La región más transparente* es un ensayo y un tratado, un panorama de la ciudad imposible, una profecía de la derrota que

en el fondo lleva un mapa invisible para librar el combate cotidiano.

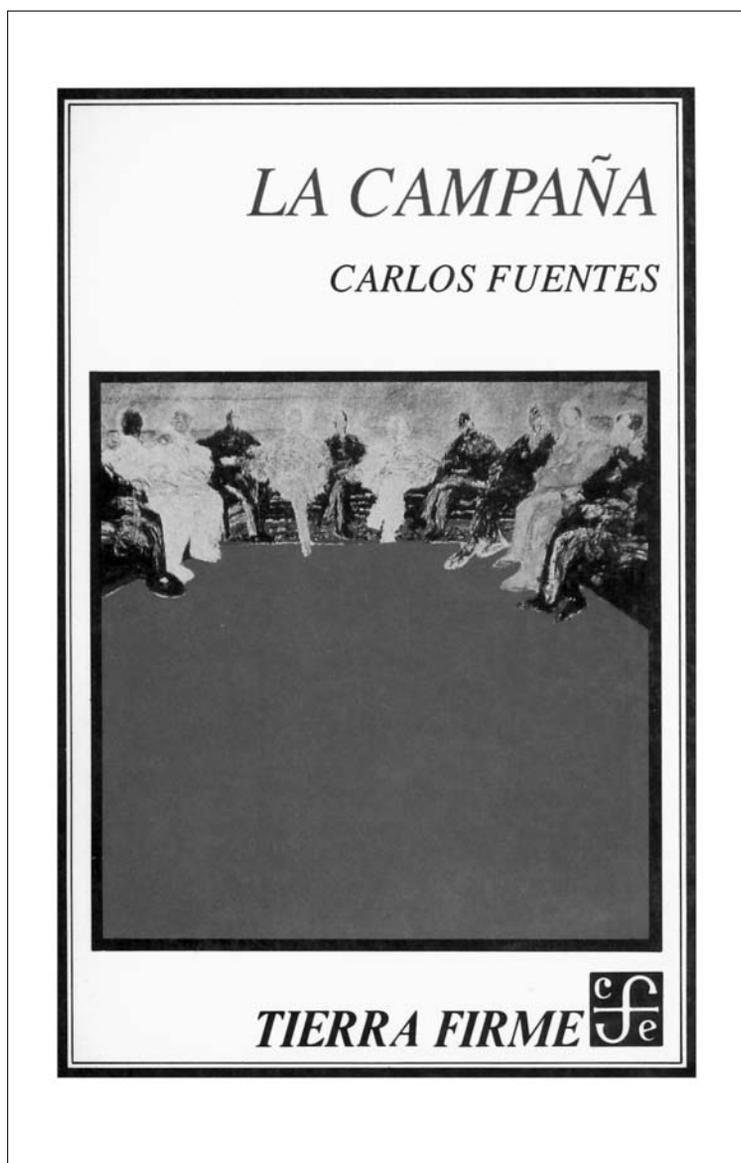
La novela culmina con un ritual donde la religión laica de la patria que celebra su Independencia es también el pretexto para el presente gozoso en que el mexicano basa su cólera y su gozo, su frustración y su sed patrioter. La novela moderna, como Fuentes se encargó de representarla a la mitad del siglo xx, es una apuesta para el futuro, una profecía. En él, ésta se articula en dos niveles. En el intelectual y en el mítico. En el primer sentido, son las conceptualizaciones de lo mexicano que ensaya Ixca, Zamacona y Robles. Dice el primero: “Dentro de diez años éste será un país dominado por los plutócratas, tú verás. Y los intelectuales, que podrían representar un contrapunto moral a esa fuerza que nos avasalla, pues ya ves, más muertos del miedo que una virgen raptada. La Revolución se identificó con la fuerza intelectual que México arrancó de sí mismo, de la misma manera que se identificó con el movimiento obrero. Pero cuando la Revolución dejó de ser Revolución, el movimiento intelectual y el obrero se encontraron con que eran movimientos oficiales”.

Diez años después de aparecida la novela de Fuentes, en 1968, él estaba en París, donde fue testigo del mayo heroico y de la rebelión contra las plutocracias universales, cuyos ecos en México resonaron con luz y tragedia. ¿Cuál es la salvación, entonces? Si no hay redención y el ideal está roto, queda el estrato mítico, la viva herencia de los fantasmas que no nos abandonan. Si Teódula Moctezuma encarna la imaginación y la profecía, en un momento señala: “Los nuestros andan sueltos, andan invisibles, hijo, pero muy vivos. Tú verás si no. Ellos ganan siempre. La de sangre regada, la de héroes que se murieron, la de muertos que se hundieron en esta tierra llenos de colores y cantos, hijo, como en ningún otro lado, se me hace. Tú sabes mejor que yo que ellos no nos dejan de la mano y que a la hora de la hora ahí están... los seguimos llamando a ellos para que den razón de nuestras vidas, la última cara, que es la que cuenta, no se nos olvide y la llevemos siempre puesta.”

Quien no se llena de fantasmas corre el peligro de quedarse solo, dice Antonio Porchia. Y la Cábala advierte que quien juega a ser fantasma puede acabar por serlo. Fuentes ha elegido un camino intermedio, de gran profesional de la escritura. Si sólo la mano del hombre despierto puede escribir el poema de sueño, sólo el ser vivo y sensible puede captar el lenguaje de la otredad. Por eso puede concluir nuestro autor, con pleno conocimiento de causa: “Sólo los fantasmas rondan en la verdadera vida de México, y ellos traen sus batallas muy hechas, muy sólidas, para que sean reales nuestros ejercicios de polvo, nuestras individualidades aplastadas por esa otra batalla permanente de fantasmas y sus luchas que no se han resuelto.”

Los caminos de un escritor son tan enigmáticos como los que corresponderá recorrer a la obra que concibe. Hace cincuenta años apareció la primera edición de la novela que el lector tiene en sus manos. El país en que nació ha cambiado. En ese medio siglo la obra del autor ha ido en crecimiento, así como la ciudad que es personaje de su obra. Desde ese su nacimiento en 1958 no ha dejado de renacer, ni de sufrir las derrotas a las que está expuesto el auténtico hombre de palabra. A partir de *La región más transparente* hizo de la novela un arma de resistencia, perturbación y consolidación del alma. Con la solidez e inteligencia de sus obras, ha utilizado sus dones para defender las mejores causas. Por eso, al leerlo o releerlo, seguiremos encontrando palabras sólo destinadas a nosotros, que nos lleven a transformar el tiempo enemigo y nos reintegren al tiempo sin transcurso del amor y la imaginación, que nos hace más poderosos y verdaderos.

Una versión más amplia de este texto apareció en la edición conmemorativa de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, publicada por la Asociación de Academias de la Lengua Española en 2008. Por tal motivo, en él se mantiene el tiempo presente en que fue escrito.



El arte de dialogar consigo mismo

Ignacio Solares

En la mejor tradición balzaciana Carlos Fuentes entabla un diálogo permanente consigo mismo dentro de su obra, al mismo tiempo que introduce al lector en su propio mundo, lo que encarna sin duda el sentido más profundo de la creación novelística: la posibilidad de conocernos e intimar con nosotros mismos, con nosotros mismos y con ese “otro” que también somos.

Las manifestaciones de este incesante diálogo son prácticamente inagotables en la obra de Fuentes. Por ejemplo, en una página de *Aura* (1962), encontramos ya en cierne el proyecto completo de *Terra nostra*, que aparecerá trece años después. El protagonista Felipe Montero se dice a sí mismo: “Si lograras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada, casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del Siglo de Oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento.”

Es significativo que en la novela más breve del autor —y trece años antes— se anuncie ya, con tal precisión, su obra más ambiciosa y de mayores dimensiones.

También encontramos este diálogo del autor consigo mismo en las obras que abordan a la Ciudad de México como escenario y personajes de sus novelas y relatos. Para quienes la literatura merece considerarse como una conquista verbal de la realidad, no hay mejor posesión de la cosa misma que su lectura: el conocimiento de su nombre verdadero (ese nombre oculto que todo escritor busca, aunque no lo sepa). Así, la

literatura es capaz de impregnar a ciertas ciudades y recubrirlas con una pátina de mitología y de imágenes más resistentes, al paso de los años, que la propia arquitectura e historia “reales”, tal como ha sucedido con *La región más transparente*, que sigue siendo el mejor acceso que tenemos a aquella Ciudad de México, tan distinta a la de hoy.

Todo eso cambió y el propio Carlos Fuentes se ha encargado de hacer la crónica de esa ciudad que “amenaza con comerse vivos a cada uno de sus habitantes, sean víctimas o victimarios”, como lo relata cinco décadas después en *Todas las familias felices*, donde escribe: “¿Qué quedaba de la antigua Ciudad de los Palacios? ¿Un gran supermercado lleno de latas de sangre y botellas de humo? Sangre y hambre, artículos de primera necesidad de la ciudad-monstruo”.

De *La región más transparente* a *Todas las familias felices*, la Ciudad de México real es el libro mismo, los libros por medio de los cuales Carlos Fuentes nos muestra una ciudad entrañable, que “nos la condenaron a muerte”, dice, y su transformación en una urbe atroz, pero sutilmente suspendida en la memoria.

Otra muestra de la capacidad de Fuentes para dialogar consigo mismo a través de sus textos la encontramos en *Cambio de piel*, publicada en 1967, pero donde quedó pendiente un tema que se realiza años más tarde en *Instinto de Inez*, editada en el año 2000. *Cambio de piel* presenta a un grupo de judíos en un campo de concentración que cantan su propio responso al interpretar el *Réquiem* de Verdi. El director encuentra los instrumentos musicales en los sitios más insólitos y un deshollinador será el improvisado bajo. En algún momento el

director habla de ese “otro” sitio en donde en realidad será dada la interpretación musical —por más que tengan ante ellos a sus propios verdugos— y, dice, “la voz humana, por serlo, se inventa una alegría que se adelanta a la tristeza de la muerte”. Esa misma voz humana —con su alegría implícita— que viene de *Cambio de piel* es la verdadera protagonista de *Instinto de Inez*. Voz que lleva a cuestas la invención y el dolor del mundo y hasta nuestra posibilidad de salvación. “La música —dice ahora Gabriel Atlan-Ferrara, el protagonista de *Instinto de Inez*— está a medio camino entre la naturaleza y Dios. Con suerte, los comunica. Y con el arte, nosotros los músicos (podría decir los escritores) somos los intermediarios entre Dios y la naturaleza.”

Encontramos aquí de nuevo al autor dialogando con su propia obra, pero también con la historia, la filosofía, la psicología, el arte y la teoría literaria. Fuentes sostiene que la obligación del escritor es conjugar los tiempos y las tensiones de la vida humana con medios verbales; imaginar el pasado y recordar el futuro; recordarlo y escribirlo todo, desde el inicio de los tiempos hasta la actualidad ultramoderna y más allá. Todo escritor nombra al mundo, pero los autores latinoamericanos —Carpentier, Rulfo, García Márquez, Cortázar, el mismo Fuentes— han estado poseídos de la urgencia del descubridor: “Si yo no nombro, nadie nombrará; si yo no escribo, todo será olvidado; si todo es olvidado, dejare-

mos de ser”. Así resulta comprensible su angustia y obsesión por verterlo todo en una obra inmensa e inabarcable como el tiempo, como la historia misma.

De ahí que el tema de una obra como *Terra nostra* sea la utopía hispanoamericana; la voluntad y la pasión, a través de cuatro siglos de historia común entre el viejo mundo español y el nuevo mundo americano, utopía que aparece como finalidad de la Historia, y contra la cual la Historia nunca ha dejado de conspirar.

Más allá de temas y situaciones, es manifiesta la búsqueda de un cielo primero y último, el sitio en que la historia real no haya mordido, no haya medrado, la playa primigenia a la que arriba, desnudo, el protagonista de *Terra nostra*, ese Adán renacido. Hay que señalar que en la obra de Fuentes los personajes resucitan siempre en esta misma tierra que los vio nacer, pero que el arte del novelista ha convertido en “otro” lugar. Por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz*.

Vas a vivir... Vas a ser el punto de encuentro y la razón del orden universal... Tiene una razón tu cuerpo... Tiene una razón tu vida... Eres, serás, fuiste el universo encarnado... Para ti se encenderán las galaxias y se incendiará el sol... Para que tú ames y vivas y seas...

También, ahí están las tres tesis de *Cumpleaños*, que podrían ser también las de todas las novelas del autor: “El mundo es eterno, luego no hubo creación; la verdad es doble, luego puede ser múltiple; el alma no es in-



© Rogelio Cudillor

mortal, pero el intelecto común de la especie es único e imperecedero”.

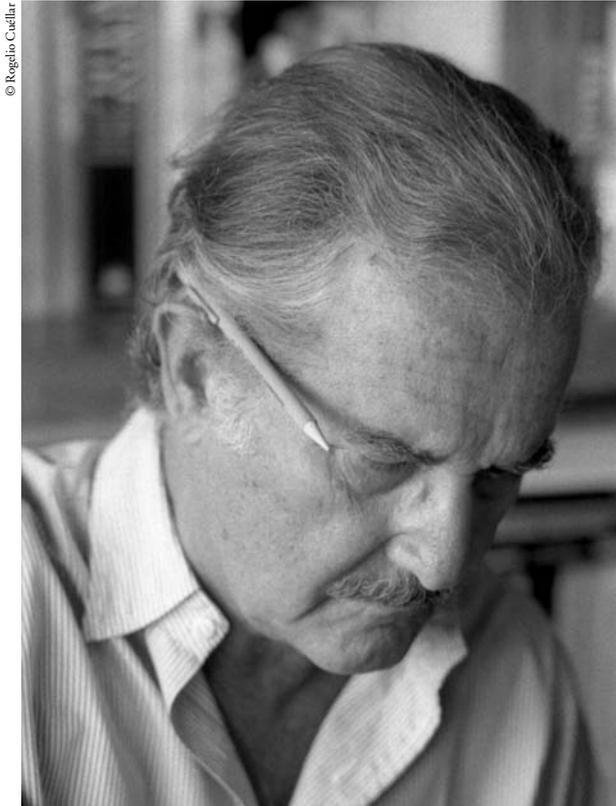
En *Terra nostra*, España es el viejo mundo que ha terminado por reconocerse inhabitable y desesperanzado; en cambio, América es el nuevo mundo, abierto y que ofrece espacios para construir una nueva Edad de Oro. Pero además, conviviendo con ambos mundos, hay otro que los contiene y los trasciende: la Eternidad,

gran ilusión de la Historia, donde los hombres están con Dios o son Dios; un mundo donde Historia y Cultura son el trayecto y el combate de los hombres desde y hacia tal lugar.

Fuentes se asume como un hereje, en el sentido cervantino del término, un continuador de la única religión que podemos merecer. Afirma que “el dogma fue proclamado para que la herejía floreciera con raíz más honda: todas las cosas se transforman, todos los cuerpos son su metamorfosis, todas las almas son sus transmigraciones”.

Dijo alguna vez Roger Callois que “no hay nada más sagrado que un gran sacrilegio”, y en la obra de Carlos Fuentes, como en toda gran creación, queda abolida la muerte. Así, el escritor, al asumir su herejía, se convierte en el único creyente verdadero; no bastan este mundo y sus utopías, hay necesidad de crear otro mundo mejor, aunque sea sólo en el papel, dentro del universo particular de la literatura.

Una de las cualidades más elevadas de la obra de Carlos Fuentes es que el lector lee, en realidad, siempre entre líneas. Lo que tiene entre las manos, en forma de libro, es esa sustancia inmaterial, huidiza, y sin embargo especialmente humana, que es la vida hecha recuerdo, sentimiento, sensación, deseo; es el prisma a través del cual el narrador va mostrándonos el mundo —su mundo— y el avatar de sus personajes. Y a ello se debe la particular atmósfera que consigue cada una de sus novelas desde las primeras líneas: una realidad suspendida y sutil en la que la materia —y el cristal mismo que la inspira— parecería estar dotada de la cualidad evasiva de la luz.



CanCIÓN del Cristo Negro

Adolfo Castañón

*La tierra estaba ufana
Y en aura blanda la adulaba el viento.*
Quevedo

*La tierra sus flores,
el agua su espejo,
sus auras el aire,
sus luces el fuego.*
Calderón de la Barca

Diccionario de autoridades

I

Aura es una de las narraciones más perfectas de la obra de Carlos Fuentes y una de las ficciones de la narrativa hispanoamericana contemporánea que mejor saben fraguar la fusión abismal de los tres calendarios que nos rigen: el almanaque histórico y político, el reloj biológico y el péndulo mágico-poético y religioso que vincula a los dos primeros. La intensidad de la narración traduce la exactitud casi musical con que se recrea un procedimiento mágico-religioso —¿una misa negra, un aquarelle privado?—, el astuto tejido de simetrías que se va armando entre la anciana Consuelo y Aura o entre: a) la historia vivida por ésta, b) la historia que debe redactar (véase la etimología de esta palabra) a partir de las memorias de un militar mexicano asociado al imperio de Maximiliano y c) la historia total de la conquista que sueña con escribir el joven historiador invitado, huésped de una cena de sombras y fantasmas.

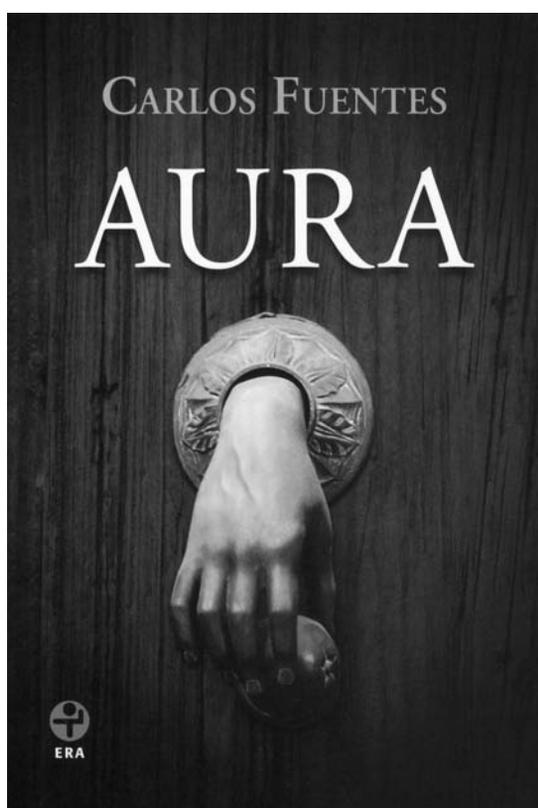
En “On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*”¹ el propio autor ha enunciado algunos posibles ascendentes de esta breve novela: algunos poemas de

Quevedo, conversaciones y preguntas de su amigo Luis Buñuel, la adaptación cinematográfica hecha por Kenzo Mizoguchi del clásico japonés del siglo XVIII Ugetsu Monogatari: *Relatos de la lívida luna al terminar la lluvia*, una traducción italiana de los cuentos japoneses de Togi Boko escritos por Hiosuichi Shoun, en particular el cuento titulado “La cortesana Miyagino” que trabaja el tema de la necrofilia y, finalmente, *Los papeles de Aspern*, de Henry James, *Grandes esperanzas* de Dickens y *La reina de espadas* de Pushkin donde aparece el tema del joven y la dama, que inspirarían también la estructura narrativa de este grimorio narrativo.

Aura ha sido comparada al cuento de Henry James: *Los papeles de Aspern*. Aunque resultan evidentes ciertas afinidades con la trama del gran maestro, nos parece ineludible evocar otras páginas hispanoamericanas. En cuanto al asunto y al ambiente cabe tal vez pensar en el cuento *El caso de la señorita Amelia* del nicaragüense Rubén Darío o en *La cena* de Alfonso Reyes, narraciones donde el mito de la eterna juventud y las atmósferas sobrenaturales impregnan de aglutinante sentido desde la lección mexicana la historia. Otro paralelo consecuente que puede suscitar *Aura* es el que la contrasta con la pieza teatral *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz —inspirado en el cuento de Nathaniel Hawthorne— donde volvemos a encontrar a una muchacha y a un jardín encantados y donde en otro sentido tentacular la guerra contra el tiempo y la búsqueda de la eterna juventud crean —si no un fantasma como en Fuentes— sí una presencia femenina cuya carne envenenada es en cierto modo —al igual que en *Aura*— flor y fruto de un jardín encantado.

Todo ello contribuye a hacer de *Aura* una de las fábulas de la narrativa hispanoamericana contemporánea donde mejor se finge la experiencia abismal que surge cuando los relojes mencionados suenan —tañen como la campana de Aura— una misma hora. Se palparía esa

¹ Carlos Fuentes, “On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*”, *World Literature Today*, otoño de 1983. Número dedicado a Carlos Fuentes, p. 531.



secuencia, por ejemplo, en el hecho de que la joven Aura no es más que el fantasma de la juventud perdida de Consuelo —fantasma al que ha sido posible dar carne y sangre gracias a esas plantas medicinales y esas flores mágicas:

...las flores, los frutos, los tallos que recuerdas mencionados en crónicas viejas: las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vellosas del beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus flores espigadas; el arbusto ramoso del evónimo y las flores blanquecinas; la belladona. Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de este herbario que dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, *consuela* con una calma voluptuosa.

Acaso las comparaciones más fecundas a que se presta *Aura* remitan a la propia obra de Carlos Fuentes. Del cuento *Muñeca reina* a las novelas *Cumpleaños*, *Una familia lejana*, *Terra nostra*, *Agua quemada* y algunas de las narraciones de *Constancia y otras novelas para vírgenes*, para poner sólo algunos ejemplos, la idea de una generación maldita o de una estirpe abominable y mesiánica, los ambientes enclaustrados de algunos caserones en el centro de la Ciudad de México, los lazos umbilicales y sacrificiales que existen entre la niñez, la juventud, la vejez y la muerte y, sobre todo, la idea del amor como un húmedo espejo enigmático en el cual se reflejan el

presente y el pasado, la memoria privada y la memoria social perfilan una poderosa visión de la historia y de la cultura en México (poderosa porque obediente a un poder: política porque agente de un secreto). Esta visión en la que se abisman y engranan el reloj del cuerpo y sus deseos, el almanaque de la ciudad de los hombres y el calendario de la ciudad de dios o de la ciudad de los dioses —el biológico y el cultural, la hora del *deseo* y las horas de la historia sagrada y profana— comprueba que el interés por la pluralidad de carácter saturnal y canibal —donde el pasado devora al presente y éste sólo vive para resucitar y reactualizar el pasado— hace de Carlos Fuentes, más allá de las contingencias y accidentes que afectan al individuo —viajes, lugares de formación o de nacimiento—, uno de los pocos narradores de nuestro país cuya poderosa imaginación resuelve las individuaciones oficiales y clandestinas del movimiento mexicano. Es decir, de ese tiempo a la vez mítico e histórico, simbólico y secular, que caracteriza, en lo superficial y en lo profundo, a la cultura mexicana. Todas estas supuestas certezas sólo pueden hacer tanto más inquietante una pregunta: si *Aura* es sólo un fantasma, una proyección mágica de Consuelo, entonces ¿quién es la primera persona, el *yo* de la voz que guía los pasos del historiador Felipe Montero, es decir, del lector? ¿Quién cuenta la historia? ¿Quién nos deletrea y mueve nuestros pasos, nuestros labios?²

El poeta Aurelio Asiain, no sin perspicacia, (“*Aura*”, *Unomásuno*, 21 de abril de 2001), al leer la escena estigmatizada de la noveleta, la del Cristo Negro y el cuerpo desnudo de Aura, recuerda el poema precisamente titulado “Misa negra” de José Juan Tablada cuyos versos finales hacen pensar en otro poeta irreverente, Ramón López Velarde:

Quiero cambiar el grito ardiente
de mis estrofas de otros días
por la salmodia reverente
de las unciosas letanías;
quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla
y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla...

Y celebrar, ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo,
la misa negra de mi amor.

Descanse en paz Carlos Fuentes: descanse en Montparnasse.

² Carlos Fuentes, *Aura*, Editorial Era, trigésima octava reimpresión, México, 2000.

Cumpleaños

La cristología del tiempo

Ignacio Padilla

Si es verdad que la obra entera de Carlos Fuentes es una épica de la encarnación del tiempo en el espacio, *Cumpleaños* tendría por fuerza que ser su carta de batalla. En él confluyen no sólo las ideas que sobre el arte de narrar el tiempo el escritor ha acuñado y cultivado a lo largo de su fructífera vida creativa. También están allí, en bruto o en plenitud, sus técnicas, o por mejor decir, la técnica. Allí están los cómo y los por qué, el *modus operandi* del crimen fuentesiano contra las conciencias tranquilas del arte de la novela. Este librito inmenso exhibe las claves del estilo singular que el autor se ha inventado afanosamente para conseguir que la narrativa sea la única expresión del saber humano capaz de amigarse con y adelantarse a la física cuántica en su búsqueda por fijar de una buena vez y para siempre, más que el tiempo mismo, su caprichoso fluir.

Es sin embargo o por lo mismo un libro extraño, con frecuencia inconseguible, esquivo. Aun cuando guía, *Cumpleaños* está lejos de la simplicidad ajena a los recetarios o los instructivos de decodificación. Su propio autor, tan insistente a la hora de desentrañar públicamente el papel de cada uno de sus libros como partes de una *opera omnia* balzaciana, apenas lo menciona. Y no lo hacen más sus críticos y sus lectores, que en este caso parecen unidos al autor por un tácito juramento de silencio. Una suerte de pudor colectivo envuelve esta obra. O acaso sea otra cosa, quizás una secrecía de índole iniciática. Durante años, el alquimista ha buscado en la sujeción del tiempo al espacio narrativo una panacea que es piedra filosofal, que es la fuente de la eterna juventud: en el secreto del tiempo narrado se cifran los del saber, la inmortalidad y la absoluta síntesis. Los accidentes y resultados de tal búsqueda están en *Cumpleaños*, que es un mapa en sí mismo, un criptograma que se muerde la cola, como si el tesoro en el corazón del

laberinto tuviese que ser al mismo tiempo su minotauro, el monstruo cuyo vencimiento es también parte de la revelación a la que defiende. Naturalmente, no cualquiera puede acceder a este conocimiento, no a cualquiera está reservado. De allí que la obra sea en buena medida un palimpsesto: la catábasis, el acceso al saber que nos mata como requisito para el renacimiento, debe ocurrir mediante un complejo y exigente descenso *ad inferos*. Y éste, qué duda cabe, lo es en el más sano y más puro sentido de la palabra.

Pocos autores como Carlos Fuentes conozco tan minuciosos y diestros en el difícil arte del epígrafe. Y el de *Cumpleaños* es tal vez uno de los más elocuentes. “Hambre de encarnación padece el tiempo”, anuncia el autor en voz del Octavio Paz de *Ladera Este*. Ésa y no otra es la carta de navegación del libro, aunque también lo había venido siendo para Fuentes desde mucho tiempo atrás, como ha seguido siéndolo desde entonces, adelantado veinte años a la teoría bajtiniana del cronotopo en la novela. Desde *Aura*, libro hermano de *Cumpleaños*, hasta los relatos de *El naranjo o los círculos del tiempo*, pasando desde luego por *La muerte de Artemio Cruz*, por mencionar sólo los más explícitos en este orden, el narrador ha consagrado su inteligencia a agotar todas las posibilidades que puedan ofrecer el arte, la historia, la religión y la ciencia para desesclavizar al hombre de la muerte, que en Occidente no ha sido sino el impío sicario del tiempo. La reencarnación, la supuesta circularidad del tiempo, la especularidad y la permanencia del ser en la más absoluta intersubjetividad, el dominio inconsciente que de nuestro transcurrir hacemos en el mundo de los sueños, todo ha entrado y cabido en la obra de Fuentes, suma de una in -

teligencia que ha buscado obsesivamente nuestra liberación de las ataduras del antes, el ahora y el después.

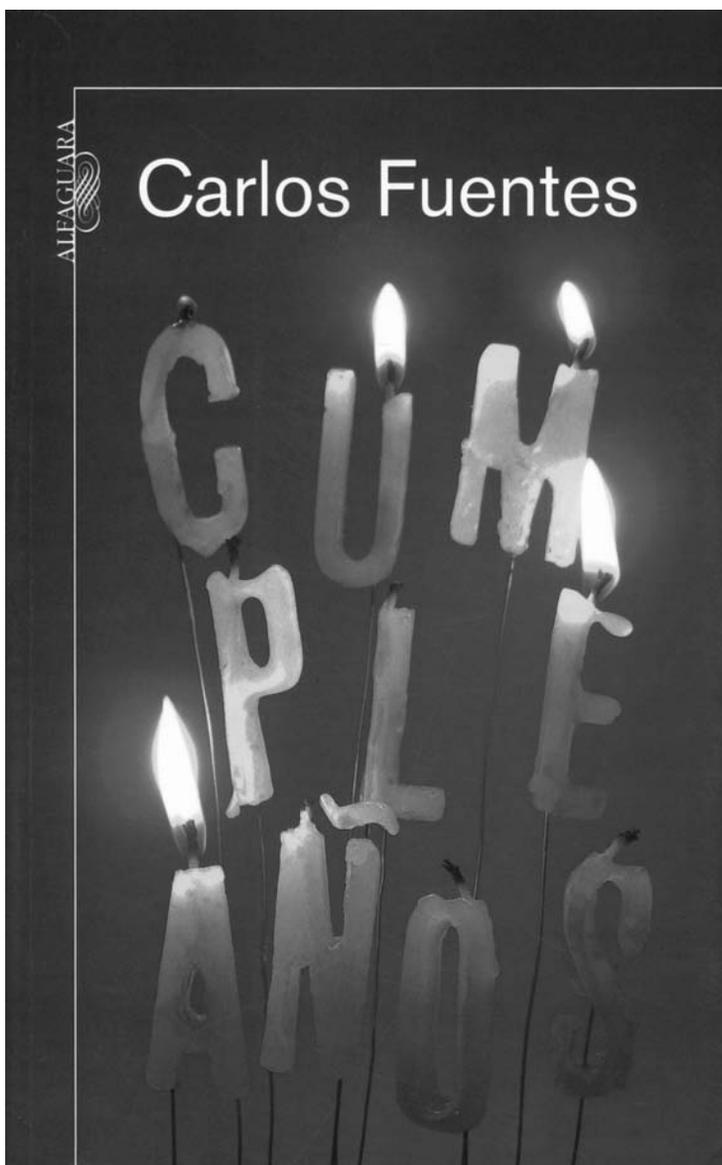
Saciar el hambre que el tiempo tiene de encarnarse, y hacerla suya. ¿Cómo? En el verbo. Nunca una lección de la tradición judeocristiana había sido mejor asimilada y, al mismo tiempo, con tanto encono desmantelada. Si antes del tiempo estaba el verbo, narrar es la clave para domeñar, fijar y finalmente prevaricar la sucesión ordinaria de los acontecimientos. Pero esta asimilación requiere asimismo de una apostasía, una rebelión prometeica contra la lectura que del continuo espacio-tiempo nos han querido imponer dos mil años de accidentada exégesis cristiana. En *Cumpleaños* se explicita el rotundo *no* de Carlos Fuentes a las quimeras de esa línea recta que nos conduce de la Creación a un Apocalipsis que tiene más de psicotrópico, onírico y poético que de aceptable y cierto. Se trata entonces de un refinado *non serviam*, un rechazo que sin embargo no cierra los ojos a remirar los planteamientos originales con el claro propósito de reinventarlos a partir de sus más célebres paradojas.

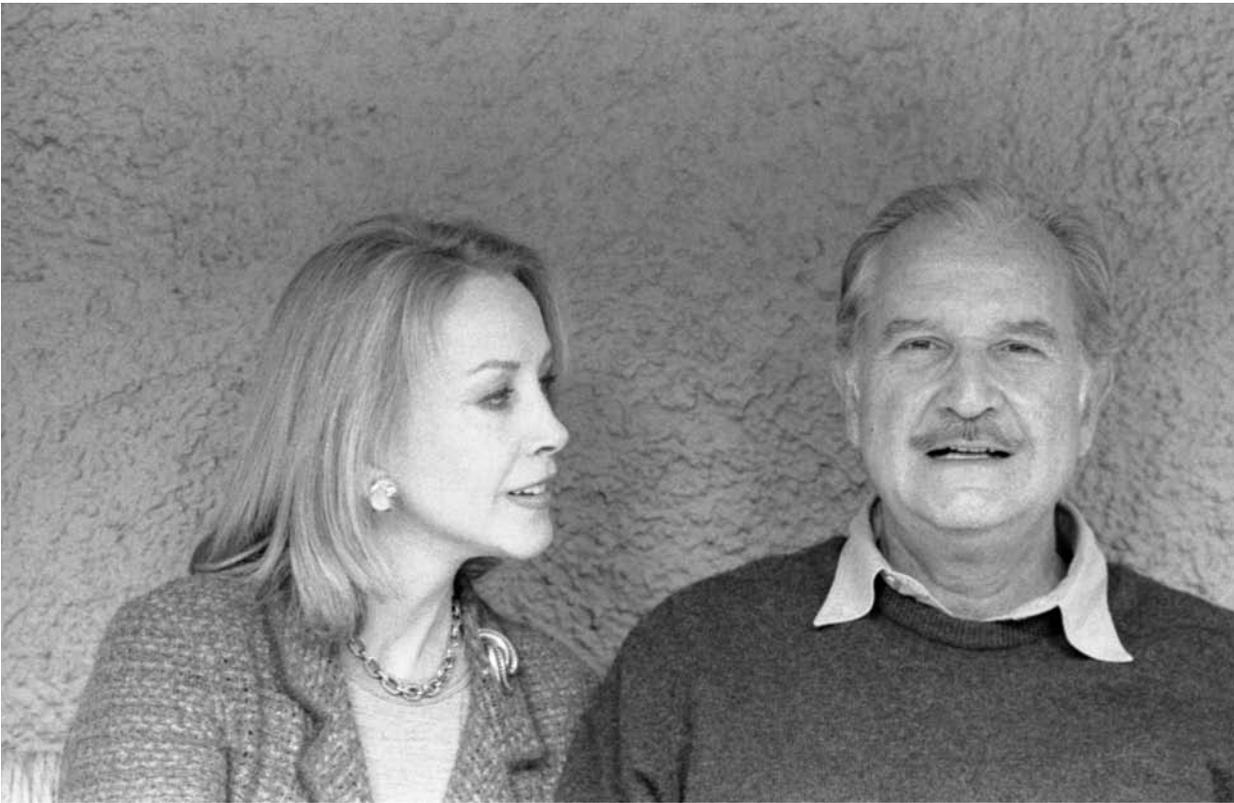
Y es que en el fondo, la conclusión de Carlos Fuentes debiera resultarnos tan clara como familiar: si la tradición

judeocristiana ha derivado en la postulación de un transcurrir rectilíneo, y la oriental descafeinada nos ha hecho creer en una circularidad sin remisión, resulta indispensable buscar una más creíble y esperanzadora visión del tiempo. La alternativa, por ende, debe hallarse en una noción más cercana a la de los gnósticos, para quienes el tiempo, necesariamente excéntrico en cuanto humano, existe de forma irregular, o a lo menos, en espiral. Y si es verdad que la espiral es la expresión finita de un proceso infinito, la narrativa en particular y el arte en general estarían por antonomasia destinados a ser la espiral del tiempo. Diseñar esta espiral como quien diseña una catedral es la misión que Carlos Fuentes se ha impuesto al escribir *Cumpleaños*.

No deja de ser sugerente que *Cumpleaños* sea el libro de Carlos Fuentes más inmediato al turbulento 68. Un libro en apariencia apolítico, o inclusive impolítico. Un tratado, un criptograma elaborado cuando el mundo entero se sacudía en un presente tan intenso que apenas daba oportunidad de réplica. Bien visto, sin embargo, *Cumpleaños* tiene y da sentido justamente por la época en que ve la luz. En el año de su publicación, el irlandés Samuel Beckett recibía el Premio Nobel, mientras Italo Calvino y E. M. Escher alcanzaban acaso el punto más alto de sus carreras creativas y de su popularidad. La física cuántica se encajaba en el palpitante corazón de la Guerra Fría, y tanto Julio Cortázar como Gabriel García Márquez, siempre de la mano de Carlos Fuentes, elaboraban sus correspondientes obras maestras sobre el tiempo soñado y el tiempo espiral. Más allá de la realidad sesentera, de la cual se ocupará más tarde, el novelista mexicano prefiere atender primero a los orígenes de lo sagrado que ante sus ojos van culminando en una violencia anunciada.

El sentimiento absurdo de la vida como producto inevitable de las contiendas bélicas del breve y atroz siglo XX, la disolución de la utopía y el tiempo revolucionarios en los suelos cubano y soviético, las sacudidas y las decepciones del Concilio Vaticano Segundo, el encumbramiento y la defenestración del último surrealismo, los intentos de la *Oulipo* y el relativo fracaso del *Nouveau Roman*, todo ello se acumula en la gran pregunta sobre el tiempo a la que Carlos Fuentes quiere responder en las pocas y descarnadas líneas de *Cumpleaños*. Definitivamente, parece decirnos, hay algo que no hemos comprendido. Quizás, en este desorden en apariencia presentáneo, nos haya llegado el momento de cambiar de perspectiva asumiendo como cierto el engaño de la mirada con el que juega Escher en sus laberintos o el sentido del sinsentido con el que Hamm y Clov reaccionan desde el fin del mundo la desesperanza de un Lear que





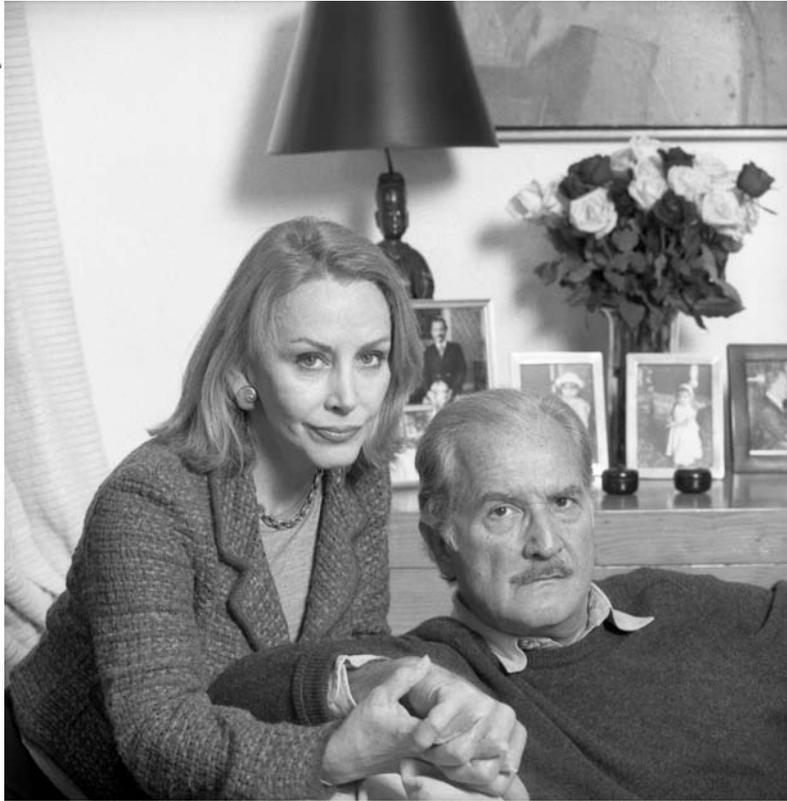
Con Silvia Lemus

tiene menos de rey que de esclavo. En “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar, un guerrero prehispánico se sueña motociclista mientras está a punto de ser sacrificado, y en el no muy lejano *El otoño del patriarca*, de García Márquez, el dictador se asoma a la ventana para ver la llegada de los marines conjuntamente con las tres carabelas colombinas. ¿Cómo no ver en todas estas manifestaciones una mutua contaminación en cuyo vértice se encuentra nada menos que *Cumpleaños*, obra brevísima donde no obstante han sido recapituladas y catapultadas las ideas que todavía, casi cuarenta años después de su publicación, rigen buena medida del arte y el pensamiento contemporáneos?

Educado parcialmente en escuelas confesionales, como tantos otros escritores latinoamericanos, Carlos Fuentes tuvo la fortuna de conocer de cerca las mayores paradojas del cristianismo, mismas que ha acertado a emplear y cuestionar a lo largo de su vida en pro de su arte y de su pensamiento. De todas ellas, es posible que la más interesante para el autor en el momento de escribir *Cumpleaños* haya sido el llamado dogma de la Santísima Trinidad. No es difícil imaginar al joven Carlos Fuentes en las aulas del bachillerato marista asistiendo al relato bien conocido de un san Agustín mitológico que cierto día, mientras meditaba en la playa el insondable misterio de la Trinidad, habría recibido de un enigmático niño una lección sobre la incapacidad de los seres humanos para comprender semejante dogma. Este mismo niño,

inquietante donde los haya, es en cierta forma el centro de *Cumpleaños*, paradoja del cristianismo donde Dios se encarna lo mismo en el adulto que en el pequeño Jesús en el templo, un niño que todo lo sabe porque es ya un viejo, porque ya fue y vino al seno del Padre.

Enano siniestro, ubicuo y omnisciente, en cierta forma némesis del *Petit Prince* de Saint-Exupéry, el niño-hombre cuyo aniversario aquí se celebra tiene tanto de humano como de divino. Y es otra vez aquí san Agustín quien, rebelde a la lección playera, inventa una definición trinitaria cuyas sombras se identifican en la obra de Fuentes: si acaso, según habría afirmado el gran filósofo cristiano, tan europeo y tan moderno por ser tan africano y tan antiguo, la Santísima Trinidad podría apenas entenderse como un pañuelo doblado del que sólo alcanzamos a ver una cara a la vez. A Carlos Fuentes esta idea le sirve como recurso para explicar no la divinidad tripartita, sino la existencia misma del hombre en el tiempo: el pasado, el presente y el futuro son después de todo un mismo instante del que sólo conseguimos ver una manifestación a la vez. Pero es posible que la novela, en cuanto síntesis de toda oposición y prevaricadora de toda paradoja, consiga crear al menos la ilusión de que podemos verlo todo a un tiempo. Así como Escher, Gödel y Bach se habrían encabalgado en sus respectivas bandas de Moebius visuales, matemáticas y musicales, Fuentes habría acudido a su infinita espiral de contador de historias, a su doblado rizo narrativo, para rearmar su idea del tiempo a través de —no así a despecho de— las contradicciones aparentes o reales del pensamiento judeocristiano.



Para abreviar de la contradicción como fuente de verdad, privilegio del artista sobre el filósofo, sugiere primero Carlos Fuentes que el cristianismo habría sido en cierta medida una suerte de equivocación, o una fallida mascarada para proclamar cierta falsa verdad desde las altas tribunas del reino de este mundo. Pero al fracasar la mascarada, la falsa verdad se autentifica. Aun así, la involución o la perversión del cristianismo triunfante habrían sido obra del demonio, quien después de todo es un coadyuvante del Plan de Salvación, por lo que entonces el cristianismo sería un acierto, y así hasta el infinito. De allí que la heterogeneidad, signo a todas luces demoníaco que se contrapone a la homogeneidad divina, se traduzca en la multiplicación de Dios en sus tres personas tal como el endemoniado de Gerasa da a sus muchos demonios el nombre de Legión. De la misma manera, el tiempo sería muchos tiempos y uno solo, y los hombres seríamos todos los hombres en una sola conciencia, celebrando eternamente en nuestros pequeños y domésticos aniversarios la historia íntegra de la humanidad, una humanidad para la que la comunión de los santos no es otra cosa que la perpetuación de la infestación demoníaca.

Así expuesto el rizo dorado de *Cumpleaños*, el narrador puede acudir a innumerables paradojas para explicarse y explicarnos que una herejía sea en realidad el fundamento de la más iluminadora teología. La existencia remota y el pensamiento herético de Siger de Brabante, teólogo de la Universidad de París asesinado en 1281, sirven de metáfora y punto de partida para la construcción de esta moderna catedral de laberintos espacio-tem-

porales. Siger de Brabante habría fincado su pensamiento en tres puntos: primero, que el mundo es eterno porque muere renovándose; segundo, que la verdad es múltiple; tercero, que el alma no es inmortal. No muy lejos del catarismo, estos planteamientos coinciden curiosamente con las dudas que en el siglo XX plantearán, por una parte, la física cuántica y la teoría de la relatividad, y por otra, corrientes estéticas como el vanguardismo de los años veinte y, sobre todo, el surrealismo. Carlos Fuentes ha reparado en ello: el derrumbamiento de los dogmas, sean estéticos, sean filosóficos, no es sino una constante, es el dogma mismo, un dogma que sin embargo es versátil, narrable, novelable.

Con esta convicción, y a partir de las máximas de Siger de Brabante —o mejor, de lo que implican— Carlos Fuentes construirá a sus anchas una novela que aparenta estar fundada en trilogías concluyentes: una catedral de tres ábsides, un asesinato con tres protagonistas, una metempsicosis que comprende por lo menos tres épocas. Lo irónico es que en todos estos casos la trilogía se proyecta hacia el infinito y termina por constituir una sola cosa, una homogeneidad constituida naturalmente por partes, a veces monstruosas, y a veces angélicas. El asesino termina por ser la víctima, como el niño es el adulto; las épocas por las que transmigra el ser son semejantes, cuando no idénticas; el jinete que llega es el hombre que espera. La catedral, en suma, es una sola, pero los encierros producen agorafobia, los ascensos conducen al más profundo de los sótanos, el infierno es la cúspide. Sin duda, éste es un universo que habría complacido profundamente a Borges: decadente como las



© Rogelio Cordero

ruinas de Blake y Juan de Patmos, intrincado, resuelto por dobles que se reflejan en juegos de espejos infinitos, ya no una ruina circular, sino espiral.

* * *

“Recordarlo todo sería olvidarlo todo: es volverse loco”, reflexiona con insistencia el narrador de *Cumpleaños*. Desde luego, esto lo hermana al memorioso Funes, que en el cuento de Borges ha perdido el don del olvido y muere a una edad relativamente temprana, acaso para no enloquecer. Pero la necesidad del olvido como complemento de la memoria le viene a ambos narradores de Bergson, cuyo pensamiento fluye bajo las páginas de *Cumpleaños* como lo haría una portentosa corriente subterránea. Si es verdad, como afirmaba el filósofo francés, que somos nuestra memoria, el presente no sería otra cosa que la acumulación del pasado en instantes sucesivos, un pasado de cuyo insoportable alud nos salva afortunadamente la presa del olvido. En todo caso, de acuerdo con este esquema la identidad de un hombre tendría que ser por fuerza la de todos los hombres que le han precedido, y aun la de sus contemporáneos. La historia íntegra de la humanidad se repite en la de cada individuo, que es el socio, el doble y el impostor de sus congéneres. Y cada cumpleaños, por ende, es el aniversario de todos los hombres, de la misma manera en que morimos con cada muerte y renacemos con cada nacimiento.

¿Cómo no enloquecer con semejante consciencia? Para Carlos Fuentes, la ritualización de la muerte de un solo hombre, que en el cristianismo se traduce también

en la muerte simultánea de dioses y hombres, ordena la tragedia de la memoria pura, la reparte en la arquitectura de la existencia. Una arquitectura naturalmente compleja, pero que aspira a tener un orden, una lógica que la vuelva transitable. En la unión de los contrarios y en la asunción de una cierta ciclicidad de la historia, sea individual, sea colectiva, el recuerdo es sistematizado para ser visible y liberarse del principio de incertidumbre. Contra la desesperación de Vladimir y Estragon, que esperando en vano a Godot pierden la noción de su propio transcurrir y de sí mismos, Samuel Beckett propuso la cinta magnetofónica de Crapp, encarnación del tiempo que al fin podemos regresar y reproducir a voluntad. Esta misma cinta es la que Fuentes reproduce en *Cumpleaños*, mas no para abismarse en la melancolía que finalmente aniquila al personaje beckettiano, menos aun para aniquilarse como el malhadado Funes. Libre ya desde entonces de la desesperación o la desesperanza que reproducen muchos y a la que se entregan muchos de sus contemporáneos, Carlos Fuentes es un tratadista auténtico, feroz pero exento de caer presa de las pasiones que lo impelen. Para él, el buen juicio y el buen gusto pueden ser asimilados sin impresionismos vanos. Si estamos efectivamente condenados a reconstruir permanentemente el fin del mundo, es porque en esa reconstrucción y en la consciencia de ella está también la posibilidad del renacimiento. Si celebramos cada uno de nuestros cumpleaños, es porque lo necesitamos para conmemorar no sólo nuestra vida, sino la vida y la muerte de quienes nos precedieron y de quienes vendrán luego de nosotros para eternizarnos.

Terra nostra

La enfermedad del tiempo

Mauricio Molina

Sobre el lienzo se proyecta una imagen simple en apariencia: el pintor observa los reflejos, se contempla a sí mismo, cata la estatura de las meninas, la proporción del perro adormilado, la enana con mirada al mismo tiempo insolente y sorprendida; también sopesa la luz: un amanecer oblicuo e intenso baña el salón umbrío. Al fondo, discretos, desde un retrato, los reyes católicos presiden la escena. Un hombre está bajando unas escaleras. Quizá trae un mensaje, pero nunca lo sabremos. La mirada de Velázquez, inquisitiva, concentrada, soberbia, maneja sus figuras con la paciencia y precisión de un ajedrecista. Todo ha sido dispuesto para ser contemplado por la eternidad. En esa *camera oscura*, donde la imagen y el reflejo se encuentran, las figuras reales desaparecen, dejan de serlo. El cuadro *Las Meninas* de Velázquez insta un reino de apariencia pura, de intangible solidez, de imaginaria realidad.

Lo mismo sucede en la Segunda parte de *Don Quijote*: los personajes se han convertido en reales disolviendo la frontera que divide las palabras de las cosas.

Ninguna novela, en la literatura en nuestra lengua, al menos después del *Quijote*, ha logrado entablar el desafío entre la realidad y la imaginación como lo ha hecho *Terra nostra* de Carlos Fuentes. Porque si el mago de Lepanto y Velázquez tienen algo en común, es la premisa fundacional de una estética del barroco concebido como una *sustitución* de lo real. Ya no imitación ni simulacro, sino cornucopia, palimpsesto de la realidad, al modo de aquella maqueta del mundo imaginada por Borges que tenía las dimensiones exactas del propio orbe. El barroco se nos presenta entonces como la instauración de una realidad alterna más allá de la teatralidad o de la estetización. En esa otra realidad, a través del espejo de las palabras y las imá-

genes, acaso ocurran las cosas verdaderas. La literatura deviene utopía de una cultura fragmentada.

En *Terra nostra* de Carlos Fuentes, obra barroca por excelencia, dialogan Don Quijote y Góngora, Quevedo y Fernando de Rojas, la picaresca y la tragedia, lo popular y lo culto, Velázquez y El Greco, el Escorial, la Alhambra, la Sinagoga de Córdoba. Esta voluntad de sustituir al mundo, de convertirlo todo en lenguaje, o de descubrir que todo en realidad es palabra antes que presencia, se encuentra en la base del proyecto narrativo de *Terra nostra* y quizás en el vasto proyecto literario de Fuentes. Basta con citar las siguientes palabras de su autor: *La verdad es ésta. Cuando hablo de un lugar es porque ya no existe. Cuando hablo de un tiempo es porque ya pasó. Cuando hablo de una persona es porque la deseo...*

Es posible que la semilla de esta novela monumental se encuentre en *Cervantes o la crítica de la lectura*, ese tratado inevitable sobre el autor del *Quijote*. Ahí Fuentes establece una serie de conexiones entre la obra cervantina con el *Ulises* de James Joyce, novela que se encuentra en el mismo registro de *Terra nostra*. Como Joyce, Fuentes establece un universo absolutamente verbal. Joyce comprime la historia universal en un día (y la complementa con el *Finnegan's Wake* para explorar su reverso, la noche, el sueño, la muerte). Fuentes, en cambio, busca mirar la historia desde fuera, convirtiendo a su novela en un panóptico. La historia es una cárcel, la novela es entonces el punto desde el cual es posible mirarlo todo: el pasado, el presente, el futuro. En un momento de la novela afirma: "tu raza ha confundido el cielo y el infierno". Buscando una perspectiva liberadora, Fuentes da voz a los alumbrados y a los cataros, a los judíos, a los indios americanos sometidos, a las víctimas devoradas por la maquinaria de la Historia. Al ubicar-

se en el afuera de lo histórico, nos ofrece una perspectiva genial que al mismo tiempo nos muestra la teratología de los vencedores y las capacidades luminosas y libertarias de los vencidos.

Alguna vez Marcel Duchamp conjeturó la existencia de un universo de múltiples dimensiones desde el cual nuestra realidad sería observada como si fuéramos fotos, películas, cuadros, imágenes, signos. *Terra nostra* se sitúa en esa dimensión que lo observa todo: el panóptico del mundo, el Aleph desde donde todos podemos ser observados.

Terra nostra tiene esta cualidad reflejante; sin embargo, como sucede con todos los espejos, nos ofrece una distorsión acentuada por la imagen del que observa. La creación de un orbe autónomo pleno de anticipaciones y presagios, de un universo sujeto a leyes autónomas, rige la composición de la novela. No la novela como espejo de la realidad como postulara Lukács, sino lo contrario: lo real como espejo de la novela.

Repertorio monumental de los fantasmas y demonios del barroco, *Terra nostra*, desde su principio, en pleno siglo XXI (escrita desde 1975), nos muestra un universo en descomposición temporal: la otra Historia, la simbólica, la reprimida y arquetípica, irrumpe en el escenario de París y desde ahí, desde esa ciudad que es la Meca del escritor latinoamericano, reaparecen los demonios de los territorios imaginarios del universo his-

pano: la España hebrea, el mundo mozárabe, los reyes enloquecidos, la decadencia de un imperio, sus ruinas desgastadas y espectrales.

Terra nostra se ubica en el centro de una de las vetas narrativas exploradas por Fuentes en su obra: “Tiempo de fundaciones”, donde se ubica su obra monumental junto con *El naranjo*, pero irradia, como en el centro de un mandala, hacia las otras vetas de su obra, señaladamente las obras que se incluyen en *El mal del tiempo*, que incluye desde *Aura* hasta *Inquieta compañía*. En este continente de la obra inmensa de Fuentes el tiempo sucumbe a sus fantasmas, de modo que lo que habría sido, lo que pudo ser, los ámbitos del sueño y del símbolo irrumpen en el férreo transcurso de la historia y la transforman. Se trata entonces de una novela esotérica (que explora el interior) antes que exotérica (que describe lo exterior). La magia, la alquimia, la cábala, las deidades prehispánicas, los mitos olvidados, los símbolos, recorren el relato con la naturalidad de una novela realista, y esto se debe a la prosa ondulante, abarcadora, impoluta y precisa que la compone. Bien mirada, bien leída, *Terra nostra* es un tratado sobre los demonios y fantasmas que han recorrido el imaginario de nuestra lengua desde su nacimiento. No otra cosa hizo Joyce en el *Ulises*.

Terra nostra entabla un fecundo diálogo intertextual con *Rayuela* de Julio Cortázar, con *Cien años de soledad*



De izquierda a derecha: Pierre Schori, Erik Hobsbawm, Silvia Lemus, Rose Styron, William Styron, Marta Flores Olea, Bernardo Sepúlveda, Víctor Flores Olea, Carlos Payán, Roger Bartra, Tom Wicker, Mercedes Barcha, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Rolando y Marjorie Cordera, en México, 1992

© Rogelio Cordera

de Gabriel García Márquez, con *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, con *Paradiso* de Lezama Lima, con *Bomarzo* de Mujica Lainez, con la obra de Borges, y también con una obra con la que *Terra nostra* hermana la literatura mexicana con la española: me refiero a *La Reivindicación del Conde Don Julián*, de Juan Goytisolo. El saqueo del museo imaginario —como le llamará Picasso— forma parte de su voluntad narrativa. Y merced a ese universo carnavalesco sus personajes se transforman en una continua red de metamorfosis, cambios de identidad, referencias cruzadas que incluyen a la Celestina, Juana la Loca, Felipe II, Don Quijote, poniendo un especial énfasis en la crítica del personaje a través de su incurable transformación disolviendo las barreras de lo alto y lo bajo, de lo único y lo diverso.

Gracias a esta estrategia, que nos remite a los estudios de Bajtin sobre las imágenes populares en la Edad Media, Fuentes niega la unidad de la identidad y abre un espacio político de vislumbres metamórficas que recuerdan los antiguos mitos. La era de los dioses, la era de los héroes y la era de los hombres coexisten, niegan el transcurso unívoco del tiempo. En este sentido *Terra nostra* es una verdadera teogonía, recorre el tiempo del mito a la novela en un constante ir y venir donde los personajes devienen dioses.

De hecho *Terra nostra* podría leerse como una suerte de gigantesca reelaboración de *Aura*, publicada en 1962. Los personajes de *Terra nostra* están destinados a una sucesiva serie de reencarnaciones. Lo que en *Aura* es una estrategia para la escritura de un cuento fantástico —uno de los mejores de nuestras letras—, en *Terra nostra* se erige como un mecanismo de composición narrativa cuyos alcances, logros formales, aciertos narrativos permanecen aún sin superar. Su ambición balzaciana, retratarlo todo, incluye también las dimensiones del sueño, del símbolo, de la noche.

Las tres partes que componen *Terra nostra* remiten al tríptico del *Jardín de las delicias terrenales* del Bosco. Si la primera parte, titulada “El viejo mundo” nos ofrece una imagen de la España esperpéntica del barroco, la segunda, titulada “El nuevo mundo”, nos ofrece una visión de América, y la tercera, “El otro mundo” es una suerte de inmersión en todos los tiempos posibles: el jardín donde todos los caminos se multiplican. La metáfora del espejo es lo que une las tres partes: el viejo espejo renacentista, el espejo humeante de los aztecas y el espejo como metáfora de la diferencia entre los sexos.

En el descenso al volcán y al inframundo azteca en el centro de la novela se encuentra una de las claves de la novela: los muertos regresan, todo permanece, el tiempo se diluye merced a una prodigiosa alquimia del verbo. En este sistema de resonancias América es el espejo humeante de Europa, el lugar donde la utopía y el esperpento intercambian sus disfraces. Con sus ecos del *Quijote*, de *Pedro Páramo*, del *Ulises*, *Terra nostra* es la quintaesencia del mestizaje cultural, del necesario diálogo entre las culturas, entre el pasado y el presente, entre el presente y el porvenir. La final solución alquímica con la conversión de Ludovico y Celestina en el hermafrodita primordial y arquetípico nos regresa al mito platónico originario: el tiempo de los dioses y los seres mitológicos se funde con el de todos nosotros y nos recuerda nuestra profunda y tantas veces olvidada dimensión sagrada.

Como en *Las Meninas* de Velázquez, el cuadro al que aludimos al principio de este texto, Carlos Fuentes, en *Terra nostra*, incluye a su lector en su poderosa red de palabras: ahí estás tú, ahí estoy yo, ahí estamos todos nosotros. El futuro nos observa.



El tiempo sin edad

Pedro Ángel Palou

Un novelista —ese tipo especial de escritor que usa la imaginación para inventar mundos que de tanto parecer reales llegan a serlo— es siempre un *Homo duplex*. Es y no es él cuando escribe y las cosas referidas dentro de esos extraños artefactos que son sus libros —las novelas— tampoco existen en el mundo exterior a las palabras, aunque él se encargue de hacernos creer lo contrario: es un ilusionista. Nada de lo dicho dentro de una novela se *refiere* a algo que exista fuera de sus límites. *La región más transparente* no es la Ciudad de México y sin embargo creemos que sí.

Cuando a Vladimir Nabokov lo entrevistaron a propósito de *Lolita* dijo algo que bien podríamos parafrasear aquí. De joven Carlos Fuentes puso todo su empeño en inventar la Ciudad de México y luego de lograrlo decidió inventarse Guanajuato y para ello escribió una novela que es, en todos sentidos, la antípoda de la anterior, *Las buenas conciencias*. Y luego de conseguirlo inventó México, completo, sin más.

Decir lo anterior parece suficiente. Pero no nos apremuremos tampoco. Las novelas no ocurren en el espacio —los lugares— sino que se inventan uno ligado permanentemente al tiempo. *Cronotopos*, lo llamó Mijail Bajtin. Fuentes se imaginó un espacio-tiempo que contiene todos los México, al menos. Porque cuando eso tampoco fue suficiente decidió que la empresa, para entenderse, tenía que implicar el mestizaje de los tiempos y la orgía de los espacios. Inventó entonces un espacio-tiempo donde el presente es pasado y se dibuja como futuro y donde todos los lugares se cruzan: *Terra nostra*. Los novelistas entendieron que entre nosotros —se refiere a Latinoamérica cuando lo escribe— todo está por decirse porque la verdad se sustenta en la mentira histórica y sus escrituras. La novela en Carlos Fuentes es esa realidad verbal, es verdad verbal que un día supo que todo estaba por decirse, y lo inventó. Por eso propongo que, a partir de este día, cada que hablemos del *Mexiko* de Fuen-

tes lo escribamos con κ , como la *Amerika* de Kafka, para que se entienda que hablamos de dos países distintos, aunque compartan muchas de sus tragedias.

La mayor parte de los críticos que la han abordado se contentan en presentarla como un monumento lingüístico, como si la novela para trascender requiriese de la lírica. Adam Thirwell lo analizó a la perfección en su *The Delighted States* al afirmar que si eso fuera así —con toda novela— no sería la forma artística más traducible (todos, de hecho, nos hemos formado leyendo *la novela* traducida, lo mismo la rusa que la alemana o la japonesa, cuyos idiomas no necesitamos para incluso ser influidos por ellas o son los idiomas secundarios de una traducción terciaria). Vuelvo a *Terra nostra* sólo para seguir diciendo que mientras abordemos las novelas, particularmente aquellas que son en todos sentidos nuevas, originales, no podemos conformarnos con las escasas herramientas críticas a nuestro alcance para entenderlas. Borges lo sabía cuando escribió en *El arte narrativo y la magia* para el quinto número de la revista *Sur*, que la razón fundamental de nuestra incompreensión analítica sobre la técnica de la novela radica en que sus muchas complejidades no pueden separarse de la técnica misma de la trama. Repito: la novela es una sintaxis, tan intrincada que produce una ilusión espacio-temporal. Es lo que Fuentes mismo llama un lenguaje inventado. Yo agregaría inexistente hasta antes de esa novela, imprescindible después de ella pues ha creado, inventado la realidad que contiene entre sus páginas.

Por eso el libro de ensayos que el lector apasionado por Fuentes no puede dejar de frecuentar —utilizándolo como líquido de contraste, tal y como lo harían en un laboratorio de análisis novelístico avanzado que buscase aislar la partículas elementales de la novela— es sin duda *Tiempo mexicano*. Por todo eso es *original* en Fuentes —incluso cuando se repite, por algo que él intuye muy bien cuando habla de la diferencia entre la ruina griega

y la tolteca, al afirmar que la ruina tolteca es una ruina para sí. La novela es una ruina tolteca, una totalidad en sí. Por eso, para analizar la novela la palabra estilo es también equívoca. Cuando se dice el estilo de un escritor se alude a una retórica —una forma de utilizar el lenguaje— y el novelista hace otra cosa, muy distinta, con el estilo: inventa un universo, una sintaxis que es una trama y que es consustancial a las páginas del libro: única y original a la novela, no a su autor.

Volvamos a *Tiempo mexicano*. Allí Carlos Fuentes realiza un guiño cervantino muy conspicuo y en una línea resume la colosal obra de una vida que supera la vida y todas sus formas, incluso las caprichosamente temporales —como que estemos aquí festejando su cumpleaños número ochenta—, cuando dice:

El tiempo se vierte, indiferente a nosotros; nos defendemos de él invirtiéndolo, revirtiéndolo, divirtiéndolo, subvirtiéndolo, convirtiéndolo: la versión pura es atributo del tiempo puro, en hombres; la reversión, la diversión, la inversión, la superversión y la conversión son respuesta humana, mácula del tiempo, corrupción de su limpia y fatal indiferencia. Escribir es combatir el tiempo a destiempo, a la intemperie cuando llueve, en un sótano cuando brilla el sol. Escribir es un contratiempo.

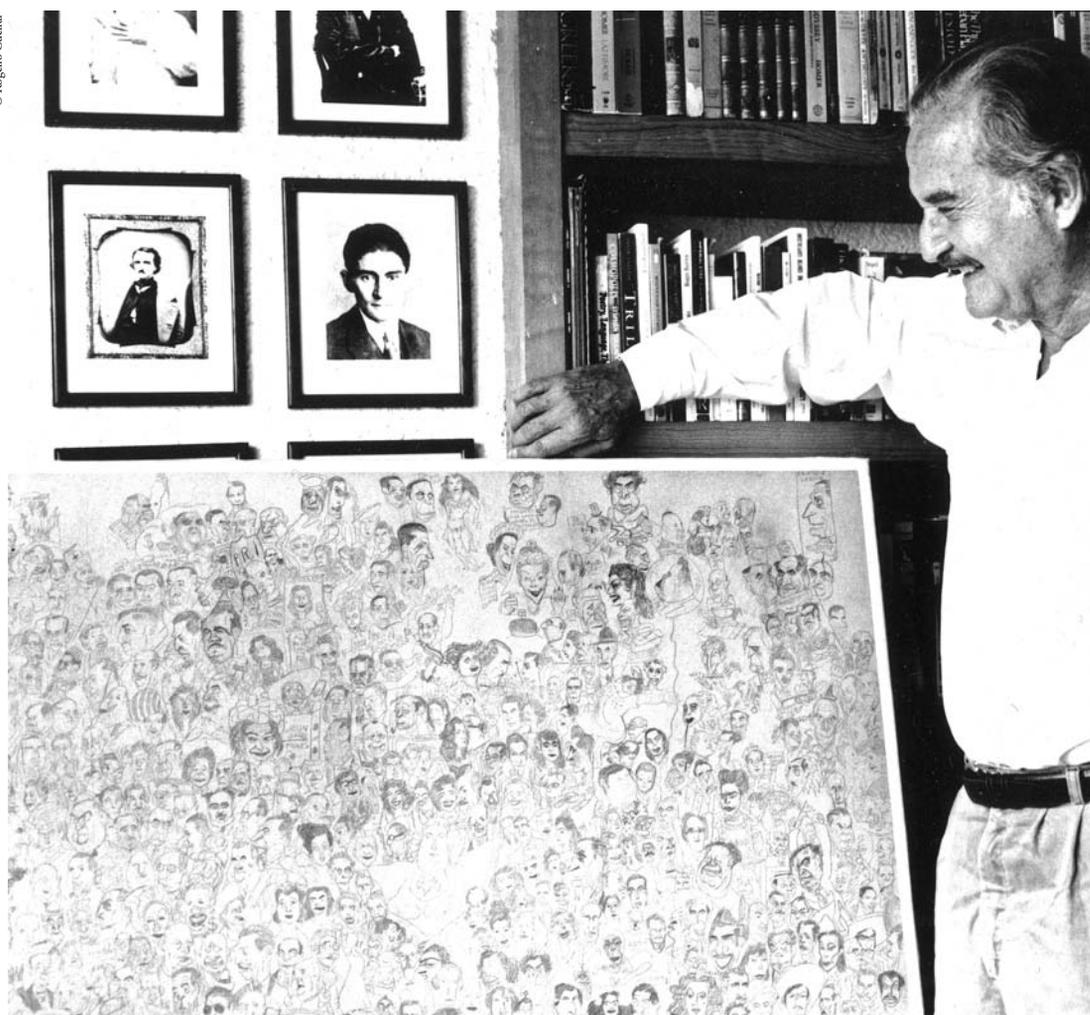
Cesare Pavese hablando de su admirado Stendhal resumió el arte de la novela en una frase que por ser la más aproximada a su esencia hasta ahora considero insuperable: crear situaciones estilizadas. Estilo es una palabra compleja cuando se trata de novela, ya lo dijimos, porque implica algo que subyace a la composición y la trama (cada novela tiene por ello su estilo por encima del llamado estilo del escritor, porque cada novela exige su propia coherencia interna que la hace real. Una novela es tanto más real cuanto más coherente es con su estilo interior, la intrincada mezcla de trama y composición, piénsese si no en *Aura* como lo que es, una novela realista y se verá lo que estoy diciendo).

Totalidad e instantaneidad son las características que Fuentes ilumina del *Tiempo mexicano*. Son las antípodas de su propia obra. Una escritura que nos ha dicho una y otra vez que la utopía de la novela es posible, que nos está dado recordar el futuro y que la memoria es una reserva invicta de la derrota.

Si existe la eternidad literaria, Carlos Fuentes, el infinitamente joven, el siempre nuevo, ha inventado su propia entrada en ella porque como sabía Artemio Cruz, liberado de un sitio y un nacimiento para él, la vida empezará a ser lo próximo y dejará de ser lo pasado.

¡Muchas, muchísimas felicidades, eterno y recién nacido Carlos Fuentes!

© Rogelio Cuellar



A la vera de sus lecturas

Anamari Gomís

Para Silvia Lemus de Fuentes

Muchas cosas han ocurrido en mi vida y en la de todos. En mi caso, me separé de mi cónyuge y no vivo más frente a la casa que habitó Carlos Fuentes durante su lejano matrimonio con Rita Macedo. Por mero azar, me he mudado a San Jerónimo, cerca, más o menos, de los Fuentes. Mi hijo renta un departamento, mis perros de entonces se volvieron viejos y murieron. Ahora tengo otros que me acompañan. No hace mucho, escribí un cuentito intitulado “Las Ondidas”, publicado en *Nexos*, que surgió de mi primera y remota lectura de “Las dos Elenas”, relato incluido en *Cantar de ciegos* (1964) de Fuentes. Mientras, don Carlos publicó varios libros más, entre otros, las novelas *Adán en Edén* (2009), *Vlad* (2010), el libro de cuentos *Carolina Grau* (2010), el ensayo *La gran novela latinoamericana* (2011). En ese tiempo recibió varios doctorados *Honoris Causa*, trabajó incansablemente, como siempre y, de golpe y porrazo, sin barruntarlo ni él ni nadie, salió de este mundo, el 15 de mayo de 2012. Dejó, inéditos, dos libros, según se ha dicho.

La obra de Fuentes, como escribí en un artículo hace apenas unos días, es todo un país, nuestro país. Él nos abrió las puertas a la literatura moderna, nos hizo reflexionar sobre la novela como género, sobre el lenguaje, sobre la responsabilidad política de los escritores, sobre la cultura del mestizaje en México, plena de ecos árabes, españoles y, sin duda, indígenas.

Va mi admiración absoluta al autor de *La muerte de Artemio Cruz* y agradezco a los escritores Ignacio Solares y Mauricio Molina la republicación de lo que escribí sobre Fuentes en otro momento.

A los trece años recién, tan campante en una ciudad entonces tranquila, que más bien estaba obsesionada por los ovnis, salía sola de mi casa, ubicada en la calle de Versalles de la colonia Juárez, y caminaba hasta la avenida Reforma. Bajo los viejos árboles seleccionaba una banca porfirina de piedra, me rebullía allí hasta

acomodarme y me ponía a leer cuentos de Carlos Fuentes. Comencé por *Cantar de ciegos*, como si fuera capaz de entender los textos con plena capacidad. En realidad, lo que me gustaba era la atmósfera que producían, la modernidad estallante de los personajes de “Las dos Elenas”, que se montaban en un MG y cenaban en el Coyote Flaco de Coyoacán, que a mí, sin darme cuenta por qué, me llevaba a pensar en unos *beatniks* tardíos, como los gringos que nos daban clases particulares de matemáticas a unos compañeros y a mí, alumnos regulares del extinto colegio Panamerican Workshop. Esos gringos creaban un estado armónico de libertad, a pesar del álgebra, como si hubieran sido primos hermanos de Joan Báez y de Peter, Paul and Mary.

“Muñeca reina” me parecía el súmmum de las transgresiones que yo, a esa edad, era incapaz de realizar. Aún me quedaba un tramo largo por recorrer. Mientras me amistaba con la soledad de la lectura y omitía el espaciado tránsito de coches por la Reforma, daba un brinco cuántico en el tiempo: no más Guerra Civil española y exilio, no más la España de los escritores que mi padre veneraba, sino México, DF y Carlos Fuentes, quien dotaba de significado literario a mi espacio cotidiano. ¿Cuántas veces había ya tomado café con mis amigas Patricia, Virginia y Bettina en el Coyote Flaco, al sur de la ciudad, en el barrio antiguo de Coyoacán? Lo habíamos hecho en varias ocasiones. Comenzaba poco a poco una vida más allá de la familia orgánica y republicana.

Después fue Julissa (su madrastra, María Rivas, y su padre, Luis de Llano Palmer, eran muy amigos de mis papás), la que me contó durante una Nochebuena que se encontraba filmando muy entusiasmada *Los caifanes*, película dirigida por Juan Ibáñez y escrita por el propio director y Carlos Fuentes. El filme cambió al cine mexicano y reveló a grandes actores. Para ese momento, a mis quince años, había leído *Las buenas conciencias*, sin saber que se trataba de un nuevo ejercicio literario de



Fuentes, esta vez galdosiano, y, como se parecía mucho a las novelas recomendadas por mi papá, no me gustó. Julissa me explicó cuáles habían sido las intenciones novelísticas de su entonces padrastro, Fuentes, con ese libro. No le hice mucho caso y comencé a leer a los escritores “de la onda”, como llamó Margo Glantz a José Agustín, a Gustavo Sainz y a Parménides García Saldaña. Un par de años después, en clase de María del Carmen Millán, en la Facultad de Filosofía y Letras, leí, deslumbrada, *Los días enmascarados*. Yo deseaba que María del Carmen descubriera en mí el mismo potencial del autor del cuento “Chac Mool”, cuando publiqué mi primer texto en *Punto de Partida*. La única frase “elogiosa” que obtuve de ella, después de varias semanas de acongojada espera, fue un “Ya leí su cuento, Anamari, mono, mono de su parte”.

Mi padre murió en 1971 y, no sé si recuerdo mal, pero creo que el de Fuentes también. Por esa época, Óscar Mata, gran amigo mío, era becario del Centro Mexicano de Escritores y conoció a Fuentes. El gran escritor lo convidó a tomar té a su casa. Óscar le preguntó si le molestaría que yo lo acompañara, ante lo cual Fuentes dijo que no, que no le incomodaba de ninguna manera. Transcurrieron unas semanas antes de la cita. Cuando Óscar y yo nos apersonamos en la calle de Segunda Cerrada de Galeana 17, la mujer del servicio nos hizo pasar al estudio, donde en una charola estaban dispuestas tres tazas de té. No guardo memoria de lo que hablamos con el creador de *Artemio Cruz*, salvo que él se refirió a la Argentina con gran interés, lo cual resultaba más que lógico para un novelista que se convertiría en el gran vo-

ceros de América Latina y sus problemas. Al fondo del amplio cuarto de trabajo colgaba de la pared un Bote-ro. Miraba azorada, por primera vez, un cuadro del pintor colombiano.

Por aquellos años, el director de la Facultad de Ciencias Políticas, Víctor Flores Olea, organizaba encuentros extraordinarios con personalidades de diferentes partes del mundo. En uno de ellos conocí a Susan Sontag y quedé de entrevistarla, con la ayuda de mi amigo el sociólogo Gabriel Careaga (q.e.p.d). Leí *Against Interpretation* a marchas forzadas y, en efecto, la entrevista se llevó a cabo. Jamás la publiqué, pero guardo un par de fotografías mías junto a la Sontag. Carlos Fuentes dio pláticas, siempre brillantes durante esos cursos. En ese entonces Careaga y yo lo tuteábamos.

Sería el segundo Año Nuevo después de la muerte de mi padre, que empecé por la mañana a leer *La región más transparente*. Hacia la noche mi mamá estaba desesperada, porque yo no abandonaba el libro para nada, así que se permitió festejar por un rato, no sin cierta culpa, con los vecinos de junto. ¿“Qué no te aburres, nena?” me preguntaba. Yo no me levanté del sillón hasta terminar la lectura de la novela. Significó una gran experiencia para mí. Fuera de que Ixca Cienfuegos me parecía un personaje un poco *naïf*, todo lo demás se convertía en una inundación de datos, de conocimientos, de ciudad abarcadora con sus voces, sus clases sociales, de impetuosa textualidad.

Meses más tarde conocí a mi marido. En una de nuestras primeras salidas resultó fundamental para mí que, aunque él estudiara economía, era un gran lector de

literatura y conocía bastante bien la obra de Fuentes. Justamente una de nuestras primeras pláticas versó, en medio del *flirting*, sobre Carlos Fuentes, cosa que me arrebató de Salvador. Con el tiempo, mientras nos preparábamos para irnos a estudiar al extranjero, sorprendimos a nuestra querida perra Guinea, una vieja pastora inglesa, royendo libros de nuestros librereros. La letra F correspondiente a literatura mexicana le quedaba a buena altura, así que arremetió contra Fernández de Lizardi, Sergio Fernández y, desde luego, contra Carlos Fuentes. Sin más, carcomió lo lomos de *Zona sagrada*, *La cabeza de la hidra* y *Cambio de piel* en sus primeras ediciones.

Con la misma fascinación que había leído años atrás *La región más transparente*, devoré *Terra nostra*. Monsiváis decía que los lectores necesitaban una beca para abordar esta novela totalizadora, donde se relatan las historias de los Austrias en España, de los asuntos novohispanos, de los lenguajes, del sentido original de América Latina. Dijo una vez Juan Villoro que si Fuentes hubiera escrito sólo *Terra nostra* sería nuestra gran novela. Conuerdo. Me la eché acostada otra vez en un sillón, después de un *miscarriage*, que me entristeció mucho.

Lo cierto es que muchos momentos importantes de mi existencia, aunque fuesen pequeños cambios, barruntos del futuro, o cosas así, han ido de la mano con mis lecturas de Fuentes. Cuando abordé *Los años con Laura Díaz*, un mosaico posrevolucionario del que Fuentes no se desprende nunca, se me ocurrió escribir una novela, *Sellado con un beso*, que tratara de los años de la guerra fría en un colegio americano en México, a principios de la década de los sesenta. La presencia de estadounidenses que habían huido del macartismo para establecerse en Cuernavaca, como sucede con unos personajes en *Laura Díaz*, me incitó a ese proyecto.

Cuando viví en Washington reseñé para la revista *Nexos* *El espejo enterrado*, el cual primero se publicó en inglés. Aún lo uso como libro de texto para mis clases de historia de la cultura en España y América de la FFYL. La de Fuentes es una visión ecuménica de las culturas.

Desde hace diez años, más o menos, mi familia y yo habitamos la casa que está justamente enfrente de la que Carlos Fuentes compartió con su primera esposa, Rita Macedo, donde lo visité en 1971, gracias a Óscar Mata. La construcción está totalmente abandonada y yo siempre veo con nostalgia hacia lo que era su estudio y me pregunto por el Botero.

A Silvia Lemus, la esposa de Fuentes, la encuentro seguido en las comidas de la pintora Josele Cesarman. Se me figura una mujer alada, bella y encantadora. Por ella, por la impensable tragedia vivida por los Fuentes, he acudido a las dos misas de *requiem* de sus hijos. Primero a la de Carlos, joven poeta, y luego a la de Natasha. La oración más demoledora que he escuchado en mi

vida la pronunció en la vieja iglesia de Santo Domingo el dominico Julián Pablo, un cura inteligente y culto: “Carlos y Silvia sean recibidos a esta nueva paternidad sin hijos”. En el altar, vestidos de riguroso negro, los Fuentes-Lemus semejaban criaturas del Greco.

La última vez que vi a Silvia, habíamos pasado un rato agradable y tranquilo en el departamento de Josele Cesarman. Nadie pensaba que Fuentes subiría a recogerla. De pronto se presentó, guapo y elegante. Conversamos unos minutos sobre *Península, Península*, la novela más reciente de Hernán Lara Zavala, luego Carlos le tomó la mano a la bellísima Silvia y ambos se esfumaron por el elevador, como si hubiesen sido una aparición fantástica.

Mi hijo acaba de irse a Europa y mi marido funge como cónsul general en Atlanta. Se me impone el estado solitario que buscaba a los trece o catorce años de edad, cuando descifraba *Cantar de ciegos*, a la vera de la avenida Reforma, sólo que ahora estoy en mi casa, frente al desamparado estudio en el que trabajara Fuentes. Ya es tarde, así que me meteré a la cama a leer empecinada y terca, hasta concluir la, *La voluntad y la fortuna*, la nueva novela de don Carlos, escritor con quien, sin lugar a dudas, he compartido toda una vida.



En Ciudad Universitaria

© Rogelio Cudillier

Entrevista con Carlos Fuentes: Palabras que marcan

Guadalupe Alonso y José Gordon

¿Cómo se rescata la vida y la obra de una persona en unas cuantas palabras? ¿Cómo se comunican los mapas de una memoria, de una respiración, un ritmo verbal, una manera de asomarse al mundo?

Para ir más allá de un resumen se requiere del arte que permite esencializar una historia. Éste es el ejercicio que realizó Carlos Fuentes al tratar de descubrir las palabras que lo marcaban. En el libro En esto creo, Fuentes subrayó 41 palabras que le intrigarón profundamente: amor, amistad, Buñuel, celos, Dios, Faulkner, izquierda, libertad, México, mujeres, y novela son algunos de los términos que configuraron el mapa de su geografía espiritual, el credo del escritor.

Tuvimos la oportunidad de conversar con Fuentes en varias ocasiones para explorar las partículas elementales de su pensamiento, las palabras que lo definieron, las imágenes que lo rondaban, los fantasmas que le acechaban. Su curiosidad no tenía límites. Lo escuchamos cantar con alegría algunos fragmentos de ópera. Nos habló emocionado de sus aventuras con García Márquez, Julio Cortázar y Milan Kundera en Praga. Nos habló de sus lecturas del entorno internacional, de sus encuentros con Bill Clinton y Mitterrand y de las novelas sobre las que charlaban en la sobremesa.

Abrió su pensamiento en torno al problema de la espiritualidad: le comentamos que en unos pasajes de los libros Las buenas conciencias y Los años con Laura Díaz era notoria una preocupación religiosa. Sus ojos se encendieron con entusiasmo y picardía: “¿Qué bueno que me preguntan sobre este tema! Nadie se atreve a hacerlo porque piensan que soy un ‘comecuras’. Y sí, lo soy. Pero de los curas poblanos. Los curas jarochos me encantan. Tengo una religiosidad emparentada con la de Luis Buñuel y pienso, con Malraux, que el siglo XXI será religioso o no será”.

Carlos Fuentes nos habló de su ambición de crear la novela Aleph, la novela total, esa que se dibujaba cuando

nos contaba de los colores que dominaban en las distintas escenas de los libros o los sonidos que producían los vestidos de los personajes literarios al rozar el piso de madera. La percepción sutil de Fuentes se acompañaba de un ritmo de expresión intenso tanto en su narrativa como en su manera de hablar, de mover las manos y bracear en el aire de la imaginación. En esta conversación queda un testimonio de las imágenes y las palabras que lo marcaron y de las palabras invisibles detrás de sus palabras.

Milan Kundera decía que un personaje está cifrado en unas cuantas palabras básicas alrededor de las cuales gira su vida, hablemos del proceso que se dio para identificar en el libro En esto creo.

Milan ha propuesto a la novela como el sitio de preferencia para presentar a un ser humano como problema, eso es todo lo contrario de la simplificación que se hace en los medios periodísticos. La novela no puede existir sin el personaje problemático. Ése fue el impulso inicial de este libro: presentarme y presentar al mundo como interrogante. No es simple, no es fácil, no está dada la respuesta y eso es lo que lo hace interesante.

Hay palabras que no están dentro de este abecedario pero que se desplazan subterráneamente, como hipervínculos, de un texto a otro. Éste es el caso de la palabra atención.

Eso es para mí el eje del libro. Veo mi vida, veo la historia, veo lo que me circunda y siento que por lo menos la mitad de los problemas que hay en el mundo provienen de la falta de atención, del hecho de que no le prestamos atención al otro, lo abandonamos y un día nos decimos: “¿Por qué lo dejé pasar, por qué no le di la atención debida a esa persona?”.

Esos reclamos de atención nos rodean y nos asedian políticamente, amorosamente, intelectualmente. Son muchos y hay que seleccionar, es cierto, pero el hecho

mismo de saber prestar atención creo que constituye el eje de la bondad de una vida. *Atención* sería para mí el subtítulo del libro: *En esto creo o la atención*.

En *Viendo visiones*, un libro que escribí sobre pintores, sobre arte gráfico, hay un pequeño preámbulo que dice que prácticamente en cada página, el lector se va a encontrar con dos artistas: Piero della Francesca y Diego de Velázquez. A veces van a estar presentes en el centro del escenario, a veces entre bambalinas, a veces en platea, pero están ahí porque ellos son los que me guían a través del laberinto del arte que estoy analizando: desde el Giotto hasta José Luis Cuevas y Toledo. De manera que hay siempre palabras clave en un libro —sobre todo en un libro de esta naturaleza— que constituyen el lazarillo del libro, el guía del libro, el Virgilio del libro para ir al cielo, al purgatorio y al infierno.

Nos interesa saber de las palabras que descartaste, aquellas que estuvieron a punto de entrar y que finalmente no entraron.

Con la zeta tuve algunas dificultades. No sabía si poner *Zapata* o *zapato*, tenía varias posibilidades, pero me decidí por la *zebra* porque estoy convencido que es un animal mitológico. El hecho mismo de que la zebra originalmente, como se ha comprobado, era una especie de caballo que sólo tenía rayas en la cabeza y el pecho y luego empezó a desarrollar las rayas que le faltaban, lo convierte en un ser muy misterioso, en un ser de la literatura fantástica. Como nos dijo Borges, la teología es una rama de la literatura fantástica, de manera que por el rumbo de la fantasía también se llega a Dios.

Precisamente, salta a la vista que la palabra Dios en tu diccionario adopte la forma de un diálogo. ¿Por qué?

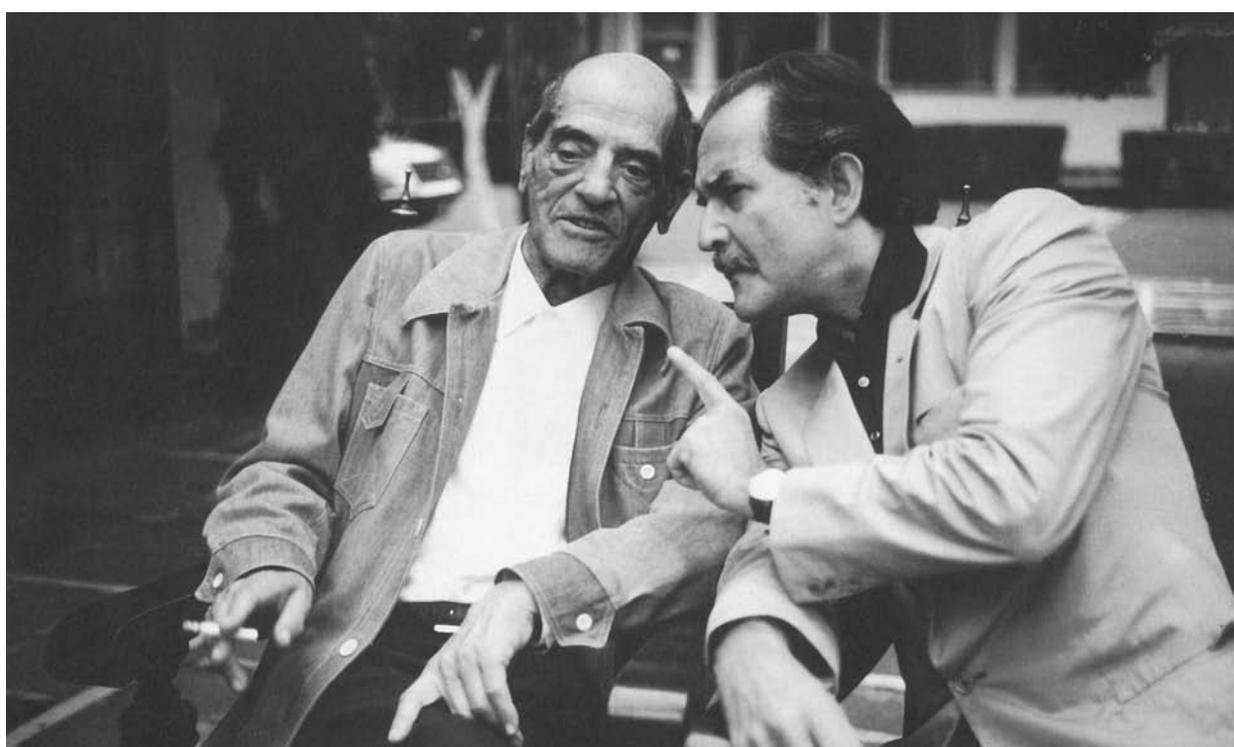
Para mí el origen de todo pensamiento es Platón. Él no se atreve a proponer una tesis abstracta o una tesis solitaria, aislada, todas las tesis se dan en diálogo.

Desde mi punto de vista, el origen de la crítica literaria está en el *Cratilo* de Platón, donde se reúnen Sócrates y otras dos personas para discutir lo que es un nombre; uno dice que es algo puramente convencional, el otro señala que el nombre es inherente a la naturaleza de las cosas. Sócrates disputa y nos dice que el nombre es la *relación* entre las cosas, nombramos porque las cosas se relacionan.

Dios no sabe que lo llamamos Dios, no tiene la menor idea o puede que sí porque lo sabe todo, pero en fin, lo llamamos Dios sin pedirle permiso. De manera que mi gran pasión por Platón y por el diálogo socrático se da porque mina la teología impositiva que ha rodeado a todas las religiones para imponer la noción de Dios de una manera prácticamente totalitaria y excluyente del diálogo: “Nosotros sabemos lo que es Dios, ustedes no, siéntense, hínquense y adórenlo”.

Contraopongo en este libro esa idea de Dios a la figura de Jesús, porque Jesús realmente es el hombre que nos acerca a la posibilidad de lo divino. Nos dice: Dios no es todos los hombres pero todos los hombres pueden ser Dios. Siguiendo esta conducta, esta vida, hay la posibilidad de la dimensión sagrada en todo ser humano. Esto me parece extraordinario y totalmente contrario a la locura dogmática del Dios impuesto, del Dios invisible, el *Dieu caché*, como lo nombró Pascal.

Esta encarnación o esta posibilidad que da el ejemplo de un hombre oscuro nacido en un pequeño pueblo de Palestina me parece que marca lo que son mis preocupaciones en el terreno religioso.



© Archivo personal de Carlos Fuentes

Con Luis Buñuel, México, 1979

Esto se relaciona también con Wittgenstein, en la W de este alfabeto, cuando se refiere al cristianismo como una fe que no es sólo “un creer sino un hacer”.

Sí. Cuando hablo de Wittgenstein, hablo de cuatro filósofos que me importan mucho porque no crean sistemas cerrados, grandes prisiones de hierro con candados. Hegel, Marx, el positivismo y hasta Kant son enormes estructuras, parecen cárceles, fortalezas, castillos de Kafka. Tienes el temor de que una vez que entras ya no vas a salir más de ahí.

En cambio, existe la filosofía como diálogo, como acercamiento dubitativo, conflictivo, que para mí está en Platón, está en Pascal, está en Nietzsche y, sobre todo, en Wittgenstein quien llega a algo que me importa mucho como escritor: la idea de que hay un momento de silencio de la lógica, hay un momento en que la filosofía no tiene nada que decir, debe guardar silencio y darle la palabra a la poesía y al arte.

LA IMAGINACIÓN Y EL PODER

Se trata de darle entrada a la imaginación, otra palabra presente en todo el libro aunque no forma parte de este abecedario.

Sin la imaginación y el lenguaje yo creo que no hay literatura y no hay sociedad, finalmente. Yo diría que tanto en la política como en la vida social, si no hay imaginación y no hay lenguaje, nos exponemos a las peores aberraciones, desastres, catástrofes, como lo estamos viendo en este temible siglo XXI al que hemos entrado.

¿Por qué cuando una dictadura totalitaria llega al poder lo primero que hace es atacar a la palabra, tratar de apropiarse de las palabras? La propiedad de la palabra es para mí lo que define en gran medida la realidad, porque la palabra o es de todos o no es de nadie y cuando el poder cree que se apodera de la palabra es cuando deja de ser dueño de la palabra, privándose a los demás.

Ése es el gran descubrimiento de Franz Kafka, a quien considero el principal escritor del siglo XX, a él dedico un capítulo. Lo que describe Kafka es un proceso en el cual el poder se desnuda a sí mismo apropiándose de lo que no le pertenece y en consecuencia espantando a todo el mundo.

Al hablar de la palabra novela, contraponen la literatura al poder, es recurrente tu fe en la palabra, en la necesidad de nombrar ya que, de otra manera, el silencio, el rumor y la furia impondrían su oscura soberanía.

¿Qué queda finalmente entre el rumor y la furia del discurso político y la verdad de la palabra pronunciada por un Shakespeare, un Cervantes, un Kafka, un Faulkner o un García Márquez?

Lo que queda es la palabra que parece tan frágil, tan rudimentaria, tan débil frente a la fuerza del poder. Sin embargo, es el poder el que sucumbe y desaparece. ¿Quién se acuerda de los informes presidenciales de Adolfo López Mateos, por poner un ejemplo banal? ¿Quién se acuerda estrictamente de los discursos de Hitler o de Stalin? Recuerdan el ruido que hacían, el ruido y la furia.

Hitler era un especialista en el ruido. En sus discursos filmados, lo que uno ve es a una especie de loco haciendo ruido. Ante él hay un Kafka que habla en el silencio, desde el silencio, en una recámara, pero que nos dice: mucho cuidado, una mañana pueden convertirse en insectos, despertar y verse convertidos en un monstruo. Una mañana los pueden despertar y llevarlos a una comisaría de la cual nunca van a salir y donde nunca les van a decir de qué son culpables.

Éstas son las ideas y las palabras que quedan, lo otro es el sonido y la furia, nada más.

Dices que hemos perdido la sabiduría y la generosidad del mundo trágico donde las partes en conflicto tienen cada una la razón. ¿Cómo ilumina la visión del escritor, del dramaturgo, a los problemas contemporáneos?



Con Vera y Milan Kundera y Silvia Lemus, París, 1975

El mundo moderno perdió el sentido de la tragedia, que consistía en darle razón a ambas partes, aunque entrasen en conflicto. Antígona defiende el derecho de la familia, Creón por su parte, defiende el derecho de la ciudad, de la *polis*. Entran en conflicto, estalla la tragedia, pero el suceso trágico produce la catarsis que permite reconstruir los valores de la ciudad.

Esto lo pierde el mundo moderno, sobre todo a partir del cristianismo donde tienes la promesa de la vida eterna, ya no hay conflicto trágico. Hay el bien y el mal, hay un maniqueísmo que se apodera del mundo moderno: aquí están los buenos y aquí están los malos. Así hemos procedido desde el cristianismo que degeneró rápidamente en un acto de persecución —de excomulgar herejes—, hasta el protestantismo y las prácticas de la política moderna.

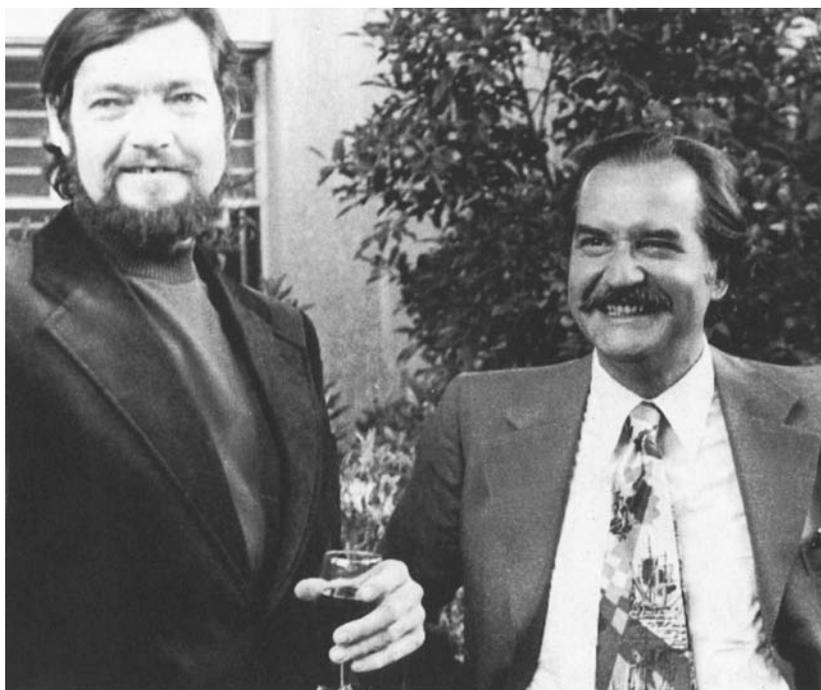
Devolver el sentido trágico a la vida es una empresa sumamente difícil y la logran muy pocos escritores. En la literatura latinoamericana tenemos dos grandes poetas en el siglo XX: uno Pablo Neruda, el otro Vallejo; uno es épico por naturaleza, el *Canto general* es el gran poema épico de América Latina en el siglo XX, y el otro es trágico. Vallejo es un ser trágico que está buscando la contradicción y la reconciliación más triste, más difícil, más íntima entre todas las cosas.

Kafka es trágico, Beckett es trágico, no muchos más, porque el mundo melodramático es el de los buenos y el de los malos. Es el mundo de la épica moderna, sobre todo gracias al cine, al *western* y, en general, a las cintas de Hollywood que nos han presentado el conflicto entre buenos y malos al grado de que el bueno usa siempre sombrero blanco y el malo, sombrero negro, pa' que sepamos bien quién es quién.

De manera que reconstruir ese mundo en el que podemos darle la razón al contrario en vez de convertirlo en nuestro enemigo es uno de los grandes desafíos que tenemos en el siglo XXI. Creo que vamos a fracasar, lo estamos viendo en el Medio Oriente, lo estamos viendo en la guerra contra el terrorismo. Todo pinta como un enorme triunfo del dualismo maniqueo.

Otros temas y palabras importantes en tu libro: el teatro dentro del teatro en "Shakespeare", la lectura dentro de la lectura en el Quijote, la mirada dentro de la mirada en "Velázquez", pero también en el cine. ¿Por qué te interesa tanto este problema de ver en el acto de ver? ¿Qué es lo que revela?

Porque temo mucho a la modernidad unívoca, una mirada que dice: "Lo que yo veo es la única verdad, fuera de eso no hay verdad". Me interesa mucho la mirada que se extiende fuera del icono. El mundo bizantino y el mundo del medioevo, en general, nos presentaban siempre la mirada del Pancreador, del Dios creador, de frente. La mirada del icono siempre es frontal, pero lo que hace Piero della Francesca —y para mí es la gran revolución



Con Julio Cortázar, México, 1975

del arte— es que sus personajes miran fuera del cuadro, están mirando a un ayer, a *otra parte* que no sabemos qué es. Me llama la atención que Piero della Francesca haya muerto en 1492, es casi como si le hubiera legado su mirada a Cristóbal Colón y a los demás descubridores de América, es decir, que había otro mundo más allá de los límites formales de un mapa, de un mural o del cuadro.

Esto es algo que me ha interesado siempre. Cuando veo una película como *Belle de jour* de Buñuel, me atrae el hecho de que la actriz Catherine Deneuve siempre está mirando a otra parte, nunca mira lo que está sucediendo en la pantalla en ese momento ni a los personajes con los cuales está actuando. Mira hacia otro lugar fuera de la pantalla.

En este libro también me refiero a la mirada de Julio Cortázar. Octavio Paz decía que tenía mirada de gato y que veía más allá de lo que observamos los demás mortales. Yo creo que esa mirada tan larga de Cortázar es la más larga que he conocido en un ser humano. Le llegaba casi a las orejas, a las sienes, de tan larga que era. Una mirada verde que miraba a otra parte, miraba a *la Maga*, miraba las mil posibles aventuras de lo que no vemos cotidianamente, lo que vemos a través de la imaginación o lo que está ahí y no vemos por sistema, porque no ponemos atención.

VAMPIROS LITERARIOS

Hablando de lo que rebasa a la mirada cotidiana, en este abecedario aparece Drácula. Una de tus obras recientes es sobre vampiros.

Siempre había deseado escribir una novela de vampiros, una novela de terror, porque esta literatura me ha

fascinado. *Drácula* de Bram Stoker me parece una obra maestra y creo que las películas del género constituyen una de las posibilidades más grandes del cine, aunque a veces de las más desperdiciadas.

Entre el deseo profundo y la literatura fantástica hay una gran relación, porque desear a otra persona es, en cierto modo, robarle su espíritu, es apoderarse de ella. Aquí se da el dilema del amor: ¿quién es de quién?, ¿quién es el que posee a quién?

Por eso es tan difícil llegar al equilibrio de la pareja, porque uno quiere querer más que el otro y uno quiere tener el control de la televisión. De ahí vienen los grandes pleitos del divorcio: ¿quién maneja esto?

¿Por qué retomar este tema?

Porque es eterno, porque el tema de la posesión para obtener la inmortalidad viene de muy lejos, es un tema que puede adquirir muchas formas. Mi *Drácula* viene a México, porque imagínense lo que es para él una ciudad de veinte millones de habitantes cuando ya ha agotado a media Europa: ¡veinte millones de moronga!

Los mitos viajan y se recrean en todas partes, no hay un mito que no pueda adquirir hábitos modernos:

Edipo y su madre, el viaje de Ulises, Antígona, la gran Odisea... los grandes mitos antiguos siguen viviendo y adquieren nuevos ropajes: un *road movie* en los Estados Unidos es una repetición de Ulises en la *Odisea*. En este caso, el vampiro es muy mexicano: *¡Slow food, slow blood!*

TIEMPO MEXICANO

Ya que tocamos el tiempo mexicano, hay dos palabras que dedicas a tu geografía física pero también espiritual: México y Zurich. ¿Cómo te marcan estas dos palabras?

Empiezo por Zurich porque es una ciudad accidental en mi vida. Fui a estudiar a Suiza cuando tenía veintiún años. En una ocasión unos amigos alemanes me invitaron a cenar en el hotel Baur-au-lac, a un restaurante con linternas chinas que flotaban sobre el lago Lemán. Una escena hermosa. Ahí estaba yo, a mis veintiún años, y de repente volteo y me doy cuenta de que ahí está un señor muy rígido, muy elegante, vestido de blanco, de extraordinaria pulcritud y cortesía. Él escuchaba a unas señoras y no decía palabra. Era Thomas Mann. Yo, un escritor aprendiz, estaba junto a Thomas Mann. Para mí fue un estremecimiento tremendo que me alió a la ciudad de Zurich, la ciudad de los gnomos, pero también la ciudad de Lenin, la ciudad de Joyce, la ciudad de Freud, de muchos grandes creadores del siglo xx. Eso fue Zurich para mí.

Por otra parte, México es el centro de mi vida como ser identificable nacional y culturalmente. Puedo tener acceso a muchas culturas, me siento latinoamericano, pero en la cuenta final, cuando tienes que declarar ante Dios y ante el pelotón de fusilamiento qué eres, soy mexicano.

Por eso el capítulo de México me interesa mucho y me resulta muy conflictivo, muy contradictorio, lleno de momentos de amor, momentos de repulsa, de odio, lleno de momentos de ilusión y lleno de momentos de desencanto también. Hay toda una página de expresiones verbales contradictorias de este país de infinita ternura y de infinita crueldad, de infinita belleza y de infinita fealdad, de infinita corrupción e infinita pureza.

Finalmente, vamos a pedirte un ejercicio minimalista. Se trata de hacer una especie de haiku de este libro. De las cuarenta y un palabras que conforman este abecedario, ¿cuáles serían las cuatro que te cifran, el ADN, los cuatro elementos básicos de aquello en lo que crees?

Fuentes guarda silencio. Recoge las manos, las une a la altura de los labios. Cierra los ojos un momento. Luego nos mira detenidamente.

Puse atención, vi crecer una flor, vi morir a un niño, leí un poema.



Mas allá del silencio

Pedro García-Caro

Si la muerte produce casi siempre extrañeza y confusión, con la desaparición de un intelectual público internacional —cuyas opiniones, entrevistas, conferencias y publicaciones estaban en constante y omnipresente circulación— se intensifica el insólito silencio del final de una vida. “Pero el silencio puede más que tanto instrumento” escribió Miguel Hernández en su “Elegía Primera” en honor del popular poeta y dramaturgo Federico García Lorca, asesinado tan sólo unos meses antes a manos de una partida fascista en su Granada natal. La cascada de notas en blogs, homenajes, obituarios, y artículos que ya han aparecido —éste es meramente una gota en ese caudal— tras la súbita muerte de Carlos Fuentes parecería ser una reacción compulsiva a ese silencio obligado y omnipotente que toda muerte conlleva. Como si colectivamente, nosotros todos, una especie de cortejo transnacional en duelo pero al estilo mexicano, necesitaríamos desafiar la extinción de la voz que ya no está con nosotros y mantener sus ecos.

En el caso de un escritor tan influyente y conocido, sin embargo, no hay razones para temer al silencio: no es difícil prever cómo su acento único continuará reverberando durante muchas décadas con cada nueva releitura de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) o *Cristóbal Nonato* (1987). García Lorca fue eliminado para ser acallado, silenciado por antiguos enemigos mortales. Los asesinos, por supuesto, lograron justo lo contrario y Lorca sigue siendo hoy quizás una de las víctimas más conocidas de aquella Guerra Civil; hoy nadie recuerda los nombres de sus ejecutores, tan sólo sus repugnantes impulsos asesinos. En marcado contraste y pese a los altos niveles de violencia social y política que vive México desde hace años, el fallecimiento de Carlos Fuentes parece estar fuera de toda sospecha al haber espirado a los 83 años en la plenitud de su anciana juventud, y tras haber disfrutado de celebridad literaria durante seis décadas: después de haber enseñado, hablado, y escrito

hasta la saciedad. Fuentes falleció teniendo un amplio público lector internacional, después de haber forjado él esa misma internacionalización de la literatura mexicana y latinoamericana y de haber escrito sin fatiga hasta el momento final. Sus últimas obras parecían haber retado la paciencia incluso de sus más fieles y sufridos lectores, entre los que tengo el honor de contarme. Es bien conocido que Carlos Fuentes escribía a diario, siguiendo una ética de trabajo calvinista, pero en un estilo barroco y con una visión histórica y orgánica, contrastes de los que a menudo presumía. También había afirmado con frecuencia que para sentirse vivo tenía que seguir hablando y sobre todo escribiendo: para el escritor el silencio y el descanso sólo llegarían con la muerte. Muchos de los reseñadores de sus obras más recientes comentaron la aparente fatiga de su prosa última, la repetición o fragmentación involuntaria de sus trabajos postreros,¹ en marcado contraste con la energía de su producción temprana. Y sin embargo, a pesar de estas críticas, Fuentes siguió escribiendo literalmente hasta el último día de su vida. Siempre tenía un nuevo chiste, un nuevo albur, una nueva imagen, nuevas opiniones y reacciones a los últimos acontecimientos. Recientemente se burlaba en diferentes medios de la falta de integridad intelectual, pequeñez e ignorancia patentes demostradas por el candidato presidencial del PRI, Enrique Peña Nieto. Su edad, sus insondables conocimientos y su amplia perspectiva le permitían poner los eventos y figuras contemporáneos en un contexto histórico, que para él era en gran medida experiencia vivida: todo quedaba reorganizado cuando Fuentes comparaba a los políticos mexicanos contemporáneos con la figura arrolla-

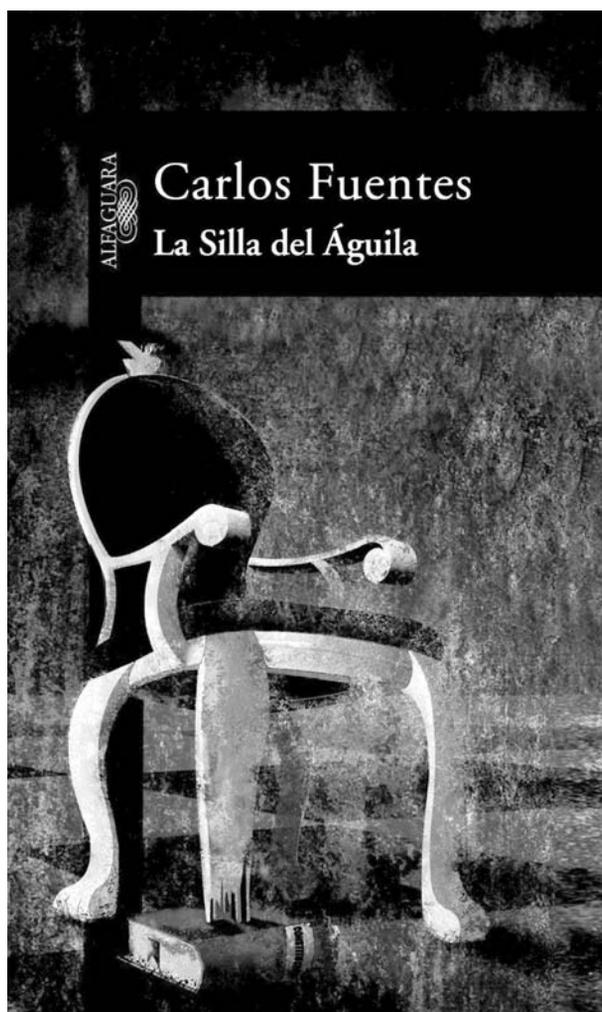
¹ Ver por ejemplo la reseña de Javier Murguía “La gran novela latinoamericana de Carlos Fuentes”. *Revista de Letras*, 9 de octubre de 2011. <http://www.revistadeletras.net/la-gran-novela-latinoamericana-de-carlos-fuentes/>, último acceso 16 de mayo de 2012.

dora de un Lázaro Cárdenas, presidente revolucionario *par excellence*. Un buen ejemplo de los cambios de que fue testigo como ciudadano mexicano lo proporcionó en su última conferencia pública en Buenos Aires, cuando describió la transformación experimentada por su país desde que él nació (en Panamá, hijo de diplomático mexicano): “La Ciudad de México es mi ciudad. En mi vida, saltó de un millón a veinte millones de habitantes. La ciudad. El país, México, que tenía veinte millones de ciudadanos cuando yo nací, hoy cuenta con cerca de ciento veinte millones. Somos el primer país de lengua castellana”.²

Humano, demasiado humano: sólo dos semanas antes de fallecer, Fuentes anunció desde aquella misma feria del libro de Buenos Aires la publicación de su nueva novela, ahora póstuma, *Federico en su balcón*, una conversación imaginada con Friedrich Nietzsche.³ Freddy Lambert, un loco visionario y *beatnik* nihilista, ya había aparecido como avatar previo de Nietzsche en el verdadero *happening* narrativo y torturado experimento de *Cambio de piel* (1967) —visto aquí desde las lec-

² “Fuentes en la feria”. *Clarín Web TV* http://www.revistaen.clarin.com/literatura/Feria_del_Libro_2012_3_692960708.html, último acceso 16 de mayo de 2012.

³ “Fuentes en la feria”.



turas de Foucault, el nacimiento del asilo y con la perspectiva del previsible colapso de la pirámide priista un año más tarde en Tlatelolco. Al tiempo que aquella novela era censurada en la España de Franco por ser “prosemita y anti-alemana”, David Gallagher tildó a Fuentes de apólogo del nazismo cuando reseñó la novela para *The New York Times Book Review* en febrero de 1968.⁴ Sólo un año más tarde, en marzo de 1969, se le prohibió a Fuentes la entrada a los Estados Unidos en San Juan de Puerto Rico y se le declaró *undesirable alien* [extranjero indeseable], siguiendo las disposiciones de la ley McCarran-Walter, por sus supuestas filiaciones comunistas y su apoyo público a la revolución cubana.⁵ A los dos años de este incidente, el supremo *aparatchik* cubano, Roberto Fernández Retamar, habría de quemar inquisitorialmente la efigie de Carlos Fuentes como “una de las más conspicuas figuras” de la “llamada *mafia* mexicana” después de que Fuentes criticara la Revolución cubana a comienzos de 1971.⁶ Fuentes y otros escritores del *boom* literario latinoamericano, Julio Cortázar entre ellos, se habían atrevido a condenar a Cuba por el *affaire* Padilla: el encarcelamiento del poeta Heberto Padilla y su humillación pública, en la que se le obligó a arrepentirse y renunciar públicamente a sus comentarios críticos y a su obra poética, un acto que todavía hoy constituye uno de los autos de fe más vergonzantes de aquel régimen. Está claro que ninguno de los lectores-burócratas involucrados en todos estos procesos fue capaz de identificar y definir la vertiente ideológica de Fuentes: no parecían comprender su defensa de lo que dio en llamar en su respuesta al editor del *New York Times* la “crítica revolucionista” [*critical revolutionism* en el original] ejercida por la Nueva Izquierda.⁷ Un acto crítico que era capaz de cuestionar el desengaño y la decepción, la traición de las esperanzas revolucionarias a manos de las asfixiantes pesadillas burocráticas del bloque soviético, pesadillas también incluso en su versión tropical más festiva, y capaz de criticar simultáneamente el modelo imperial mercantil y capitalista del auto-definido como bloque “democrático” occidental. En otras palabras, Fuentes buscó y practicó durante los años más calientes de la Guerra Fría un cuestionamiento crítico que desafiaría y arañaría las camisas de fuerza de los dos

⁴ David Gallagher, “Stifled Tiger” en *The New York Times Books Review*, 4 de febrero de 1968, pp. 5-8. El informe del censor español se publicó en “Fuentes y la censura española”, *Mundo Nuevo*, 17 (1967), pp. 90-91.

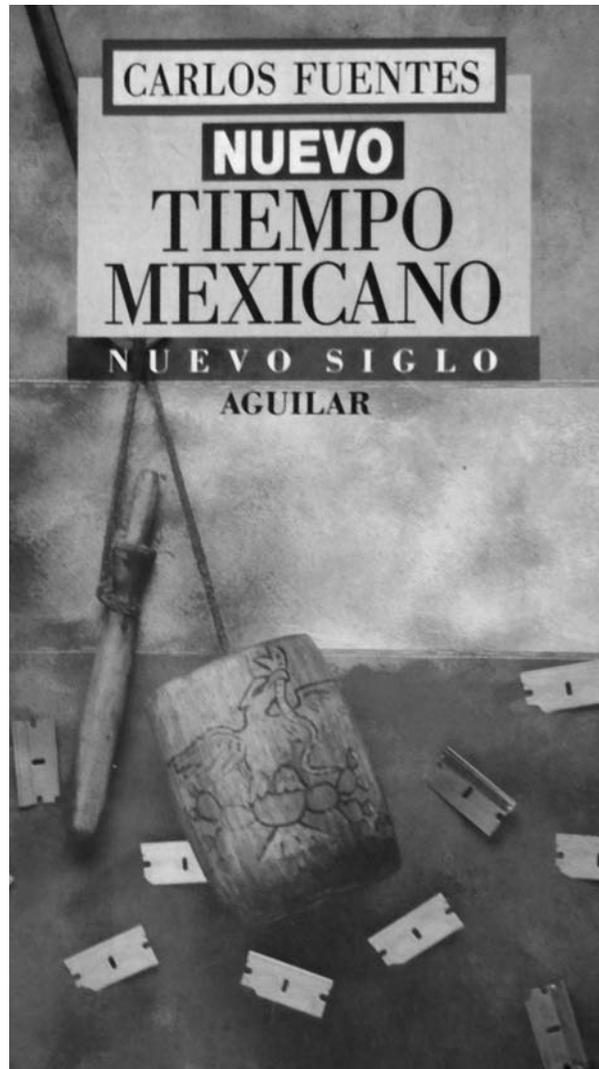
⁵ Henry Raymond, “Leftist Novelist Barred by U.S.”, *The New York Times*, 28 de febrero de 1969.

⁶ Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán*, 55. <http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf> El trabajo apareció originalmente en *Casa de las Américas*, número 68, septiembre-octubre de 1971.

⁷ Carlos Fuentes, “Letter to the Editor”, *The New York Times*, 3 de marzo de 1968.

bloques, los dos “asilos” políticos de la larga posguerra. Todos estos críticos ignoraron la figura pionera de Fuentes y su difícil equilibrio ético en el contexto de la Guerra Fría, y lo que pasaría a convertirse en la seña de identidad literaria de Fuentes: su autodeterminación, su radical independencia humanista. Su crítica de las élites desde la élite, ya sea el Politburó, el PRI, los Brahmanes de Nueva Inglaterra, o la emergente burguesía del TLC, hizo que Fuentes confrontara siempre de lleno las hegemonías institucionales y su propensión a la cooptación intelectual.

Aceleremos el reloj de la historia dos décadas y encontraremos a Carlos Fuentes con permiso de ingreso a los Estados Unidos y haciendo de orador principal en la ceremonia anual de graduación de la Universidad de Harvard en 1983, compartiendo de manera simbólica el podio con el ausente dirigente polaco Lech Walesa. Cuatro años más tarde, en 1987, pasaría a recibir el Premio Cervantes, el galardón literario más prestigioso instituido en la España posfranquista. En ambos discursos, Fuentes habría de explotar la ocasión para retar a sendas congregaciones, para empujar a su público y sacarlo de sus cómodas casillas. En Harvard, posicionó a Latinoamérica y a sí mismo como orador en una geografía no alineada que llevaba configurando y defendiendo ya durante años, esa preferencia que llamó allí *the universal trend away from bipolar to multipolar or pluralistic structures in international relations* [la tendencia universal de abandonar las estructuras bipolares y (abrazar) modelos plurales y multipolares en la relaciones internacionales].⁸ Dedicó la mayor parte de su discurso a criticar la intervención estadounidense en América Central bajo la nueva administración Reagan, y alcanzó el punto álgido de su crítica acerba y directa al comparar la “diplomacia brutal” de la Unión Soviética en Checoslovaquia con la presencia de Estados Unidos en Nicaragua y El Salvador.⁹ El secretario de Defensa de Reagan estaba sentado en la primera fila.¹⁰ El clímax de la intervención de Fuentes llegó al exortar a su público gringo: *Are we to be considered your true friends, only if we are ruled by right-wing, anti-communist despotisms? Instability in Latin America—or anywhere in the world for that matter—comes when societies cannot see themselves reflected in their institutions.* [¿Es que nos van a considerar amigos de verdad sólo si nos gobiernan despotismos anticomunistas de extrema derecha? La inestabilidad en Latinoamérica—o en cualquier otra parte del mundo por cierto—acontece cuando las socieda-



des no pueden verse reflejadas en sus instituciones].¹¹ ¿Se puede ser más audaz y mordaz como crítico de la élite desde la élite?

En España, en 1987, ya vislumbraba y anunciaba las dificultades y retos que provocaría el quinto centenario de 1492 tan sólo cuatro años y medio más tarde, y por ello cuestionó de manera directa y explícita, rodeado de la *intelligentsia* cultural posfranquista, las herencias del catolicismo contrarreformista español y las opuso al legado de Cervantes. Reclamó la lengua española no como la lengua de España o el patrimonio del imperio, sino como lengua multinacional y multirracial; no la lengua del poder sino “la lengua de la imaginación, el amor, la justicia”.¹² En ese punto la obra de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, y la tradición erasmista se habían convertido ya para Fuentes en el emblema central de la incómoda relación de la cultura

⁸ Carlos Fuentes, “A Harvard Commencement”, *Myself with Others*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1988, p. 208.

⁹ Carlos Fuentes, “A Harvard Commencement”, pp. 202-203, 211.

¹⁰ Marcela Valdés, “Novelist Carlos Fuentes Dies at 83”, *The Washington Post*, 15 de mayo de 2012. <http://tinyurl.com/6oobhaq>, último acceso 16 de mayo de 2012.

¹¹ See also Jacob M. Schlesinger, “The Return of Content”, *Harvard Crimson*, 26 de junio de 1983. <http://www.thecrimson.com/article/1983/6/26/the-return-of-content-pbhbarvards-commencement/>, último acceso 16 de mayo de 2012.

¹² Carlos Fuentes, “Discurso”, Ceremonia de entrega del Premio Cervantes, 1987. <http://biblio.uah.es/BUAH/Webcat/Cervantes/87CarlosFuentes.pdf>, último acceso 16 de mayo de 2012.

hispana con la modernidad. Para entonces ya había publicado por supuesto un ensayo titulado *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). Subrayaba en éste el legado erasmista del trabajo de Cervantes como la “dualidad de la verdad, la ilusión de las apariencias, y el elogio de la locura”.¹³ Una vez más Fuentes recalca las virtudes de la inestabilidad del conocimiento, el antidogmatismo y un celo humanista por cuestionar e imaginar la realidad. Allí, en presencia del sucesor oficial de Franco, el rey Juan Carlos I, evocó el trabajo creativo e intelectual de los exiliados republicanos en México y su perdurable recuerdo e influencia. Fuentes parecía proponer una hispanidad recuperable, basada no en las tradiciones autoritarias de coerción intelectual, un hilo que ya había deconstruido en detalle en su gran novela totalizadora *Terra nostra* (1975), sino en el poder terapéutico del lenguaje, en la hibridez y en la imaginación estética. Fuentes habría de dedicar buena parte de los siguientes años a publicar una serie de recreaciones de esta versión alternativa, crítica y humanística de la cultura hispana, empezando quizá por *Cristóbal Nonato*, una novela que abraza juegos lingüísticos joyceanos y que desencaja el *telos* narrativo para cuestionar y problematizar la inevitabilidad de la historiografía y de la modernidad. Todos estos son temas preponderantes en su novela fragmentaria *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), una colección de relatos que recrean e imaginan un archivo alternativo de crónicas de la Conquista como historias dialógicas, como por ejemplo en “Los hijos del conquistador,” donde hablan los dos Martines, dos de los hijos de Cortés: el hijo de Malintzin, por tanto el primer mestizo mexicano, y el hijo “legítimo” español de Cortés.

Ésta misma fue la época en que publicó su trabajo ensayístico quizá más (re)conocido, *El espejo enterrado* (1992), un estudio que acompañaba al documental de cinco episodios que presentó para la BBC. En estas “reflexiones sobre España y el Nuevo Mundo”, como anunciaba el subtítulo de la edición en inglés, la premisa principal sostenía que en las prácticas artísticas híbridas, en su compleja producción estética, la Hispanidad había fundado un universo más ético y habitable que en el espacio político, y que el espejo transatlántico enterrado podía ser rescatado. Fuentes sin embargo era un pensador dialéctico profundamente crítico y mientras declaraba y practicaba la posibilidad de esta estética híbrida que cuestionaba las seguridades del nacionalismo mestizo, y celebraba la realidad compleja y diversa de México, España, y con ellos el resto de Iberoamérica, complementaba estas proposiciones con el tema de la oposición entre “la nación legal y la nación real” en *La*

¹³ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Moritz, México, 1976; Biblioteca de Estudios Cervantinos, Madrid, 1994, pp. 68-69.

campaña (1991). En esta novela la obsesión abstracta por la utopía constitucional de los ilustrados republicanos criollos y su rechazo o ignorancia de las sociedades reales ya híbridas y complejas marcaba de manera irónica los esfuerzos de los próceres poscoloniales en sus campañas de independencia a lo largo y ancho del espacio hispanoamericano entre 1810 y 1825. Como ocurre con muchas de sus otras novelas, *La campaña* se puede leer junto a la colección de ensayos que había publicado un año antes, *Valiente mundo nuevo* (1990). Los frecuentes emparejamientos de novelas, colecciones de cuentos y ensayos en plena cumbre de su productividad intelectual (*Cambio de piel-Tiempo mexicano; Terra nostra-Cervantes; La campaña-Valiente mundo; El naranjo-El espejo; La frontera de cristal-Nuevo tiempo mexicano*) y el fluido y activo intercambio, préstamo y polinización mutua entre estos textos de distinto género atestiguan su pensamiento insaciable y su consabida inmodestia intelectual, y reflejan bien su combinación personal y señera de pasión, creatividad y pedagogía erudita, su incansable explicación y análisis de su propia obra.

Los críticos literarios reunidos en la conferencia sobre “Carlos Fuentes” en la breve novela de ciencia ficción de César Aira *El congreso de literatura* (1997) son incapaces de distinguir “dónde terminaba el hombre y dónde empezaban sus libros”.¹⁴ El malévolos narrador en primera persona está planeando llevar a cabo una clonación de Carlos Fuentes, un modelo perfecto de genio humano, para lograr la dominación mundial. Pero, claro, primero necesita hacerse con una célula de Fuentes con la ayuda de una avispa clonada. Como era de esperar, la avispa, igual que los académicos y profesores reunidos en el congreso de literatura, confunde también el exterior de Fuentes, su elegante corbata de seda, con el interior, el Fuentes genético real, y todos los clones que se reproducen en el experimento resultan ser amenazantes gusanos de seda azules y gigantes. El error de la avispa, como el de los críticos del congreso literario, consistía en pensar que “era todo lo mismo, era todo ‘Carlos Fuentes’” (p. 111).

De manera paradójica la invariable labor crítica de Fuentes, el flujo permanente de opiniones políticas controvertidas se llevó a cabo en el contexto de su posición como autoproclamado intelectual público, como autor literario canonizado y “superestrella”.¹⁵ Este equilibrio difícil y a menudo insostenible del intelectual orgánico a un tiempo hegemónico pero también *outsider* permanente y exiliado hace que su figura sea particularmente

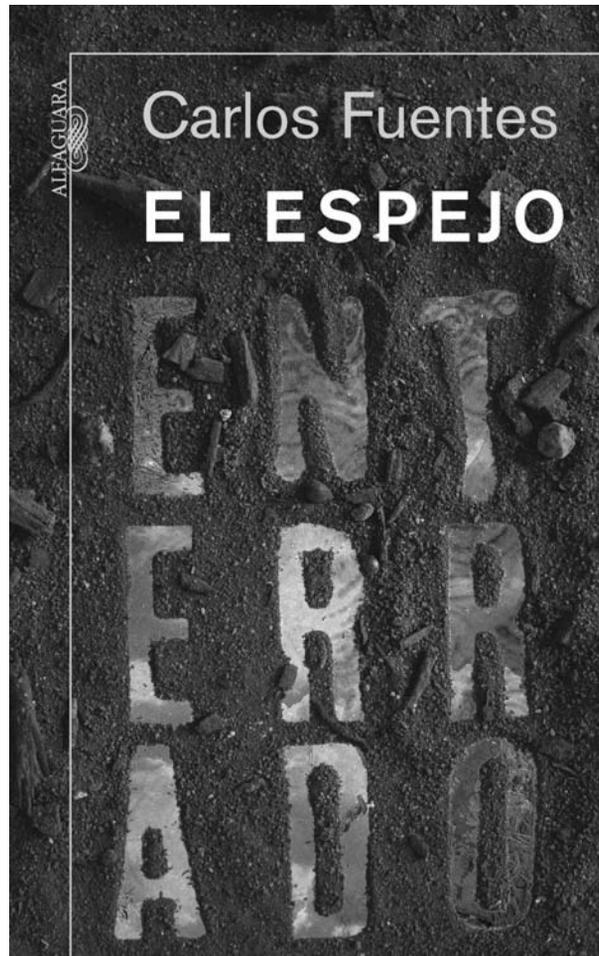
¹⁴ César Aira, *El congreso de literatura*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, p. 111.

¹⁵ Jean Franco, “Narrator, Author, Superstar. Latin American Narrative in the Age of Mass Culture” en *Critical Passions: Selected Essays by Jean Franco*, Editors Mary L. Pratt and Kathleen E. Newman, Duke University Press, Durham, 1999, pp. 147-168.

difícil de evaluar con ecuanimidad. El acceso que tenía a gentes influyentes y a los medios políticos y culturales de poder, como lo demuestra su participación habitual en conferencias, foros internacionales, entrevistas televisivas y premios literarios —como jurado y como laureado— convirtió a Fuentes en un “opinador” ubicuo, un comentarista fijo, a un tiempo presentador, crítico, escritor, pensador y celebridad. Como representante máximo del campo literario latinoamericano posnacional, que él ayudó a inventar y configurar, se le atribuye con justicia el haber actuado como promotor central del *boom* literario latinoamericano de los sesenta y setenta del pasado siglo. Su acceso políglota a los agentes literarios de Nueva York, París, Barcelona, Londres, su nutrida libreta con datos de escritores, traductores y editores, su caché diplomático y su carisma arrollador fueron todos elementos esenciales en las conexiones que hicieron posible la dramática internacionalización de la literatura latinoamericana de aquel periodo y que perdura hasta hoy día.

Sintiéndose en casa en todas partes y en ningún lugar completamente instalado, el incansable espíritu indagador de Fuentes debería ser recordado por su estilo independiente, su promoción humanística del pensamiento crítico y su rebeldía contra las convenciones, las modas asfixiantes, la burocratización y el dogmatismo. También será siempre el *Guerrilla Dandy*, como lo llamó despectivamente Enrique Krauze, el mexicano cosmopolita que escribía y firmaba la mayor parte de sus novelas desde dos o tres lugares distintos, viviendo la intensa vida del *jet set* internacional, pero aun así escribiendo extensamente sobre la trágica humanidad universal de los migrantes rurales mexicanos en Texas o California (*La frontera de cristal*, 1994), la violencia social de la narcoguerra contemporánea (*La voluntad y la fortuna*, 2008) o su obsesión arraigada con la simultaneidad de tiempos y culturas en la Ciudad de México ya retratadas en uno de sus primeros relatos, “Chac Mool” (1954), en su primera obra de éxito *La región más transparente* (1958) y hasta en sus obras más recientes y lúcidas como *Todas las familias felices* (2006) y *Adán en Edén* (2010).

Recientemente anunció, con característico estilo, que planeaba empezar a escribir su próxima novela en su casa del DF el lunes siete de mayo: un proyecto que ahora quedará incompleto y que iba a llamarse *El baile del centenario* y que exploraba la década revolucionaria de 1910. Una semana más tarde, el martes quince, moría en la Ciudad de México. En los siguientes días sería honrado en todas partes y enterrado en París, junto a sus dos hijos, Carlos y Natasha Fuentes Lemus. La presencia transnacional de Carlos Fuentes, su vasta obra creativa, su constante y abigarrada agenda viajera que parece continuar más allá de la muerte con ese último viaje,



perfilan los contornos de su duradera figura: un intelectual nómada que se sintió en casa en muchos lugares y que sintió como propia la obligación de desafiar las rancias formas del nacionalismo institucional, a las que contraponía las historias, tiempos y espacios diversos del país, los sonidos y olores de su México íntimo. Nostálgico y orgulloso de una patria evanescente e inabarcable, pero enterrado permanentemente en su exilio parisino. Como si incluso tras la muerte necesitara la distancia crítica que de manera tan constante buscó y cultivó.

Carlos Fuentes es todo eso y, por supuesto, mucho más: como en la novela de Aira, “todo eso ‘Carlos Fuentes’”. Ahora que parece como si su torrente de ideas, conexiones, comparaciones, situaciones, ironías, sátiras, albures, opiniones y chistes se hubiera detenido, podemos sin embargo consolarnos con una relectura cervantina: una relectura de sus obras, tanto las nuevas como las antiguas, más crítica, más distanciada, pero por lo mismo quizá más justa y más satisfactoria. Sus lectores se verán sorprendidos e iluminados una y otra vez, al explorar las profundidades de su monumental obra, al leer bajo la sombra de su silencio permanente, a la luz de su duradera voz.

Pedro García-Caro es profesor de la Universidad de Oregón. Doctor por la Universidad de Londres, ha impartido clases de literatura y traducción en Oxford, MIT y Oregón. Este año se publicará su libro *After the Nation: Postnational Satire in the Americas. The Works of Carlos Fuentes and Thomas Pynchon*.

Fuentes y la muerte

Georgina García Gutiérrez Vélez

Las cuestiones de cómo y cuándo “vino al mundo la muerte”, qué sentido pueda y deba tener como mal y dolor dentro del universo de los entes, presuponen necesariamente una comprensión no sólo del ser de la muerte, sino la ontología del universo de los entes en su totalidad y en especial la aclaración ontológica del mal y de la negatividad en general.

Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*

A sus pies, en un espejismo de cristales, se extendía la pintoresca ciudad, emanada toda ella del templo, por manera que sus calles radiantes prolongaban las aristas de la pirámide.

Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac* (1519)

ASPECTOS DE LA MUERTE

La muerte, el tiempo y el amor, constantes en la obra de Carlos Fuentes, ya aparecen desde sus primeros cuentos de *Los días enmascarados* (1954). La instauración de lo fantástico, en “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y “Por boca de los dioses”, ubicados en México, somete a los personajes a la confrontación con la muerte a partir de que irrumpe lo insólito con otras reglas de la realidad y del tiempo. El dios maya; el fantasma de la Emperatriz Carlota, muerta enamorada; el tiempo azteca, insepulto, en el subsuelo de la Ciudad de México, son pasados vivos que se vuelven presente y dominan todo. Dueños del tiempo, mensajeros de la muerte, desencadenan el horror hasta que destruyen a los personajes. El joven que era Carlos Fuentes cuando escribió éste, su primer libro (se publica por cierto el 11 de noviembre, el día de su cumpleaños número 26), encuentra en él las reglas de su literatura fantástica. Crea personajes únicos, temas novedosos y de un modo original se inicia en lo fantástico cuyo cultivo nunca abandonará, renovándolo con cada nueva obra. Así, en los tres cuentos juveniles, el pasado que se resiste a morir, regresa movido por el tiempo mítico y trae la muerte a Filiberto, al Güero y a Oliverio, víctimas propiciato-

rias. El amor más allá de la muerte, que cruza todas las barreras, tiempo, espacio, país, empieza a ser tratado en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” que inaugura el sondeo de Carlos Fuentes en el Segundo Imperio (el siguiente es *Aura*). La anciana loca, muerta, fantasmal, que atrapa al joven para volverlo el Otro, Maximiliano de Habsburgo, es antecedente de *Aura* (1962), la novela corta fantástica que cuenta el regreso del pasado, convocado por la bruja Consuelo, pasado ella misma. Regresan su juventud, la bella Aura vestida de verde, y la del general conservador, Llorente, su esposo muerto, en la persona del historiador Felipe. Seducción, erotismo, brujería, confusión de identidades, terror, dobles, muerte, amor, el tiempo cíclico, algunos elementos en la obra fantástica de Carlos Fuentes. Eros y Tánatos, expresados en el amor macabro, en una estética y sintaxis narrativa de lo fantástico, aparecen fundidos también, igualmente importantes, en otras narraciones no fantásticas como, por ejemplo, en *Diana o la cazadora solitaria* (1994). Esta novela, la más explícitamente autobiográfica, remite a datos e información muy divulgada de su propia vida, por lo cual el lector identifica de inmediato al escritor Carlos ficticio, autor de obras sobre México, famoso en la década de los sesenta, con Carlos Fuentes. El tono confesional, los datos biográficos, no dan lugar a equívocos o a confusiones sobre la identidad, ni de Carlos, ni de Diana Soren, su amante (la actriz Jean Seberg en la vida real). Si bien Carlos Fuentes omite su apellido y cambia los nombres de algunos personajes involucrados, como el de Jean Seberg o el de su primera esposa, la bella actriz del cine mexicano Rita Macedo, también inconfundible en la novela, a quien llama Luisa Guzmán, mantiene los de William Styron, José Luis Cuevas, Fernando Benítez, Carmen Balcells, Mario Moya, José Donoso, Marcelo Chiriboga... *Diana o la cazadora solitaria*, aclara el narrador Carlos, es una crónica novelada de su fugaz romance de dos me-

ses con Diana Soren (la pareja se conoce el último día de 1969). Mas la novela es, por supuesto, algo más, se inscribe con fuerza en las obras de Carlos Fuentes en las que el tratamiento de ciertos temas adquiere honduras poéticas y dimensiones filosóficas. El tiempo, la muerte, problemas del Hombre, igual que el amor, atraviesan la narrativa y los ensayos de Carlos Fuentes como meditaciones profundas, nociones para la reflexión. Tal es el caso de *Diana o la cazadora solitaria* que aborda cuestiones sobre el sexo, la muerte, la imposibilidad del amor y la agonía del deseo, la maldad y la inocencia. La novela comienza con reflexiones sobre Dios, el amor, el tiempo, la muerte, sobre la escritura, la fama, el triunfo. La voz y la persona de Carlos que se incluye en esas reflexiones iniciales sirven a la expresión de un *mea culpa*, de ahí que la novela pueda leerse como una confesión dolorosa y como el duelo necesario aunque tardío, por muchas pérdidas. Resulta, además, un homenaje a Jean Seberg y su rescate novelesco (por no decir una denuncia). Escrita en 1993, dice Carlos, el narrador, la novela revisa un tiempo pasado y cuenta la muerte de ese tiempo convulso, la década de los años sesenta. Varias muertes, simbólicas y reales forman la historia. Relata el breve amorío con Diana Soren que casi nació muerto, pues ella lo traicionó; la traición de Carlos a Luisa Guzmán con quien iba a reconciliarse (la deja por Diana Soren); cuenta la muerte de la actriz del cine norteamericano y francés que encarnó a una generación rebelde, combativa; sobre todo, cuenta la muerte simbólica del escritor Carlos. La muerte de su juventud pues acababa de cumplir 40 años, la de su pasado glorioso, la de

su donjuanismo. La distancia, el tiempo y lugar con que el autor escribe 23 años después, le permiten evaluar ese pasado doloroso. Carlos Fuentes renació, se reinventó, encontró el amor en su segunda esposa, renovó su novelística. El personaje Carlos, al recorrer el laberinto de un jardín en Holanda, se topa con Iván Gravet:

—Es que tú no conociste la dificultad de amar a una mujer a la que no puedes ni ayudar, ni cambiar, ni dejar —me dijo.

Asentí. Diana era parte de un pasado que ya no me concernía. Desde hacía ocho años, vivía con mi nueva esposa, una muchacha sana, moderna, activa, bellísima e independiente, con la cual tenía dos hijos [...] Lejos de Diana, lejos de mi pasado, me sentía aun cerca de mi alegría recuperada. No quemé las hojas escritas en Santiago al lado de Diana, pero de ellas salté, con más poder y convicción que nunca, a la obra que me esperaba, me reclamaba y que me dio la mayor alegría de mi vida. No quería terminar de escribirla. Ninguna novela me ha dado tantos lectores inteligentes, cercanos, permanentes, que me importan...

Con esa novela encontré mis verdaderos lectores, los que quería crear, descubrir, tener. Los que, conmigo, querían encontrar la figura de una máxima inseguridad constitutiva, no sicologías agotadas, sino figuras desvalidas, gestándose en otro rango de la comunicación y el discurso: la lengua, la historia, las épocas, las ausencias, las inexistencias como personajes, y la novela como lugar de encuentro de tiempos y seres que de otra manera, jamás se darían la mano.



© Barry Dunnington

Con José Narro Robles, rector de la UNAM, y Gabriel García Márquez

De hecho, la novela también es una meditación tan lúcida como cargada de sufrimiento sobre la creación. El escritor de obras ficticias crea mundos, criaturas, sobre los que tiene control, mas la realidad en la que vive escapa de su dominio. Está sometido a las restricciones y retos del tiempo, la muerte, el amor. El novelista es un Creador, pero no Dios, pues pese al poder literario, sigue siendo un hombre, supeditado a fuerzas que no puede controlar como controla las de sus creaciones. Esta problemática la abordará más tarde, por ejemplo en *Instinto de Inez* (2000), en relación al director de orquesta Gabriel Atlan-Ferrara. La novela, con la dedicatoria “A la memoria de mi adorado hijo Carlos Fuentes Lemus (1973-1999)”, empieza también con reflexiones sobre los temas constantes en la obra de Carlos Fuentes (muerte, tiempo, amor), más los que asocia en esta obra particular. Empieza con las espléndidas frases sentenciosas, aforísticas, que sacuden al lector y lo conducen a la fascinación del pensamiento enunciado en bellas e irrefutables palabras:

—No tendremos nada que decir sobre nuestra propia muerte.

Esta frase circulaba de tiempo atrás en la vieja cabeza del maestro. No se atrevía a escribirla. Temía que escribirla en un papel la actualizaría con funestas consecuencias. No tendría nada más que decir después de eso: el muerto no sabe lo que es la muerte, pero los vivos tampoco. Por eso la frase que lo acechaba como un fantasma verbal era a la vez suficiente e insuficiente. Lo decía todo pero al precio de no volver a decir nada. Lo condenaba al silencio. ¿Y qué podría decir acerca del silencio, él, que de dcó su vida a la música —“el menos molesto de los ruidos”, según la ruda frase del rudo soldado corso, Bonaparte?

Instinto de Inez cuenta la historia de un amor imposible en la época presente y la de una pareja en la prehistoria (que explicaría los desencuentros entre el Hombre y la Mujer por la desigualdad de poder en la pareja, desequilibrio surgido en el patriarcado). El poderoso, atractivo y seductor, Atlan-Ferrara no pudo dominar a la cantante de ópera Inez Prada, pese a dirigirla en escena. Desamor, soledad, vejez y el mito de Fausto y el de Don Juan, unidos. Director y cantante ponen en escena *La condenación de Fausto* de Héctor Berlioz, que retomó la tradición europea y escribió sobre Fausto (que ya había alcanzado una de sus cumbres con las dos obras de Goethe sobre el tema). Lo insólito ocurre durante la representación, la novela se convierte en fantástica y los acontecimientos dan un giro inesperado. La ópera dentro de la novela, la ficción dentro de la ficción. Im posible el pacto con el Diabolo. Fausto-Don Juan envejece solo, sin la amada:

Inez.

Repitió el nombre de la mujer.

Inez.

Rimaba con vejez y en el sello de cristal el maestro quería encontrar el reflejo imposible de ambas, el amor prohibido por por el paso de los años: Inez, vejez.

¿Qué lugar puede tener un Don Juan en la época moderna, con la mujer construyéndose cada vez más como persona, dejando atrás a Margarita? ¿Es factible la existencia de Fausto en un mundo y en una época sin Dios y por tanto sin el Diabolo? La maldad, el mal, persisten, pero Don Juan y Fausto, figuras del pasado, ya no caben en la modernidad, como tampoco Mefistófeles.



Con Joaquín Díez-Canedo



© Javier Nardiz

Con Juan Villoro

En vez de Dios, el anciano de 93 años atesora un sello de cristal: objeto de arte, mágico de cristalina transparencia. Mas el talismán, frágil sustituto de la divinidad que se olvidó del mundo y lo dejó en manos del mal, presa de las guerras, la enfermedad y la muerte, es roto a propósito por Ulrike, la tirana gorda que lo cuida. Gabriel medita sobre la riqueza, la vocación musical, la gloria:

Pero todo eso que *era él*, dependía de algo que no era él: la vida y la muerte. La apuesta era que ese objeto tan ligado a su vida, resistiese a la muerte y, de una manera misteriosa, acaso sobrenatural, el sello continuase manteniendo el calor táctil, el olfato agudo, el sabor dulce, el rumor fantástico y la visión encendida, de la propia vida de su dueño.

Apuesta: el sello de cristal se rompería antes que él. Certeza, ¡oh, sí!, sueño, previsión, pesadilla, deseo desviado, amor impronunciable: morirían juntos, el talismán y su dueño...

Como en “Un alma pura”, cuento de *Cantar de ciegos* (1964), libro sobre la doble moral, la perversidad y el mal, la muerte, la persona con una falsa inocencia cerca de la víctima, acechan a Gabriel en *Instinto de Inez*, en Ulrike. En “Un alma pura”, Claudia provoca la muerte de su hermano Juan Luis y la de Marie Claire, con las cartas que revelan su secreto fraternal. Una de ellas detona el suicidio de Marie Claire embarazada y el de Juan Luis que había sido un Don Juan, pero quería casarse con ella. La boda anunciada es deshecha por la carta de Claudia a Marie Claire, que también destruye las vidas de los amantes. En el viaje de regreso a México con el cadáver, Claudia recuerda sin remordimiento

y culpa lo acontecido. Nada le preocupa, pues recuperó la carta. Su alma pura, su apariencia inocente y no de asesina le aseguran la tranquilidad. Juan Luis sigue siendo suyo, aunque esté muerto y lo lleva de regreso a casa. La maldad de Claudia no es vista por los demás, ni por sí misma.

Menos perversa que Claudia es Ulrike, posesiva, que no quiere rivales y destruye lo que ama Gabriel, quien sí se percató:

Ella miró hacia el sello de cristal que ocupaba su sitio habitual sobre un trípode en la mesita de al lado de la ventana que enmarcaba el panorama de Salzburgo.

—Sí, Dickie, todo está en su lugar. No necesitas romper más sellos de cristal...

—Señor... yo... —titubeó el ama de llaves.

—Mira Ulrike —dijo Gabriel con un movimiento elegante de la mano— Hoy dirigí el *Fausto* por última vez. Margarita ascendió para siempre al cielo. Ya no soy prisionero de Inez Prada, mi querida Ulrike.

—Señor, no era mi intención... Créame, yo soy una mujer agradecida. Sé que todo se lo debo a usted.

—Tranquilízate. Tú sabes muy bien que no tienes rival. En vez de una amante, necesito una criada.

Despiadada, Ulrike quiere dejar sin asideros a la vida a Gabriel, que todavía ama el recuerdo de Inez. Ulrike no tolera ese amor romántico, por la mujer inalcanzable y con la crueldad de la inocencia, le dice sobre Inez, para aniquilar su memoria:



Con Nadine Gordimer y Sergio Ramírez

—¿Alguna vez la vio realmente joven? ¿De verdad la vio envejecer? ¿O simplemente lo imaginó todo porque el tiempo de los calendarios se lo exigía?

¿Cómo iba a envejecer usted entre la caída de Francia y la *blitz* alemana y el viaje a México y el regreso a Londres y ella no? Usted la imaginó envejeciendo para hacerla suya, contemporánea suya...

—No, Dickie, te equivocas... yo quise hacer de ella mi pensamiento eterno y único.

Eso es todo.

La Dickie rió estruendosamente y acercó el rostro al de su amo con una ferocidad de pantera.

—No volverá ya. Usted va a morir. Quizá la encuentre en otra parte. Ella no abandonó su tierra original. Sólo vino a pasar un rato aquí. Tenía que regresar a los brazos de él. Y él nunca regresará. Resígnate Gabriel.

Ulrike le recuerda el triángulo, el amor de Inez por otro, pero no puede destruir a Gabriel, porque éste no la ama. Sólo quienes amamos tienen el poder de matarnos, de destruirnos. Antes de la muerte el director anciano acepta su destino y se reencuentra consigo mismo:

—Está bien, Dickie —suspiró el maestro.

Pero para sí decía. Nuestra vida es un rincón fugitivo cuyo propósito es que la muerte exista. Somos el pretexto para la vida de la muerte. La muerte le da presencia a todo lo que habíamos olvidado de la vida.

Instinto de Inez, doblemente, se ocupa de la muerte de dos eras, del morir de sus representantes simbólicos y en la imagería, en la tónica de *Diana o la cazadora solitaria*, que disecciona toda una época, revisa el papel sobresaliente que jugó el escritor en ella y el momento existencial en que se encontraba Carlos, voz y persona en que se encarna literariamente Carlos Fuen-

tes. En esta novela, el novelista se recuerda antes de reinventarse y de refundar toda su obra, después del triunfo y fama descomunales de sus primeros libros. *Terra nostra* (1975), dedicada a su segunda esposa, como *La región más transparente* (1958) a la primera, marcarían literariamente los momentos significativos de esas dos etapas o tiempos en su historia literaria. El Don Juan queda atrás porque Carlos se topa con el donjuanismo femenino encarnado en Diana Soren que lo usa y desecha. El amor murió porque a la pareja de Don Juanes, hombre y mujer, no llegó el amor, sólo el sexo renovadamente insatisfecho. La deslealtad y abandono. Carlos el narrador reflexiona: "...condena inapelable del tiempo en la Tierra: No supiste amar. Fuiste incapaz de amar. Ahora cuento esta historia para darle razón al horrible oráculo de la verdad. No supe amar. Fui incapaz de amar". *Diana o la cazadora solitaria* tiene al final, a raíz del recuerdo de la visita sombría de Carlos a Jefferson, el pueblo de Iowa donde nació Diana, meditaciones amargas sobre ese pasado, sobre los Estados Unidos y la pérdida de la inocencia. Dios ocupa un lugar central en las lamentaciones finales, terribles en su desesperación e imprecación. La novela es una obra con secretos y verdades. No se sabe si en verdad existió un romance entre Jean Seberg y Carlos Fuentes en la vida real o si de haberlo, fue tan tempestuoso como el de la novela. Sólo ellos lo supieron. Para efectos literarios no importa; ambos fueron figuras simbólicas de los convulsos años sesenta y los personificaron. Todo lo demás que cuenta la novela es cierto, verificable, Historia.¹ El

¹ Curiosamente, *Diana o la cazadora solitaria*, autobiográfica, verificable, que apela a la memoria colectiva y a la Historia, fue acusada de plagio; ¿es posible confundir la biografía y la escritura Carlos Fuentes con las de otros?

narrador de ficción sabe que no hay mejor manera de mentir que con la verdad a medias y que la autobiografía es un género de la ficción. La prestidigitación del novelista, mago de la palabra y las invenciones que fue Carlos Fuentes, engaña en lo imaginado, para decir la verdad oculta. El capítulo XXXVIII concluye la obra con la revelación de un secreto histórico detrás de la autodestrucción de Diana Soren: “La FBI rindió un homenaje póstumo a Diana. Admitió que la había calumniado en 1970 como parte de un programa de contrainteligencia [...]. La calumnia, dijo, ya no es nuestro negocio. Sólo atendemos a la conducta criminal”.

El tiempo obliga a los personajes en la obra de Carlos Fuentes que tampoco escapan de la muerte, aunque sólo los mejores pueden amar. En la misma época evaluada en la novela, escribió: “Lo más fácil entre nosotros será morir, un poco menos fácil soñar; difícil rebelarse; difícilísimo amar” (*Todos los gatos son pardos*, 1970).

En *La región más transparente* (1958), la muerte de varios personajes el día 15 de septiembre, reúne algo que será característico en la obra de Carlos Fuentes: el empleo de fechas históricas para la organización interna de los hechos y para la composición de la obra. Fechas simbólicas subrayan la liga entre el tiempo y la muerte. La circularidad temporal, la repetición, la idea de círculo que se cierra, fundamentan el simbolismo de la novela en torno a la muerte:

Así, sobresale el que aglutina la muerte de varios personajes (el final de sus ciclos vitales) el mismo día (por más que estos acontecimientos estén separados entre sí dentro de la novela): el 15 de septiembre (fecha simbólica del inicio de la Independencia de México: repetición de

sucesos trascendentes para el país). La muerte y lo mítico, como características de lo mexicano, quedan ejemplificadas en las muertes simultáneas de varios mexicanos: la muerte social de Federico Robles (el mismo día en que se asesinó a Feliciano Sánchez en 1938, causa y castigo) y su esposa (sacrificada físicamente para cumplir el rito prehispánico; también muere socialmente Ixca Cienfuegos); la muerte del hijito de Rosa Morales. El 15 de septiembre de 1915 trae la ruina de Robles, el incendio de su mansión, la pérdida de Norma Larragoiti, es decir, para todos (aun para el niño muerto) se inician nuevos ciclos. Las velaciones del niño y del joven Gabriel, también muerto en esa fecha, al igual que los hechos trágicos que estaban predestinados a sufrir Norma y Federico, coexisten en la ciudad con la celebración del Grito: muerte y fiesta (lo mexicano) [...] Al día siguiente, frente al sol con el que había pactado, muere Manuel Zamacona [...] ²

La muerte de Artemio Cruz (1962), publicada cuatro años después de *La región más transparente*, puede entenderse como meditación y estudio sobre la muerte. ¿Quién muere?, ¿cómo muere?, ¿qué muere? Es una de las novelas universales en que mejor se trata el tema de la muerte: con altura literaria, lírica, trágica. Muere Artemio Cruz, pero muere también la Revolución mexicana. Durante el tiempo de la agonía, la novela disecciona a un personaje, a su cuerpo, a su mente, consciente e inconsciente, lo hace hablar, pensar, recordar, escuchar. Cuando Carlos Fuentes escribió al mismo tiempo *La*

² Tomado de Georgina García Gutiérrez, en su “Introducción” a Carlos Fuentes, *La región más transparente*, edición de Georgina García Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 53-54.



© Barry Donofrio

Con Juan Goytisolo

muerte de Artemio Cruz y Aura, ambas sobre la muerte, tendría poco más de 30 años. No deja de sorprender el conocimiento de un tema que, se supone, exigiría la sabiduría que da la reflexión, la experiencia, la edad. Sin embargo, sus aciertos hacen que muchos consideren a *La muerte de Artemio Cruz* como la obra mejor lograda de Carlos Fuentes. Magistral sin duda, pues al conocimiento de la muerte que tiene el escritor, de muchos saberes (médico, biológico, psicológico), está la maestría, el arte para escribir sobre ella. En el presente de la novela, durante el último día de la vida de Artemio Cruz, seguimos paso a paso su agonía. Las estrategias literarias, complicadas, que ven al agonizante desde todos los ángulos, en todos los tiempos, dentro y fuera de su cuerpo moribundo, están al servicio de la descripción y narración del acto de morir, en el instante eterno de la muerte. También a la exposición de todas las muertes que conlleva la muerte final. La novela baraja un diario de los 12 días importantes en la vida de Artemio. El último, el día de su muerte, contiguo al final de la novela al de su nacimiento. Morir y nacer: se cierra el ciclo de la vida. *La muerte de Artemio Cruz* comienza con la agonía de Artemio que principia en el hospital, cuando vuelve en sí, “Yo despierto...”, y lo vuelve relator y testigo de su propia muerte. Por su voz, conocemos qué es la muerte desde la muerte: es la disgregación total. Artemio ve su rostro despedazado por los espejos de una bolsa, “Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo”. Las estrategias literarias con sus voces narrativas yo, tú, él, refuerzan el estudio de la disgregación que comienza. Se separan cada vez más el cuerpo y la mente, se confunden los tiempos, pasado, presente, futuro; ayer, hoy, mañana carecen cada vez más de sentido y de lugar en el fluir del tiempo. Todo está dislocándose. La confusión temporal también es total. La identidad empieza a perderse con el yo dividido, simbólicamente reflejado en los trozos del espejo “rostro roto en vidrios sin simetría”. En las superficies reflejantes, que duplican, Artemio ve a su gemelo, pues se ve desde fuera, esta duplicación es cada vez más la disociación del yo. Se deshace el cuerpo, la mente, la conciencia.

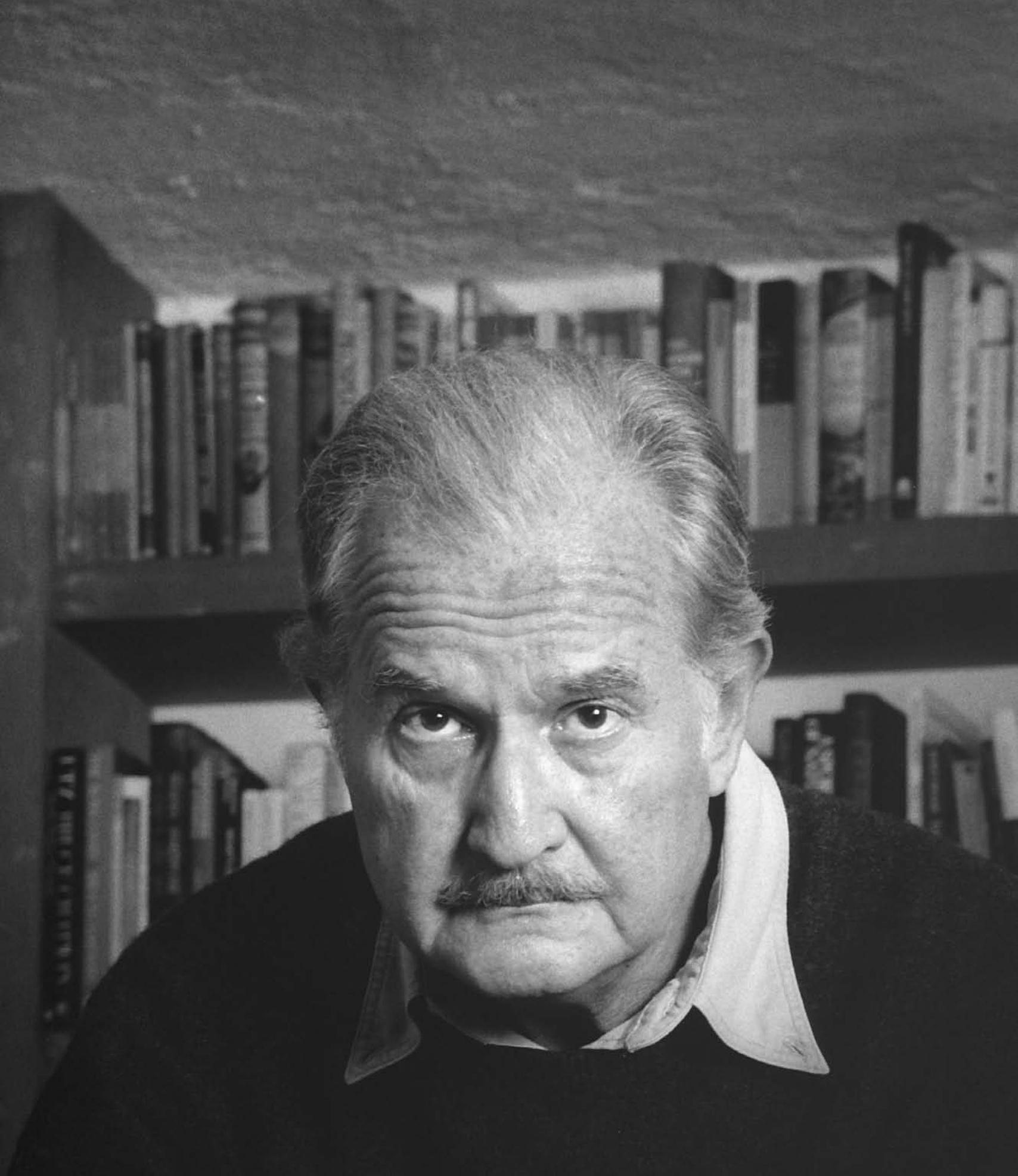
Artemio Cruz nació el 9 de abril de 1889 y a los 21 se incorpora a la Revolución en 1910 porque su maestro Sebastián se lo pidió. Por amor, da la espalda a la lucha, pues quiere salvarse para Regina. La capacidad de amar le otorga una altura trágica a Cruz que muere en abril de 1959, cuando es demasiado tarde para borrar el pasado. Los recuerdos de los días que fueron importantes lo atormentan. Su vida transcurre en su memoria, que repasa su vida, pues no le está permitido olvidar que sobre mentiras y traiciones construyó su triunfo. Aunque Regina y él inventaron un encuentro en un jardín, la verdad es que fue una violación aunque después

se amaron. Aunque fue ensalzado como un héroe de la Revolución, la verdad es que huyó de la batalla. Aunque amó a su esposa, la compró y entre ellos no hubo más unión que la sexual, aunque se querían. La incomunicación marca toda su vida de hombre fuerte, callado, que controla sus emociones y dolor. Muerte dolorosa anímicamente, en la soledad, rodeado por la familia desunida. No muere con la amante en su verdadera casa, por las convenciones burguesas. Muere Artemio Cruz, el Gran Chingón de México, que traicionó, compró, corrompió, y con él muere la Revolución mexicana. De ella salió Artemio Cruz, para convertirse en el constructor del México moderno. Su agonía cíclica, reiterada por el tiempo circular, es la de un México que olvida todos sus pasados y repite sus errores, nos dice la obra posterior de Carlos Fuentes. El tormento del hacedor de la modernidad no tuvo el remanso de morir en paz consigo mismo, en el recuerdo del amor y el perdón. Esfuerzo literario descomunal y el de la revelación de la muerte, diseccionada como el personaje, en *La muerte de Artemio Cruz*. En *Instinto de Inez*, las meditaciones de Carlos Fuentes sobre la muerte conducen a Gabriel Attan-Ferrara de noventa y tres años a decir (Fuentes tenía entonces setenta y dos): “No tendremos nada que decir sobre nuestra propia muerte”.

Carlos Fuentes escribió en *En esto creo*: “El tiempo siempre ha sido un problema. Desde el principio del tiempo”. *La muerte de Artemio Cruz* nos dice que contra el tiempo y contra la muerte nada es posible. ¿Hay problemas más importantes con el amor? Siguiendo a Fuentes, podría decirse que “El tiempo siempre ha sido un problema desde el principio de la muerte”. No es otra cosa la agonía de Artemio Cruz, atrapado sin amor, en el tiempo terrible de la muerte sin fin. Esfuerzo desmesurado del joven Carlos Fuentes, literario, intelectual y anímico, fue diseccionar a la muerte en el proceso del morir, en *La muerte de Artemio Cruz*. La muerte, constante en su obra, vinculada a otros temas, tratada en todos los registros de su escritura. En *Instinto de Inez*, las meditaciones de Carlos Fuentes, entonces de 72 años, ponen una verdad sobre la muerte en boca de Gabriel Attan-Ferrara, el director de 93 años. La verdad es sobre la cesación de la vida y la escritura: “No tendremos nada que decir sobre nuestra propia muerte”.

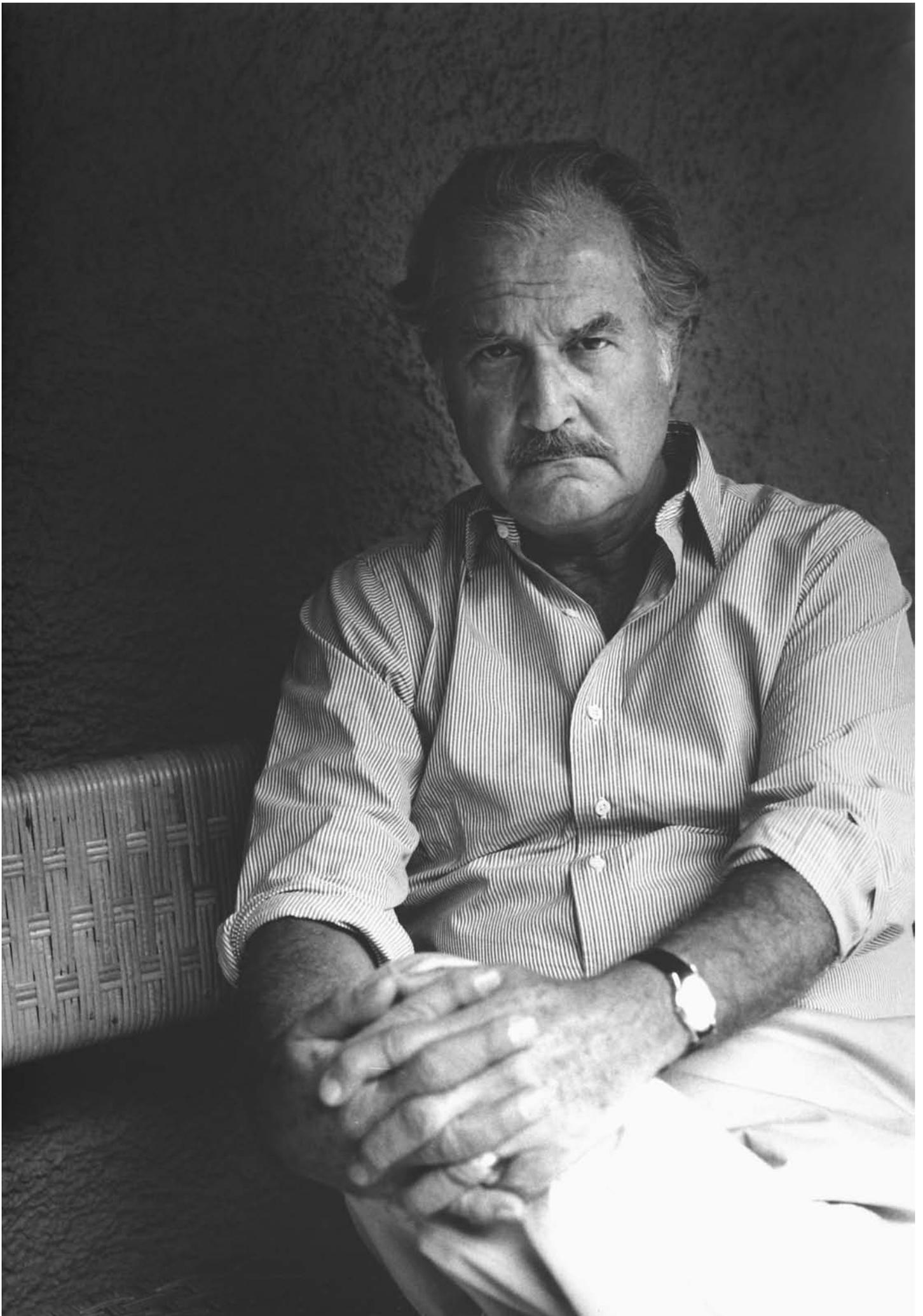
Carlos Fuentes fue un maestro en el arte de la palabra, en el de pensar. Sus lectores aprendimos con su obra a leer a México y al mundo. Su obra está viva como su voz. Un interlocutor que no morirá jamás mientras haya lectura. Su desaparición el 15 de mayo de 2012, día del maestro, queda inscrita en las fechas simbólicas de la Historia de México.

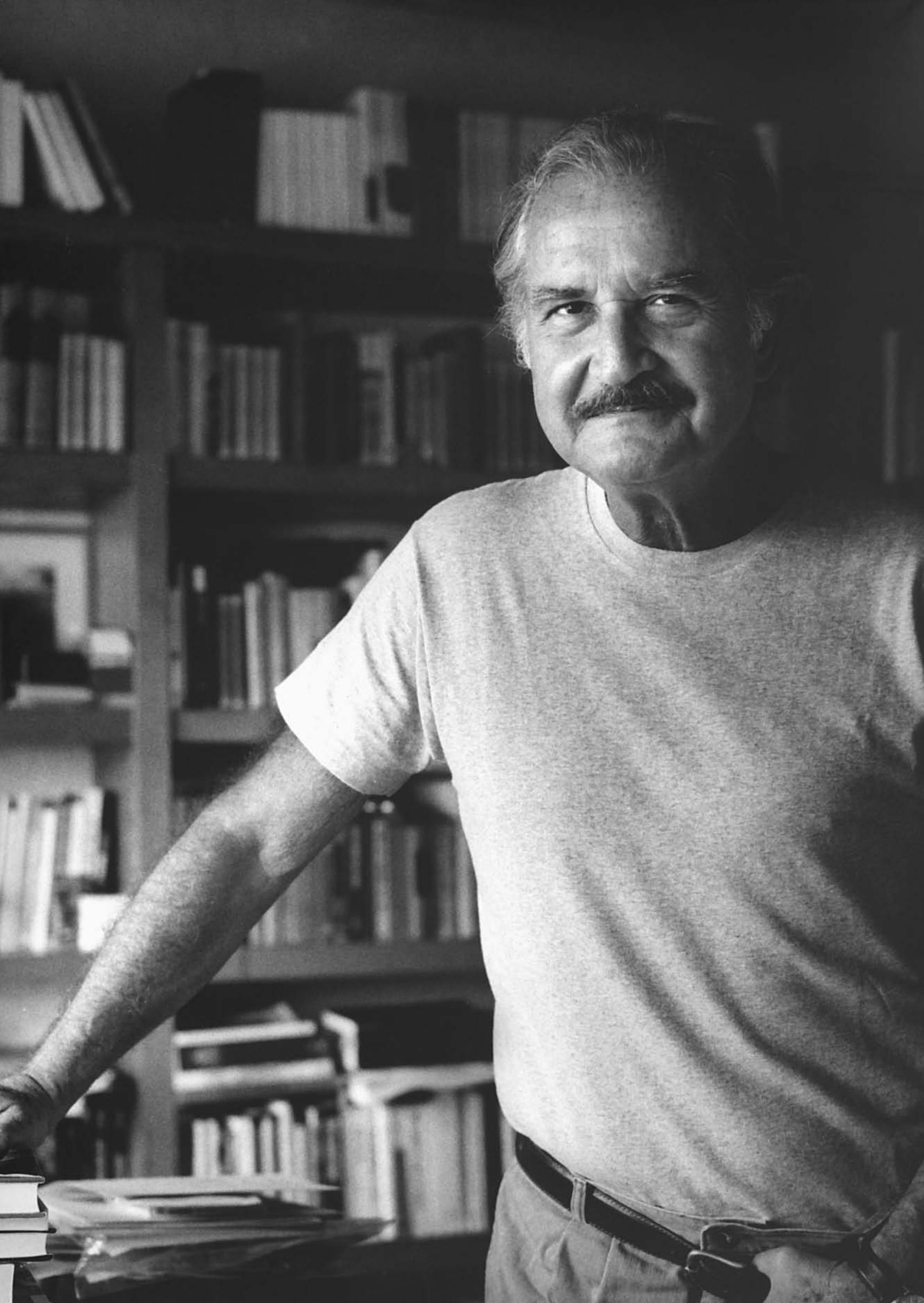
Georgina García Gutiérrez Vélez es investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y es miembro de la Cátedra Interamericana Carlos Fuentes.

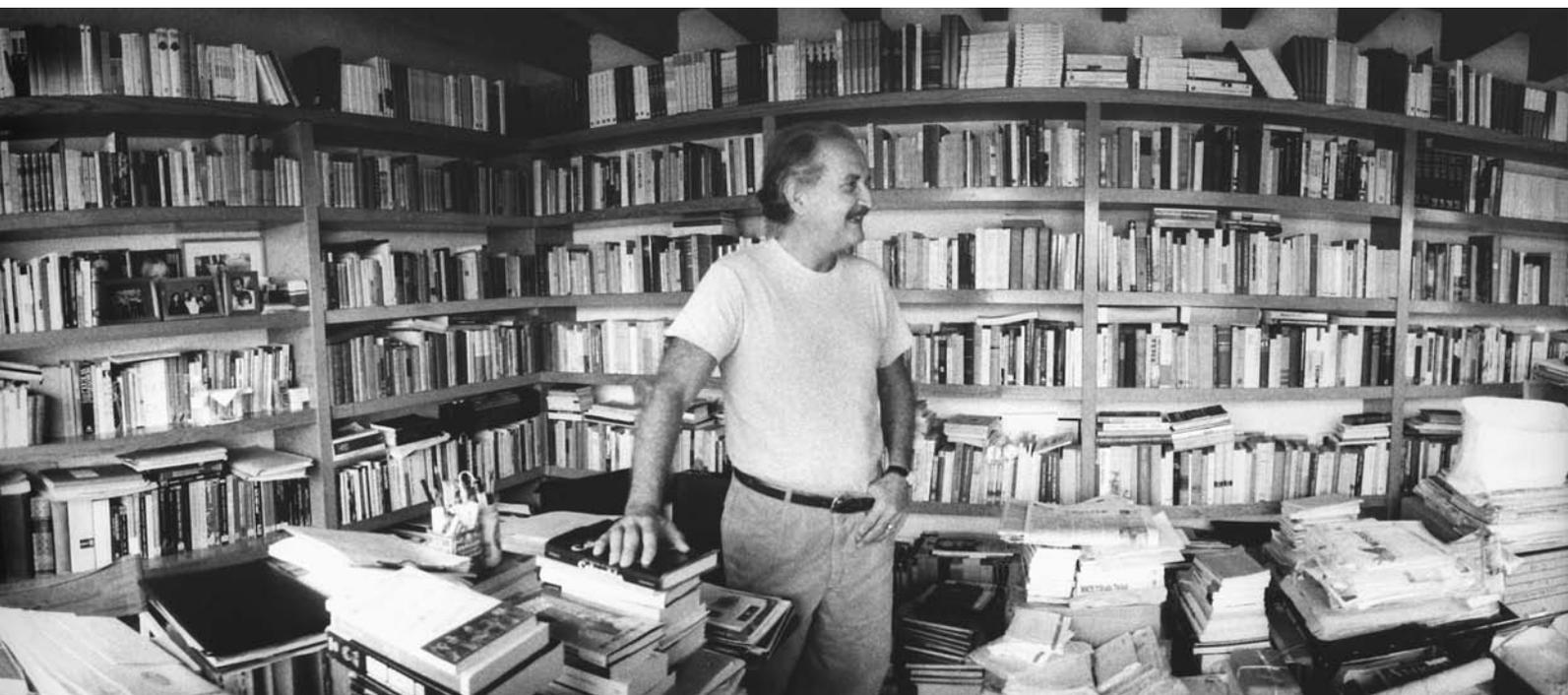


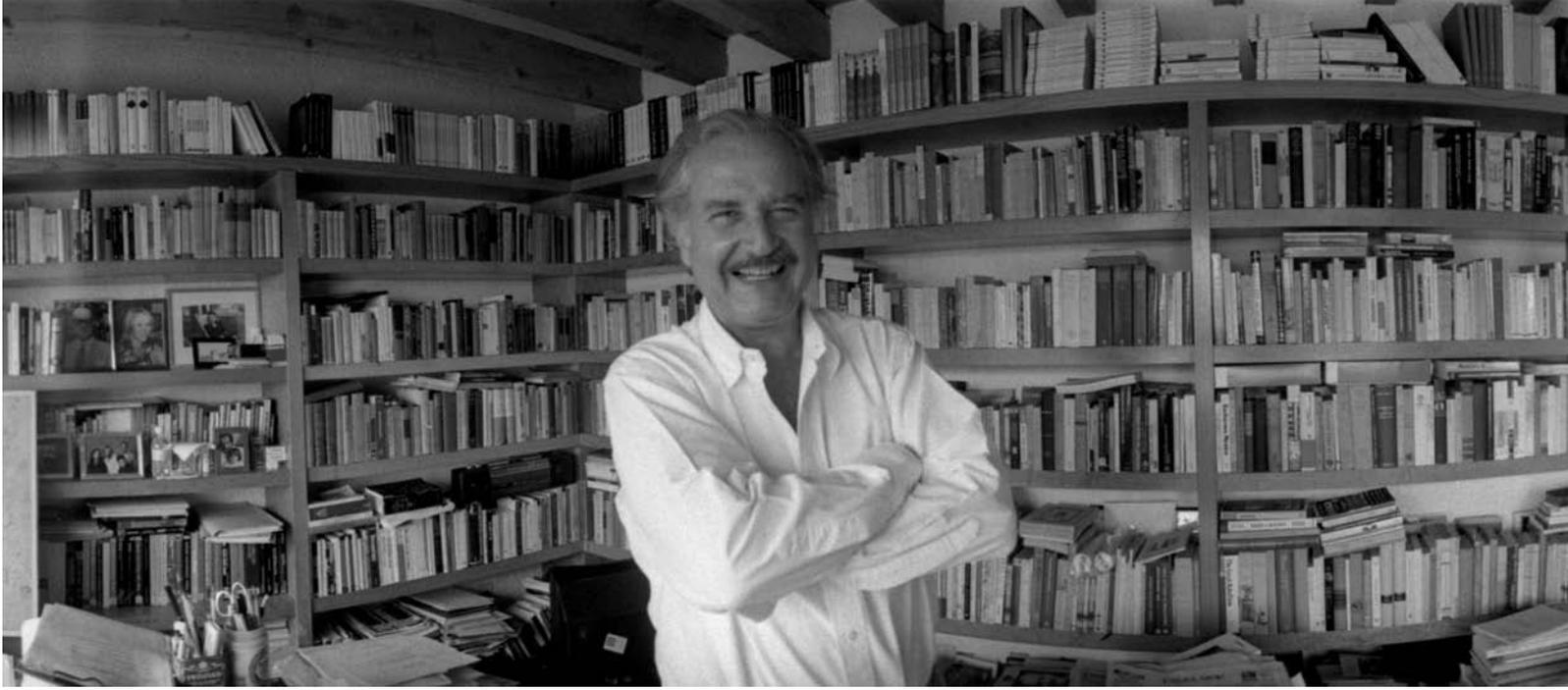
Carlos Fuentes

por Rogelio Cuéllar



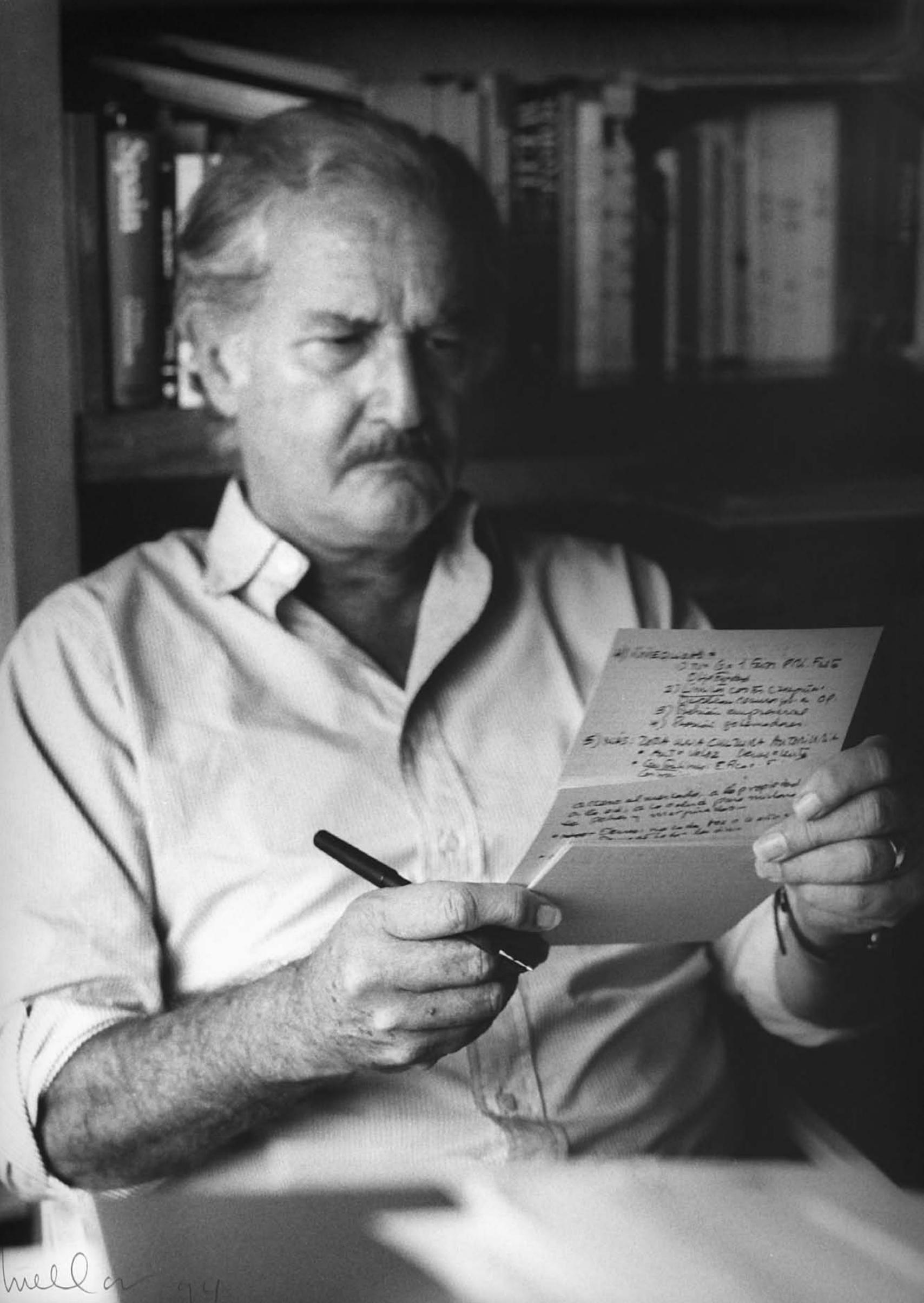












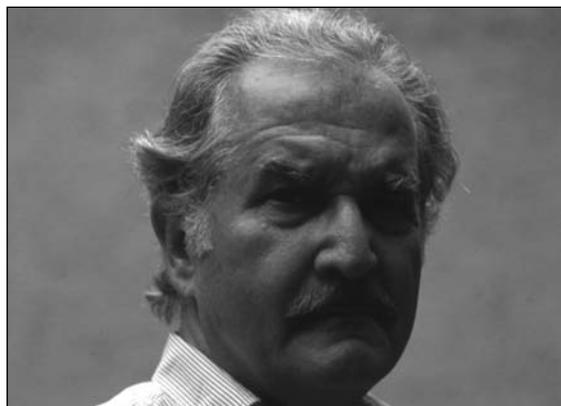
4) **INTEGRALES** =
 1) $\int \frac{1}{x} dx = \ln|x| + C$
 2) $\int \frac{1}{x^2} dx = -\frac{1}{x} + C$
 3) $\int \frac{1}{x^3} dx = -\frac{1}{2x^2} + C$
 4) $\int \frac{1}{x^4} dx = -\frac{1}{3x^3} + C$
 5) $\int \frac{1}{x^5} dx = -\frac{1}{4x^4} + C$
 6) $\int \frac{1}{x^6} dx = -\frac{1}{5x^5} + C$
 7) $\int \frac{1}{x^7} dx = -\frac{1}{6x^6} + C$
 8) $\int \frac{1}{x^8} dx = -\frac{1}{7x^7} + C$
 9) $\int \frac{1}{x^9} dx = -\frac{1}{8x^8} + C$
 10) $\int \frac{1}{x^{10}} dx = -\frac{1}{9x^9} + C$
 11) $\int \frac{1}{x^{11}} dx = -\frac{1}{10x^{10}} + C$
 12) $\int \frac{1}{x^{12}} dx = -\frac{1}{11x^{11}} + C$
 13) $\int \frac{1}{x^{13}} dx = -\frac{1}{12x^{12}} + C$
 14) $\int \frac{1}{x^{14}} dx = -\frac{1}{13x^{13}} + C$
 15) $\int \frac{1}{x^{15}} dx = -\frac{1}{14x^{14}} + C$
 16) $\int \frac{1}{x^{16}} dx = -\frac{1}{15x^{15}} + C$
 17) $\int \frac{1}{x^{17}} dx = -\frac{1}{16x^{16}} + C$
 18) $\int \frac{1}{x^{18}} dx = -\frac{1}{17x^{17}} + C$
 19) $\int \frac{1}{x^{19}} dx = -\frac{1}{18x^{18}} + C$
 20) $\int \frac{1}{x^{20}} dx = -\frac{1}{19x^{19}} + C$

well on 94

Reseñas y notas



Alejandro Hosne



Carlos Fuentes



Sandra Lorenzano



Luis Chitarroni



Batia Cohen



Pablo Casals

La hermandad del azar

Edgar Esquivel

*¿Quién te ha dado el derecho de creer
que la vida es como tú crees que es?*

Mario Santiago

*Decimos palabras que se burlan de la realidad.
Al final, la realidad se burla de las palabras.*

C.F.

PRELUDIO: *THE BREAKFAST LESSONS*

La creación, y las vidas realmente dedicadas a ello, no soslayan complejidades ni contradicciones personales. Se desprende de ahí una generosidad propia también. Aun la crítica más irracional existe y tiene sentido debido al acto creativo, sea cual sea su postura. Es posible y deseable que la crítica como tal no posea la virtud de la creación, pero sí la de debatir en torno a ella: las antítesis confrontadas arrojan algo nuevo. De la vida pública y privada de los artistas puede decirse que subyace sobre el más delicado equilibrio. Y aun su supervivencia, en uno u otro ámbito, no deja de ser una extensión de convicciones, necesidades y aspiraciones.

Pero sucede que los creadores se construyen y ocurren, *son*, trascienden, dan motivos y generan actitudes, a veces contribuyen a engendrar cambios en las sociedades. Acaso la posteridad es caprichosa porque altera la carne, el alma y las entrañas de las personalidades, a veces envilece *a posteriori* o simplemente destierra percepciones a contracorriente. Atrás no se quedan los empeños igualmente caprichosos, pero ajenos a una obra —irrestrictamente individual—, que insisten en desmerecer o enaltecer sólo fragmentos de una vida que al final, vaya obviedad, es sólo una.

Háblese, que honor y necesidad será, incluso más en la desmemoria forzada, el juicio abyecto o dentro del coro de la generación en turno. Olvídese, pues intento vano

y no más que un plato servido por la mañana será. Analícese, que aun los momentos débiles o de confusión, que los hay siempre, son oportunidades y señales de un cambio de piel. Destiérrese, que alguna actualidad prevalecerá. Rememórese, que emoción, dolor, razón y un tiempo será.

I

Carlos Fuentes publicó en el 2008 *La voluntad y la fortuna*, que es la historia de un asesinato, el de Josué Nadal, cuya cabeza yace en la costa de Acapulco. Narra desde ahí su desafortunada zaga, consumada al calor de las obsesiones y ambiciones de los involucrados en esta intriga política, cuyo destino es encarnado por una mujer indómita, deseable, insaciable e inasible. *Fui cuerpo, ¿seré alma?*

Josué, discreto estudiante de una escuela católica severa, va construyendo su vida a partir de su inexplicable orfandad y el encuentro decisivo con Jericó, su amigo-hermano mayor, solitario y sin apellido, con quien genera una intimidad tal que determinaría el futuro de sus días. En una escena infantil que es común, Josué es defendido por Jericó ante un intento de agresión perpetrado por una mayoría escandalosa que veía en la prominente nariz del afectado un símbolo de la diferencia que amenaza e incomoda. Es a partir de ese momento que la vida de estos dos personajes da un giro, pues para el primero significó abandonar la soledad que le propiciaba la casona donde vivía en compañía de un intento de madre sustituta, María Egipcíaca, y para el segundo representó un acto que daba por concluida su carencia de compañía verdadera y la oportunidad de seguir brindando pro-

tección a su nuevo amigo-hermano. Compartían ya un mundo, estaban juntos y nada les faltaría: todas sus vivencias tendrán un punto de partida y un regreso. Así, si el encuentro de Josué Nadal y Jericó, *le debía mucho a la casualidad, que es azarosa, también existía una deuda con el destino, que es la voluntad disfrazada.*

Poco a poco se desarrolló una relación envidiable entre los dos amigos, donde el compartir experiencias (mujer y libros, es decir, la vida misma) intensificaba sus actos, así como su desprecio por la vida familiar, cuyo referente únicamente era Errol Esparza —un tercer amigo— distante e intermitente, quien padecía el infortunio de tenerla, pese a la riqueza material que le rodeaba: paladines del encaje, el mal gusto, la superficialidad y la miseria moral. Esta desgarradora historia familiar los confirmó en la fraternidad como la *señal certera de la orientación de sus vidas. Así, la hermandad fue en la inteligencia y la razón, no en la sangre, sino en el ponerse mutuamente contra la pared, y el hacerse dudar uno del otro, eso definió también el futuro de esa amistad.* Infancia es destino, como decía el psicólogo mexicano Santiago Ramírez. Los amigos recibieron también, de manera acuciosa y entrañable, las enseñanzas del crítico y rebelde religioso Filopáter, guía espiritual que contribuyó en buena medida a despertar y precisar las curiosidades, inquietudes, dudas, certezas, creencias, miedos, obsesiones y deseos del amistoso dueto.

II

Crecerían los amigos, aprendiendo a pensar, sentir, olvidar y luchar, todo a partir de los extremos, con la promesa de seguir ade-

lante y abandonar todo lo que no fuera esencial y trascendente, aborreciendo la superficialidad social, hasta que llegó el momento de su primer separación. Las elecciones de la vida estaban a un paso y decidieron el comienzo de sus destinos. Jericó partía a Francia, en apariencia becado, mientras que Josué estudiaría Derecho en la Universidad Nacional, al amparo y enseñanzas del poderoso abogado Antonio Sanginés.

Para Josué, como para todos, la vida está llena de encuentros y desencuentros, desfilan a su paso todos los artifices de su destino, irremediamente fatal, tejiendo entre cada experiencia definitoria del personaje una misteriosa e insoportable red de complicidades que le son desconocidas, pero no ajenas. De este modo y ante la inevitable separación de Jericó, Josué inaugura otros mundos: estrecha su relación con Sanginés, se introduce en una parte esencial del sistema penitenciario mexicano a través de la cárcel de San Juan de Aragón y su vigilante eterno, Miguel Aparecido —el preso voluntario por la amenaza latente que siempre es, que cuestiona como profeta sobre la verdadera culpabilidad de los hombres—; y el primer amor se anuncia dependiente y espontáneo, tiene por fin forma y nombre: Lucha Zapata, *polidroga* que ata, pero que no ciega.

Pasado el tiempo esa ausencia inesperada augura un retorno, pero la camaradería de Josué y Jericó se ponía a prueba. En la segunda etapa de su relación ya no estaba el inocente impulso de la infancia. Dejaron de ser compartidas las experiencias y los pasados inmediatos; el porvenir se asomaba inclemente exigiendo las definiciones que a todos los hombres les llega: *la política es el último recurso de la inteligencia*. Efectivamente, la falta de talento para otras actividades determinaba sin cuestionamientos los pasos próximos de los aún amigos Josué y Jericó. Trazos paralelos, pero nunca más el mismo camino. El adagio de Errol Esparza, oráculo alejado y perdido con la familia rota a cuestras, se cumplía cabalmente: *lo mejor que les podía ocurrir era entrar a la política, como única opción de encontrar un camino entre lo que se quiere ser y lo que la sociedad permite*.

Las oposiciones y la desconfianza crecen, los secretos también. Ahora se compartía

el misterio. Y al mismo tiempo que esto se suscitaba, Antonio Sanginés veló porque se determinaran los rumbos de cada uno. Jericó era asesor del presidente Valentín Pedro Carral, cuya labor fue la de crear nuevos héroes nacionales; la fórmula correcta de inaugurar la buena *Historia* que este país necesita como droga para seguir olvidando que somos ya olvido. Mientras, Josué enriquecía su visión del mundo tratando de comprender los alcances y los principios del ámbito económico a través de Max Monroy, símbolo de la otra cara del poder, al tiempo que descubre una nueva pasión: Asunta Jordán, símbolo inequívoco de la fusión de frialdad y el éxtasis; la encarnación del destino.

El presente inédito de los dos jóvenes les hace presa de una filosofía que poco o nada tenía que ver con las enseñanzas del padre Filopáter en la infancia y que el empresario Max Monroy, poseedor de todo, aplicaba inmisericorde: *la vida no es asunto de partidos o de cronologías. Es cuestión de saber qué fuerzas actúan en un momento dado. Buenas o malas. Saber cómo resistirlas, aceptarlas, encauzarlas*. El otrora y constante cuestionamiento mutuo sobre qué queremos, qué tememos, adónde nos dirigimos,

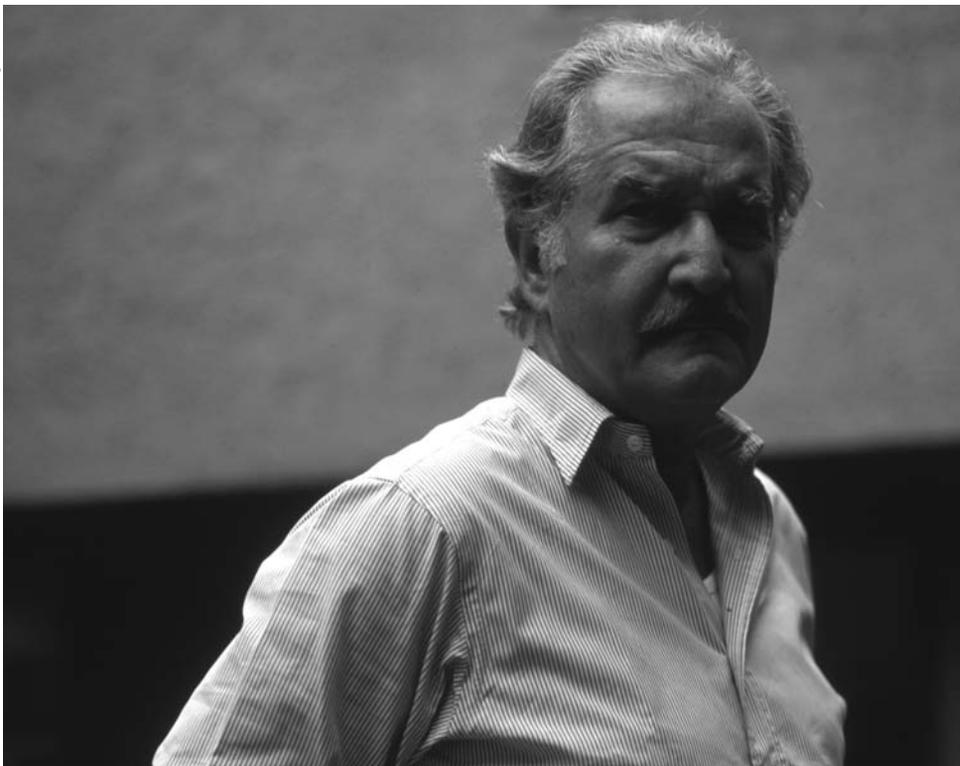
que había frecuentemente entre los dos amigos-hermanos comenzaba a tomar forma más que por sus voluntades por el azar, porque *por mucha voluntad y mucha previsión que le pongas a un asunto el azar siempre jugará su carta. Estar preparado para lo inesperado, darle la bienvenida a la fortuna —buena o mala— y sentarla a cenar. El camino es anticiparnos a la realidad*.

III

Cada vez era más evidente el distanciamiento: Josué y Jericó dejaron de vivir juntos y el primero se propuso ser indiferente a la atracción insana que sentía por Asunta Jordán, indiferente ante la vida y su amistad —ahora incierta— con Jericó. *Indiferente hacia la belleza, la salud y la fortuna*, lejano del vicio y la virtud. De igual forma Josué temió caer en la soledad irredenta, el suicidio o la justicia. Quiso, en suma, *evitar las pasiones, considerándolas la enfermedad del alma*. Por su parte Jericó evolucionó hacia la ambición y la locura, su traición.

Toda amistad reposa sobre un mito y lo representa, la de los dos amigos fue la *deuda*. Sobre eso fundaron una alianza para





Carlos Fuentes

toda la vida. Y al final, ¿cuál fue el resultado de la búsqueda que emprendieron por la voluntad y la fortuna?, ¿ideas propias, vida propia, sin contradicciones propias, naturaleza propia? Jericó lo resumía así: no debemos ser únicamente *pienso* y *soy* para que la realidad de la vida funcione como queremos o necesitamos que lo haga, cambiamos. Legitimidad y obediencia a nuestras conciencias. Voluntades contrarias, opuestas, como sus lecturas. Conocerse a partir de las diferencias y los complementos: libertad, opresión, fe, razón, Dios, poder.

El juego de la vida comenzó entonces: la fortuna, la virtud, la necesidad y la fuerza se conjugaron y todos los hechos se precipitaban cual brote de fuente que acude sin más al caudal del río. Por un lado la muerte de los padres de Errol Esparza a manos de la intriga de la amante del esposo, Sara Pérez, en contubernio con Maxi Batalla, delincuente fugitivo de la cárcel de San Juan de Aragón. Por otro la presidencia superficial y remota de Valentín Pedro Carral, a quien Jericó traicionó lentamente al asumir sus decisiones, *esa abeja reina de poder. El poderoso no quiere saber lo que se hace en su nombre, el gran criminal secular lo sabe y lo ordena*. Así, Jericó comenzó un intento de resistencia civil —un cuerpo de choque con reos fugados de la prisión de Miguel Aparecido— para derrocar al poder a través del

poder mismo, teniendo al rencor, el resentimiento mexicano, como el abono de su movimiento. Al final, Jericó y su ideología fantástica fueron derrotados, su *sueño intelectual no pasó la prueba de la realidad*. ¿Perdieron las ideas (lecturas) o la vida? ¿De quién fue la ilusión perdida? *Una cosa es basarse en la realidad. Otra cosa es crear la realidad*. Jericó se convirtió en un traidor que confundió la acción revolucionaria con un juego de policías y ladrones.

Mientras tanto Antonio Sanginés, el abogado-consejero del poder político y del poder económico, era escuchado y reconocido, permanecía siempre expectante ante la evolución profesional de los dos amigos, de cuya existencia fue garante. Decía que el *afán de poder nos conduce a esconder defectos, fingir virtudes, exaltar una vida ideal, ponernos las mascaritas de la felicidad, la seriedad, la preocupación por el pueblo y en -contrar, cuando no las frases, siempre las actitudes apropiadas*. Sanginés ganaba, perdiera quien perdiera ante la vida, Josué o Jericó. *¿Cómo ser dueño de nuestras pasiones sin sacrificarlas?* A su vez, Max Monroy, el sinónimo de la prudencia y la cautela, desplegaba sus máximas como ejemplo de vida, siempre vigilado por el fantasma de su madre, la matriarca absoluta que siempre corría delante del poder, la Antigua Concepción. Recordemos: *si nuestras vidas individuales*

no cuentan es porque somos parte de una suma colectiva. No ignoremos lo que necesitamos para sobrevivir. La diferencia entre Monroy y el presidente Carral será ésa: *el empresario quiere crear la necesidad para crear el órgano. El político crea el órgano y se olvida de la necesidad*.

Y Miguel Aparecido clamaba justicia sorda, ante la liberación de algunos reos que consideraba poco menos que verdaderos humanos, particularmente del más peligroso: Jenaro Ruvalcaba. La venganza es contra uno mismo, decía. *La fugacidad es nuestro destino, pero la libertad es nuestra ambición y tardaremos mucho en entender que no hay más libertad que la lucha por la libertad. Estoy aquí porque quiero. Me gusta la cárcel porque la cárcel me protege de mí mismo. Me gusta la cárcel porque aquí tengo un mundo que comprendo y me comprende. Somos cuerpo, somos alma y jamás sabremos cómo se unen la carne y el espíritu*. Quería creer Miguel Aparecido, el preso voluntario, como si sólo en este mundo nuestra búsqueda fuera comprensión.

El tema con él era saber hasta dónde realmente, en el asunto de los crímenes y los castigos, se podía salvar el alma sin la salvación del cuerpo y hasta dónde podemos delinquir sin que necesariamente nuestras almas sean castigadas, o al contrario, si podía el alma pecar sin que el cuerpo permaneciera limpio y puro.

IV

Parecía que un dejo de falsa normalidad comenzaba a asomarse en las vidas tribuladas de Jericó y Josué. Lo que implicaba no la dicha, sino la derrota de la vida ilusionada y exigida. Al fracasar la insurrección de Jericó, los delincuentes que le apoyaron regresaron a la prisión de Miguel Aparecido, y como salido se despliega el secreto de su origen como primer hijo de Max Monroy, cómo reprimía en prisión los deseos de matar a su padre: la justicia divina ante el abandono y el desquiciamiento de la madre-niña, Sibila Sarmiento; desvirgada a los 14 años por Max Monroy ante la terca necesidad y la ambición de la Antigua Concepción, quien en todo momento asociaba su voluntad a su fortuna, para incrementar las tierras familiares.

Es así que las verdades y la fuerza de Max Monroy se apoderan de la historia a través de Asunta Jordán, su asistente y amante, objeto del deseo de los amigos, que dejaron de serlo para convertirse en celosos rivales y hermanos de sangre; compartían finalmente el origen que les depa- ró su suerte. No fueron Cástor y Pólux, tampoco Caín y Abel, sino hijos, el segundo y el tercero, de Max Monroy, herma- nos de Miguel Aparecido.

Al final de sus días y ya separado de Josué por segunda vez, Jericó fue no sólo el protegido de Asunta Jordán (*puesto a buen recaudo*) ante la venganza del poder político por la rebelión que había incitado, sino también la mezcla perfecta de voluntad y fortuna que desconoció la necesidad, quien exploró el mal en sí mismo descubriendo que es el único enemigo válido de un hom- bre valiente. Nunca dejó que lo conociese nadie. Nunca se supo si de verdad actuaba por su cuenta o no en el intento de rebelión frustrado.

Jericó amaba a Asunta Jordán, manzana de la discordia entre los hermanos, y la respuesta de ésta como parte de su estrate- gia fatal fue hacerle ver y creer que era ya posesión de su hermano Josué, quien sin dejarla tampoco de amar, nunca pudo entender el juego, nunca dejó de cuestionar ni cuestionarse el equilibrio entre el dog- ma de la religión y la razón, parecía que no dejaba de vacilar, ante el reclamo de su hermano por no definirse. Para Josué *el siglo fue el tiempo del mal llevado al extremo de saberse mal y celebrar el mal como el gran bien de la voluntad y la fortuna*. El mundo de Josué se venía abajo con la mirada ase- sina del hermano, del amigo. El odio en Jericó fue el resultado de la derrota, del desdén erótico de Asunta, del engaño de Monroy y del triunfo político del presidente, así como de saber que de no haber sido por ella misma, su final hubiera sido distinto, no como el que verdaderamente le hizo padecer.

v

¿Cuánto tardaremos en aprender que por más voluntad que tengamos, el destino no puede ser previsto y la inseguridad es el clima real de la vida? ¿Hasta dónde fue la voluntad

de Max Monroy la que dirigió las vidas de Jericó y de Josué? Lo cierto es que si no los dejó en el desamparo —para evitarles una desgracia similar a la de su hermano Miguel Aparecido—, sí sin referente familiar alguno. Monroy heredó la voluntad y la fortuna de su madre, la Antigua Concepción, a cambio de la necesidad, pero dejó que la voluntad y la fortuna jugaran libremente para formar el destino de sus tres hijos. La vida de los amigos-hermanos, Cástor y Pólux, se resolvió bajo los auspicios de la traición. Los hechos mismos los alejaron de forma gradual y las dudas contribuyeron enormemente al antagonismo. Sus afinidades electivas se manifestaron con cordialidad primero, con creciente anta- gonismo profesional y amoroso después. El fracaso de Jericó y todos los cambios sucedidos fueron muestra de que esas dudas prevalecieron sobre su camaradería con Josué, en su porvenir.

Azar, libertad, voluntad, virtud, fortuna, necesidad: los acontecimientos finales en la vida de Josué Nadal fueron la antesala de su fatal ausencia, perpetrada por la encarnación femenina del destino. Se le ofrecen unas vacaciones en Acapulco, en una casa propiedad de Max Monroy que jamás ha visitado, con el fin de que descansara, de que tomara la vida con calma ante la sacudida de los hechos: descubrir su origen y verdadera identidad, la desaparición inexplicable de Jericó. Los avances a su tesis pendiente sobre Maquiavelo y el Estado Moderno, sus cavilaciones sobre qué pasa cuando usurpamos un destino o luchamos toda la vida para evitar uno o construirlo; la incertidumbre que se le despertó sobre si había sido realmente dueño del suyo y su circuns- tancia quedaron truncados por la repentina llegada de Asunta Jordán. El desamparo y lo inesperado, el destino, se mostraban tal cual. La ambición de Asunta Jordán de ser la heredera universal de Max Monroy alcanzaba a Josué Nadal cuando la mano fría y cegadora de Jenaro Ruvalcaba, abo- gado criminal y prófugo de la cárcel, se adelantó. ¿Caer es el símbolo de la vida que deja de ser? Fui cuerpo, seré alma.

Sólo la conciencia del espíritu de Josué Nadal contó con la fuerza para ver que finalmente Lucha Zapata lo vengaba a destiempo y que Miguel Aparecido sobreviviría.

EPÍLOGO

Cuando Juan Cruz le preguntó a Octavio Paz sobre cuáles habían sido los resultados de la experiencia humana del siglo xx, éste respondió que *los hombres, como especie, cambiamos poco. Desde el paleolítico nuestras actitudes básicas —instintos, emociones, pasiones— son las mismas. Cambian las sociedades: las ideas, las técnicas, las instituciones. La historia es cambio y la sociedad es el sujeto y el objeto de los cambios. Nuestro siglo ha sido un periodo de grandes transformaciones y trastornos. Un siglo terrible, uno de los más crueles de la cruel historia de los hombres.*

En el mismo sentido hace ya algún tiempo, el profesor inglés Moses I, Finley, uno de los historiadores modernos que contribuyeron a un mejor entendimiento de las formas de gobierno de la antigüedad, narra una breve historia que fue atribuida a Plutarco en la que se sucedía lo siguiente: *en una ocasión en que Atenas se preparaba para una votación, un “rústico analfabeto” se acercó a un hombre y le pidió que escribiera en su tejuelo el nombre de Aristides. El hombre le preguntó qué daño le había hecho Aristides, y recibió esta respuesta: ninguno en absoluto, ni siquiera conozco al hombre, pero estoy harto de oírle llamar en todas partes “el Justo”. Después de esto, Aristides, pues naturalmente él era el hombre, escribió debidamente su propio nombre como se lo habían pedido.*

Lo anterior, simple y revelador, es una forma de atestiguar que realmente como especie, y más en asuntos de política, hemos cambiado muy poco o nada. ¿Cómo definimos la vida, nuestras vidas, cuando aún antes y después de Nicolás Maquiavelo la política y la lucha por el poder han determinado de manera vacilante y caprichosa nuestras actitudes, destino y decisiones?

Las grandes palabras, los conceptos universales como democracia, justicia, libertad, fraternidad, igualdad nunca han dejado de estar presentes en el ideario colectivo, ya no digamos en los representantes más implacables del pensamiento humano. En este sentido, si hay una condición humana que nos determina y explica, ¿cuál es el verdadero juego de la fortuna, la virtud, la necesidad y por supuesto, de la voluntad?, ¿cuál el verdadero sentido de desear cambiar el mundo si al final sigue igual? **U**

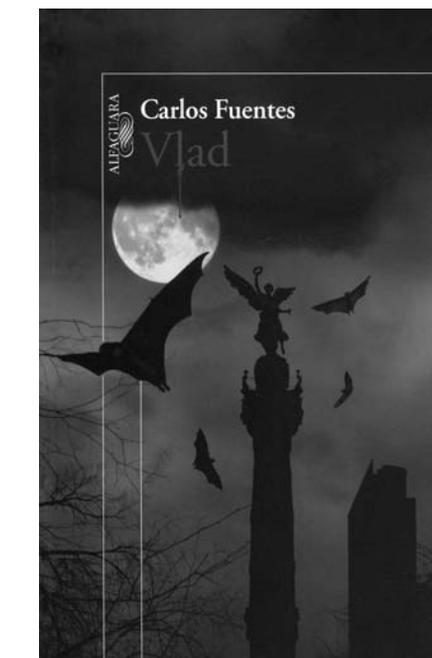
Drácula en México

Leda Rendón

Vlad de Carlos Fuentes es un homenaje a *Drácula* de Bram Stoker y un registro muy personal de sus obsesiones; apareció en 2004 en la colección de cuentos *Inquieta compañía*. Alfaguara hizo una nueva edición en 2010 sólo del relato que ocupa a este texto. El libro deja al descubierto el universo íntimo de su autor: es una historia sobre el doble. Utiliza el suspenso, el terror, el erotismo y la reflexión política para lograr trama, atmósfera y personajes. Son Magdalena y Minea las que dan un toque de perversión: niñas eternas “amantes e hijas” de un vampiro. El conde Vladimir Radu traslada a la Ciudad de México su residencia como ya alguna vez lo hizo al Londres de finales del siglo XIX. Así el deseo de cambiar los acontecimientos del pasado se apodera de la narración.

Yves Navarro recibe la orden de Eloy Zurinaga de acondicionar la casa para el conde. Asunción, su esposa, se encarga de conseguir la residencia. Navarro es hecho prisionero por Vladimir para apoderarse de su familia. Yves y Asunción perdieron un hijo llamado Didier y tienen una pequeña de diez años de nombre Magdalena, son estos dos personajes piedra de toque de la trama. *Vlad* habla de la pérdida de un ser querido y la posibilidad de recuperarlo por intervención de fuerzas sobrenaturales. De manera paralela a la historia en la Ciudad de México se relata la vida del conde en los Balcanes y descubrimos que fue creado por una niña. Un detalle que llama la atención en la ambientación son las coladeras en todos los pisos de mármol de la casa en Lomas Altas donde se desarrollan las acciones.

El mito vampírico sigue vigente porque sirve para establecer una serie de metáforas en torno al poder, el amor, el deseo y la envidia, entre otros. También es un ejerci-



cio ideal para hablar de las propias obsesiones, perversiones y anhelos. Las salas de cine, al menos cada año, presentan un filme sobre estos seres de la noche que, en la mayoría de las ocasiones, está basado en un libro. Sin embargo, hay poco de esta amplia oferta que vale la pena revisar. Uno de esos casos es *El ansia* (1982) de Tony Scott, donde la protagonista Catherine Deneuve guarda a sus amantes, que terminan su vida activa de vampiros, en el tapanco. Esto no es más que la extrapolación de la vida amorosa de una mujer que guarda en su recuerdo el perfume de sus hombres.

Al hacer este mismo ejercicio con *Vlad* se podría pensar que el conde gusta de las mujeres muy jóvenes cercanas a la emblemática Lolita para satisfacer sus deseos sexuales. Borgo, el criado de Drácula, una especie de Quasimodo de rostro hermoso, le dice a Navarro después de acariciar furtivamente a una de las niñas: “No se preocupe, monsieur Navarro. Mi amo no me permite más que esto. *Il se réserve les petits choux bien pour lui...*”. Este fragmento obliga a pensar en los desahogos amorosos del conde. Se respira a cada momento en la narración la idea difusa del incesto y la necesidad de recuperar a alguien.

Carlos Fuentes reelabora varios elementos del mito vampírico y los incorpora a *Vlad*. La presencia de la mujer-niña como principio y destino del mal recuerda filmes como *Entrevista con el vampiro* donde Kirsten Dunst interpreta a una pequeña chupadora de sangre altamente sexualizada. La película sueca *Déjame entrar* tiene como personaje central a una pequeña de escasos diez años que hace pensar en la bella Minea. Esto vuelve a poner sobre la mesa la fascinación por la vida erótica de los niños.

El texto logra aprehender la realidad política del México contemporáneo al presentar a personajes como el abogado Eloy Zurinaga, una suerte de Renfield, que a decir del propio Yves Navarro es una persona que: “... sabía perfectamente que el poder político es perecedero; ellos no. Se ufanan cada seis años, al ser nombrados ministros, antes de ser olvidados por el resto de sus vidas”. De esa manera el licenciado Zurinaga es un vampiro político que se encuentra bajo la influencia de Vlad el emparador; pareciera que en nuestro país muchos de los que se dedican al servicio público le rinden culto.

Fuentes vuelve, como en *Aura*, a explorar los abismos de la mente humana, hace un recorrido escalofriante por los deseos y las perversiones del hombre. En *Vlad* el vampiro es un reflejo fiel del alma: egoísta, ambicioso y perverso. Hay, también, fragmentos que develan los mecanismos serviles de la política en nuestro país. El mal se trasladó a la ciudad más poblada del mundo, quizá siempre estuvo aquí, el diablo cambió de domicilio para hacer del país del tequila su oficina y su comedero personal. **U**

Carlos Fuentes, *Vlad*, Alfaguara, México D. F. 2010, 112 pp.

Una biografía en el sombrío siglo xx

José Woldenberg

Batia Cohen ha escrito un libro con nervio, pasión e inteligencia. Un libro emocionante, vivo, reflexivo. La reconstrucción de una historia singular que bien puede ejemplificar la tragedia que vivieron los judíos durante la Segunda Guerra Mundial en la zona que hoy ocupan Polonia, Lituania, Bielorrusia. Fruto de sus conversaciones en México con una sobreviviente del holocausto, Szura Pupko; de una investigación profunda sobre los acontecimientos de aquella época negra, de una sensibilidad capaz de ponerse en los pies del otro y de un talento narrativo al mismo tiempo crispado y meditado, *Una amapola entre cactus* es un testimonio descarnado de todo aquello de lo que es capaz la naturaleza humana. Una recreación del infierno en la tierra. Y también de la voluntad de vivir.

El relato es una remembranza, un intento por preservar la memoria, un esfuerzo por descifrar aquel apocalipsis que trasmutó la vida en un campo de terror y exterminio. Szifra Bernstein —primer nombre de la protagonista— nace el 7 de noviembre de 1914 en Vilno, entonces Polonia. Europa está en guerra y su vida será marcada por ese acontecimiento y por la Segunda Guerra. Su madre muere menos de un año después, por lo que la niña va a vivir con sus abuelos maternos a Anyksht, Lituania. Se convierte así en hija de sus abuelos y la imposibilidad de cruzar las fronteras hará que no sea hasta los doce años de edad que conozca a su verdadero padre.

La zona es el espacio de la cultura idish que se reproduce en medio de la convivencia y segregación con “otros”. Lituanos, polacos, rusos, alemanes habitan ese espacio, y las comunidades judías pueden un día ser parte de Alemania y al otro de la Rusia zarista, de una Lituania independiente o de

una Lituania anexada. Pero en el ambiente flota y de pronto estalla la pulsión antisemita, los pogroms, que arrasan con escuelas, casas, sinagogas y por supuesto personas, en actos de venganza irracional contra aquéllos a los que se considera portadores de todos los Males. El miedo, entonces, es parte del ambiente en el que transcurre la vida cotidiana y, por ello mismo, no es difícil entender la emergencia de muy diferentes proyectos de emancipación judía: desde el sionismo con todas sus coloraciones hasta el comunismo ortodoxo, desde las corrientes ilustradas que propician la asimilación hasta el Bund que intenta preservar la cultura judía en el marco de un programa socialista.

Pero ése, en todo caso, es el marco general. Batia Cohen reconstruye la trayectoria de una persona —en singular— y eso emparenta al testimonio con una novela. Las relaciones cálidas con sus abuelos/pa-

dres, el reencuentro por carta primero y luego físico con su verdadero y lacónico padre, su madrastra, su media hermana; su asistencia a la escuela, las festividades religiosas. Entiendo que la primera entrevista entre la autora y la protagonista se dio cuando esta última tenía ochenta y cinco años y a partir de entonces se sucedieron los encuentros. Se trata de la añeja pulsión por mantener la memoria viva, por intentar que el pasado no se borre por completo, por darle a la vida un sentido que sólo puede extraerse de las historias de quienes nos precedieron. Y en ese sentido el libro cumple —y con creces— lo que promete.

El testimonio es conmovedor porque reconstruye al mismo tiempo las aventuras/desventuras de una niña/joven/mujer y el desarrollo y altibajos de su propia subjetividad. No es sólo la narración de episodios que en sí mismos tienen una enorme expresividad, sino que también incluye la sensibilidad, los valores y la inteligencia de la protagonista que va modulándolos. Ejemplos: el paso clandestino a Polonia para reencontrar al padre, la deportación en un tren cuyo destino final son los campos de exterminio y del que salta para salvarse o la incorporación a un campamento de la resistencia judía, en sí mismos podrían dar para una saga de aventuras. Sin embargo, Batia Cohen, al utilizar la primera persona del singular para narrar, al transformarse en la propia Szura, combina los acontecimientos y la reflexión, la sensibilidad, la calidez.

La protagonista llega a Vilno, entonces Polonia, con su padre. Se trata de una gran ciudad, de un espacio donde conviven dos o tres mundos separados. En el gueto judío se encuentra la Gran Sinagoga “capaz de albergar a más de cinco mil creyentes”, diversas instituciones religiosas, pequeños co-



mercios, mercados, un universo que vive y palpita en idish. Ella, que procedía de un pequeño *shtetl*, queda arrobada por el bullicio, el movimiento, la febril actividad. Pues bien, la tragedia mayor de la Segunda Guerra Mundial, lo sabemos, fue el exterminio de ese mundo. Si bien Hitler y sus secuaces fueron al final derrotados, el nazismo se alzó con un triunfo: el mundo judío de esa zona, que hablaba y se reproducía en idish, fue barrido. Un solo dato: si en 1939 había en Polonia alrededor de tres millones de judíos, hoy subsisten alrededor de mil. Y el idish, aunque duela decirlo, es un idioma en extinción.

Batia Cohen opta, con razón, por mezclar la vida privada e incluso íntima con la vida pública de Szura. De esa manera el personaje se vuelve multidimensional, querible, entrañable. Sus dos amores son Judko Eksztejn, que migrará hacia Palestina, y Sioma Pupko, con quien se casará, vivirá los más difíciles episodios para finalmente establecerse en México. Esas evocaciones per-

sonales, en ocasiones cándidas y en otras calculadoras, hacen del relato una especie de caleidoscopio en el que el entorno explica muchas de las decisiones de Szura, pero también cómo sus “apuestas” van construyendo o modificando su propia historia.

Szifra, cuando se casa con Sioma, se incorpora a una vida desahogada en la que no faltan los lujos. A su nueva familia su propio nombre le parece vulgar, por lo que la transforman en Szura. La recreación de las relaciones familiares, ese microclima, cargado de solidaridades y tensiones, de intrigas y rencores sordos, es otro de los hallazgos del texto. Nada de idealizaciones vanas, de papilla sentimentaloides, mejor un trazo duro pero comprensivo. La existencia de Szura previa a la guerra, colorida, optimista, despreocupada, se convierte en un alto contraste con lo que sucederá después. Y hace aún más dolorosa la traumática mutación que significó la guerra.

La muerte del abuelo/padre en 1938 será una especie de anuncio de la tormenta

que se asoma. La invasión de Polonia el primero de septiembre de 1939 inicia no sólo la Segunda Guerra Mundial, sino los masivos desplazamientos humanos en busca de su sobrevivencia. ¿Conviene esperar el avance de los alemanes o intentar refugio en la Unión Soviética? El desconcierto es total, el mundo y sus certezas se desploman y hay algo azaroso en la desembocadura de cada vida. Aquel pacto de la ignominia entre nazis y soviéticos que desapareció de un plumazo a Polonia mostró, para el que quisiera verlo, los extremos a los que condujeron las pretensiones imperiales de los dos totalitarismos del siglo xx.

La anexión rusa en un principio les permite seguir administrando la fábrica de cerveza de la que son propietarios; luego la confiscarán, hasta que acaban como refugiados en Vilno. Pero Lituania —por un breve espacio independiente— será anexada a la Unión Soviética y Sioma será aprehendido y acusado de traición. De milagro se salva de ser ejecutado y a partir de



Szura Pupko



Szura, Sioma y Masza Pupko, octubre de 1947

ese momento estamos frente a una historia de aventuras, si la palabra no remitiera a esa subliteratura insulsa, ficticia —en el peor sentido de la palabra— dedicada al entretenimiento.

No. Las peripecias de Szura y Sioma y su pequeña hija en medio de la mayor conflagración guerrera en la historia de la humanidad, de asesinatos masivos en los que pierden la vida sus propios familiares, de pogroms desatados para saquear y humillar, de grandes olas humanas que se desplazan por los territorios como sonámbulas en busca de refugio, son como las gotas de agua que permiten apreciar la composición del mar. Un género humano que es capaz de todo. El padre de Szura, médico, que morirá en medio de un linchamiento masivo, dice: “No puedo creer lo que nos está sucediendo en Niemencine, mi amado pueblo. Reconozco el rostro de muchos de quienes nos golpean, pero no entiendo. Fueron cercanos, los atendí, algún día conversamos alegremente como vecinos. ¿Qué demonios les ha pasado? ¿De dónde aflora tanto odio?”.

En Lida, bajo el dominio nazi, Szura y su familia serán convertidos en sirvientes. Pero es mejor que ser recluidos en el gueto, en donde las condiciones de insalubridad, la asfixiante aglomeración, la falta de alimentos, los malos tratos devastan a sus habitantes. No falta quien colabora para salvar la vida, quien se prostituye para no morir. Los resistentes ejecutan a algunos soldados nazis, y éstos responden con fusilamientos masivos. La historia entonces no es de fácil lectura. No se puede avanzar de corrido. *Una amapola...* no se puede leer impunemente. Se convierte en una escalera descendente en la que en cada uno de sus peldaños la sevicia se va expandiendo.

La descripción del hacinamiento, la desesperación y la desesperanza que se producen en los vagones de ferrocarril en los que Szura, Sioma y su hija son transportados hacia su fin resultan difíciles de digerir. Y su salvación no dejará de tener un sabor amargo, al conocer que la hija del hermano de Sioma no saltó con ellos y que será asesinada en el campo de exterminio.

Reproduzco la escena:

—Mitzia... traté de jalarla conmigo —intentó explicar mi marido—, yo quería que saltara conmigo, ella no quiso, no hubo forma de convencerla, se aferró a la señora Weksler. Cuando ustedes se lanzaron, oímos disparos y pensamos que los habían matado. Ella estaba aterrorizada y no hubo manera de que brincara. Pateaba y golpeaba. Estaba fuera de sí, no pude convencerla... los minutos corrían y ella se quedó en el tren.

—Debiste haberla empujado, debiste haberla hecho saltar —dijo Mitzia furioso, decepcionado, con reproche.

—Fue imposible, te lo juro, Mitzia.

—Lo dices porque no es tu hija...

Roza (la esposa de Mitzia) gemía inconsolable.

—¡No puedo verte ni un minuto más! —espetó Mitzia—, no puedo estar contigo, no quiero mirarte.

Sioma se quedó sin habla, no supo qué decir, su hija estaba con él, pero su sobrina no. Noya se había quedado en el tren a merced de los nazis...

Llegarán a un campamento de partisanos judíos, encabezado por los hermanos Bielski, donde estarán hasta el final de la guerra. Y si bien se trata del refugio en el que logran salvar la vida, Szura/Batia no convierte a esa comunidad en un universo idílico, sino otra vez, en un espacio cruzado por la solidaridad y las más pequeñas y grandes mezquindades. Szura llega a decir: “Habíamos escapado del odio alemán para encontrarnos ahora con la soberbia antipatía de nuestros correligionarios”. Cuando un campesino de la región traiciona una misión, “esa misma noche un grupo de partisanos se dirigió a casa de aquel hombre, a fin de incendiar su propiedad. Era la ley de la selva, la forma de ganarse respeto”. Estamos hablando de la auténtica guerra, la que transcurre sin afeites ni tontos embellecimientos.

Incluso el fin de la guerra trae aparejada una estela de violencia y desaliento. Libres al fin, los alemanes en retirada, el jefe guerrillero, Tuvia Bielski, “nos ordenó no llevar ningún objeto del campamento, únicamente lo indispensable, quería enaltecer nuestra imagen como guerrilleros”.

Un hombre llamado Polonecki tomó una carreta y empacó cosas para llevar... Nuestros guardias, al pendiente de cualquier movimiento, detectaron el *drosky* lleno de objetos y lo acusaron con Tuvia. El *komandir*, autoritario, le exigió dejar la carreta, pero el hombre lo desafió, seguiría jalándola. Tuvia no tuvo miramientos, frente al lago Kremin, le devanó los sesos de un balazo. El hombre cayó a los pies de su mujer y su hijo...

...Había abusado de su poder cuando ya no era necesario, cuando el enemigo había sido vencido.

La barbarie en las filas propias. Porque la violencia, una vez desatada, envilece a todos.

El regreso supone enfrentar las “casas quemadas, los edificios colapsados”, la estela de destrucción; las propiedades expropiadas por los vecinos que al calor de la guerra han optado por quedarse con los bienes de quienes han tenido que huir para salvar la vida. Y el retorno también supone encarar la sombra de los muertos, los desaparecidos y los contados sobrevivientes. “En pleno invierno llegamos a Lublin —dice Szura—, era febrero de 1945. Olía a cenizas y muerte. Saldos humanos demacrados y macilentos, con el alma hecha pedazos, deambulaban por las calles de la ciudad. Hombres, mujeres y niños llevaban auestas el lastre de los incomprensibles horrores padecidos en los campos de exterminio nazis. En realidad, apestaba a putrefacción, a humo de huesos humanos calcinados en el vecino campo de Majdanek...”.

Se trata del fin de la guerra. Pero en el terreno de los acontecimientos es imposible vivirla con la algarabía que se vivió en las calles de Nueva York.

Al final, hay que rehacer la vida después del cataclismo. Szura y su familia son por algún tiempo nómadas de la posguerra. Residieron en Bucarest, Praga, Austria, Italia, Bélgica, antes de que sus familiares en México les consiguieran las visas para viajar a estas tierras. Pero ésa... es otra historia. **U**

Batia Cohen, *Una amapola entre cactus*, Khálida Editores, México, 2012, 302 pp., más fotografías.

Alejandro Hosne

El mal perfecto

Héctor Iván González

Decía Ezra Pound que el escritor debe aspirar al parricidio para sólo así poder hablar de que su identidad se deslinda de las influencias y alcanza la madurez. Como se ha dicho, García Márquez es un peso para las jóvenes generaciones colombianas que no quieren seguir poblando su literatura del (mal llamado) “realismo mágico”. Sin embargo, pocos son los que se quieren deshacer de Borges. A pesar de que su influencia siga viva en los jóvenes, ya empiezan a surgir disidentes. Precisamente el caso de *Ningún infierno*, de Alejandro Hosne, es aquél de la obra menos típica de la literatura rioplatense. Con ella ya podemos hablar de parricidio.

El lugar de los hechos es la Argentina, pero no la de las ensoñaciones gardeliana ni borgesiana; no hay gauchos, ni tangos, ni siquiera hay las aterciopeladas notas del bandoneón de Piazzolla; la música es puesta de soslayo al punto que sólo hay breves menciones de Charly García, Fito Páez y una de nuestro *Sol*, Luis Miguel: “el putazo-quemado-a-lámpara”; se trata de un país que sólo se identifica porque en el poder está Carlos Saúl Menem (Anillaco, 1930) o “el Mandril”, como generosamente le llama el narrador. Debido a que hubo tantos periodos es difícil saber en cuál se encuentra como presidente; simplemente está claro que la nación ya está hundida en un periodo de crisis, que la ciudad se ha vuelto una jungla donde se puede asesinar, violar, explotar y defraudar con la mayor de las impunidades. En suma, es una Argentina que podría ser cualquiera de los países de Latinoamérica en la década de los noventa.

Un joven apenas mayor de los veinte años cuenta la historia que se va sucediendo día a día, donde nunca habla de él sino lo más mínimo, no es la historia de su vida,

ni de sus nostalgias la que nos va a relatar. Se trata de la búsqueda de un proyecto personal donde el sexo, la tortura, el castigo y la aniquilación ocupan todos sus esfuerzos. La conciencia que se revela en esta novela es la del mal perfecto, un ser que despiadadamente se ha puesto a cumplir la voluntad nihilista de la destrucción. En la sociedad drásticamente polarizada en la que actúa no toma bando por nadie, y ejecuta tanto a los miserables que se alimentan de la basura lo mismo que a la típica belleza argentina que arranca suspiros al pasar. El personaje de Hosne es una máquina de guerra que finge estar conforme con la realidad que le ha dejado el tiempo, pero que por las noches busca una víctima diferente para ponerle fin a sus días.

Esta conciencia hace algo más que narrar la realidad, retrata la miseria, la cobardía, la medianía de todos aquellos que tienen la suerte de cruzarse en su camino. No es una crítica lo que lleva a cabo, es una diatriba manifiesta que se transforma en actos. Ésta puede ir desde señalizaciones sencillas como: “Sabía que si amagaba con largar la Facu el desnitrado crédito de sus viejos se iría a la mierda, tendría que trabajar como nosotros y eso lo hacía vomitar pesadillas toda la noche”, hasta descripciones más gráficas: “Cualquier engendro como Magdalena requiere de una concha maléfica para ser parido, y doña Julia tenía esa concha y un par de ovarios tan envenenados como para hacer una hija a su semejanza”.

Salta a la vista que el lenguaje del libro no tenga concesiones con las “buenas maneras”, ni se censure ningún tipo de giro lingüístico prosaico, altisonante o procaz. Las palabrotas reciben justicia en esta obra, sin por esto convertirse en una obra que descuide la calidad literaria. Incluso se po-

dría decir que construye mucho mejor las escenas y administra bien estos recursos que algunas novelas que se jactan de ser desinhibidas, precisamente porque la prosa no agota ni es reiterativa. Puede ser una de las obras más perversas que se haya publicado, pero no raya en lo fácil ni en lo hortera. Hosne ha materializado una voz narrativa jaspeada con imágenes que recuerda al mejor Céline o al más diáfano Genet, y lo logra al introducirnos en un mundo absolutamente sórdido donde el lector más exigente se sentirá a gusto. ¿No radica en este paradójico logro que la literatura de Genet pueda ser tan excedida, tan excesiva y tan extravagante y nos siga pareciendo agradable frecuentarla? Pasa lo mismo con *Ningún infierno*: a pesar de sus orgías, de sus asesinatos con lujo de crueldad, de sus descripciones violentas y de sus imágenes sicalpíticas nunca cae en el regodeo. “La yegua ni esperó a salir del ascensor, se me tiró encima manoteando el órgano y como si jurase sobre una biblia me pidió que se la metiera cuantas veces quisiera y por donde quisiera. Con besos o sin besos, le daba igual”.

Tampoco se trata de una obra que apueste por el solaz sádico *per se*; detrás de cada escena, de cada capítulo, se va construyendo una trama mayor, un andamiaje que sólo alcanza su cumbre al final. Cualquiera que aprecie la acumulación, la intensificación de las historias, y que no lea sólo de línea en línea, sabrá apreciar que *Ningún infierno* crece como historia y se va construyendo cada vez más. Su trama termina por materializar el nudo de una horca que se va cerrando lenta e inexorablemente alrededor de los personajes.

No niega su tiempo, dialoga con él, e incluso se aventura a cuestionar la resistencia patética y resignada que tienen los deu-

dos de los desaparecidos por la dictadura; aquella que infligiera un daño irreversible a la sociedad argentina. La voz hiperconsciente pone el dedo en la llaga —esa terrible herida aún abierta— para dar una lectura histórica del terrorismo de Estado que se perpetró contra las personas que —en su legítimo derecho— luchaban contra la barbarie:

Claro que la gran traición a los ingenuos pone-bombas no vino de manos de milicos sino de la gente común, que nunca pudo tolerar la guerrilla porque simbolizaba al civil armado contra el sistema. La imagen de su misma sangre en contra-ataque la humillaba, la sacaba de su sillón de cómplice. Fue entonces cuando se rogó al Estado que desapareciera al hermano. De no haber existido esta mayoría silenciosa los milicos no se habrían atrevido a nada, un genocida no da un paso sin consenso. Sin aparato, sin institución, esos cagones no se atreven a tocarle un dedo a nadie. El genocida se hace a fuerza de papeleo y avales, no de satanismo y personalidad.

A su vez, el punto de vista nos recuerda cierta crudeza al hablar de todo lo que pasa. En este mundo el cadáver de un vagabundo puede estar descomponiéndose en la calle sin que nadie repare en él. Desenmascara una situación problemática de nuestras sociedades que radica en las grandes cantidades de indigentes que viven como animales en las mismas aceras por donde todos pasamos. Hay un tanto de Bernhard en la forma llana de relatar las cosas, pero que no carece de ciertos giros orales que explotan el humor negro que arranca la carcajada involuntaria: “Al minuto vi salir a la gorda con tres amigas. Estaba claro el lugar patético que ocupaba la gordita con esas turras, todas flacas, atractivas, sin conmiseración con su amiga discapacitada [...] La vaquita, descorazonada, miró la fachada del boliche, más amenazador que nunca, después la avenida, y rumió su destino de cenicienta de pie gordo sin zapato chico”. Y, precisamente, arranca la carcajada porque cualquiera sabe qué papel es asignado a alguien con sobrepeso en un mundo elitista y frívolo como el que crean nuestras sociedades. Hosne descubre los sentimien-

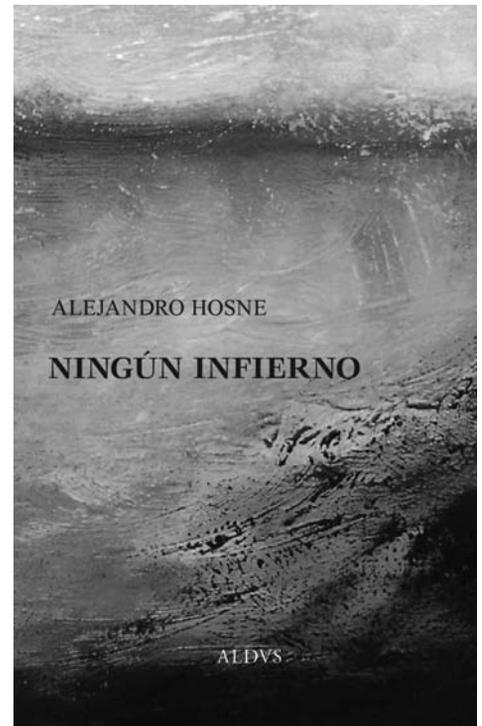


Alejandro Hosne

tos ocultos que nos causa alguien con este problema, en lugar de hacer un simple señalamiento admonitorio e hipócrita. Así que no podemos fingir que somos buenos y creemos que todos somos iguales pues no tratamos del mismo modo a una mujer bella que a una que es poco atractiva.

Si hubiera un reparo que se tenga que plantear tendría que ser que el protagonista no tiene matices. Jamás es puesto en peligro, su habilidad para asesinar es insuperable y no se nos permite verlo en una cuestión desfavorable. Es atractivo, un amante tipo película porno, arrojado, y pareciera un Sherlock Holmes más cerca de la versión de cine que de la original. En un momento se nos dice que su forma de mirar es una anticipación de la muerte y a todo aquel que se la inflige experimenta un frío estertor. Quizás así fue pensado el personaje de origen, lo cual no emborrona la habilidad del narrador, sólo digamos que no permite ver completamente al antihéroe.

La ambición de Hosne nos deja ver que está en contra de las convenciones, que no va a ceder un palmo a la policía literaria y que su apuesta también está en los alardes del lunfardo rioplatense: “El pato caminaba despacio, fumando canchero ¡un habano! Increíbles estos tipos, obsesionados por la apariencia aunque nadie los vea. Con que haya un gato sarnoso durmiendo debajo de un auto hacen su número igual, por las



dudas, a ver si el gato aprende a hablar y le cuenta al mundo lo grossos que son. El narcisismo, que hace quedar como idiota al inteligente y como idiota al idiota, es lo único a lo que se aferraba este tarado”. Es innegable que una parte del personaje tiene una deuda con la trilogía de Ernesto Sábato, el proyecto de lograr un antihéroe que se alimenta de la muerte de lo que más ama y de lo que odia. Sin embargo, Hosne cala aún más profundo por la gran claridad de su montaje narrativo, la profundidad de sus personajes, los cuales se tatúan en la mente del lector de inmediato, quizá porque alrededor nuestro hay ese mismo tipo de espíritus humillados. No me queda duda de que la voz de Hosne logra mejor esa infinita soledad de los personajes que la de Sábato, su confección es más precisa y su composición mucho más compleja; sin por esto escatimar la grandeza del autor de *Sobre héroes y tumbas*.

Ningún infierno es una obra que trascenderá, y que, por la cantidad de emociones contradictorias y disparatadas que le infligirá al lector, no deberá pasar desapercibida. **U**

Alejandro Hosne, *Ningún infierno*, Aldus, México, 2011, 471 pp.

La vida continúa

Eduardo Antonio Parra

Como todos lo habremos experimentado, en la vida hay momentos que representan una coyuntura que nos empuja a llevar a cabo una suerte de “corte de caja existencial”, es decir, una minuciosa revisión del pasado personal y de las imágenes —casi siempre engañosas— que tal pasado deja impresas en la memoria. No se trata de hacer un simple inventario, ni tampoco de buscar entre los recuerdos el instante en que perdimos el rumbo, con el fin de corregirlo, sino de reconocernos a nosotros mismos, de aferrarnos a una identidad para seguir nuestra vida con la certeza y la fuerza que nos otorga saber quiénes somos. Uno de esos momentos es el de la muerte de los padres, cuando nos damos cuenta de que hemos perdido el techo, o el piso en que nos apoyábamos, y que a partir de ahí avanzaremos con un poco más de soledad que antes.

Julián Herbert lo supo cuando su madre inició la lucha contra la leucemia que la condujo a la tumba y, en unos apuntes con vocación de novela iniciados junto al lecho de la enferma, dio rienda suelta a un relato de reflexión sobre el existir que coloca a los lectores cara a cara con la muerte, un poco a la manera de aquellas fábulas morales escritas durante el Medioevo donde, tratando de desdeñar la vida, los autores terminaban celebrándola como una estación de paso divertida y feliz en la ruta hacia el otro mundo. El resultado es *Canción de tumba*: novela que, centrada en la agonía y muerte de la madre del narrador, en realidad festina una existencia al margen de las convenciones. Una historia que al meditar sobre la destrucción, ahonda en los mecanismos de la creación. Un anecdótico melancólico que al hurgar en la memoria se convierte en manifiesto de identidad y afirmación de la escritura literaria aun en me-

dio de la violencia y la muerte. Un ajuste de cuentas con el destino, cuyo saldo se manifiesta sólo en las páginas finales.

Relato de los que pueden ser considerados “sin ficción”, *Canción de tumba* se nutre de seres y sucesos reales que, no obstante, denotan línea tras línea el fértil imaginario poético del autor, sin que para ello estorbe que el protagonista se llame Julián Herbert ni que entre los personajes secundarios encontremos a conocidos escritores contemporáneos mexicanos. No importa, tampoco, que la mayor parte de los hechos narrados hayan ocurrido, pues al romper la linealidad temporal los hechos adquieren una dimensión que transporta a los lectores al ámbito ficticio de la escritura artística.

Todo inicia en el hospital. La madre del narrador se encuentra entubada, llena de drogas, disminuida hasta ser casi fantasmal, mientras su hijo teclea en su *laptop* las diversas fases por las que atraviesa. Su experiencia con la muerte, tal como él mismo apunta, es escasa. Nunca ha visto morir a nadie, nunca ha experimentado el proceso de la agonía ajena. Por ello, lo vemos pasar por la ira, la compasión, el sufrimiento, la denigración de la esperanza, incluso por el asco, sin que ninguna frase se regodee en el sentimentalismo, lo cual es la primerísima virtud que salta a la vista en este libro: la ausencia del melodrama. Por el contrario, el tono de *Canción de tumba* es objetivo, distante, lo cual establece una fuerte tensión entre los sucesos y el estilo del autor —en ocasiones irónico e incluso festivo—, provocando en el lector una sensación de extrañamiento permanente. Si a esto añadimos una honestidad brutal para hablar de sí mismo y de su madre, honestidad poco frecuente en nuestras letras, el resultado es que el texto denota una lucidez extraordi-

naria que nos lleva de asombro en asombro al pasar de una escena a otra, de una reflexión a la siguiente.

La madre del protagonista fue prostituta o fichera durante casi toda su vida. Una mujer sana y alegre que llenó de memorias agradables la infancia de sus hijos —todos de diferente padre—, pero que también los dotó de experiencias no convencionales al mudarlos constantemente de casa y de ciudad conforme buscaba mejores burdeles dónde realizar su oficio. Sana y alegre, por eso su agonía es un golpe tan fuerte: el narrador no deja de comparar su decadencia de hoy con su entereza en el pasado, lo que lo lleva a reflexionar sobre las consecuencias del mal que la aqueja con objetividad dolorosa, no exenta de humor negro:

Enfermar posee un daltónico rango perceptivo que va del arruinamiento de tu fin de semana al horror. La estación más aguda de ese tren no se halla en los extremos, sino en alguna zona indefinida del trayecto: el dolor pulido hasta la condición de diamante intocable.

Mientras contempla cómo su madre es destruida por la enfermedad, el narrador recuerda la configuración de la familia que la moribunda fue estableciendo al paso de los años, donde ella era el centro y los hijos los satélites. Nos narra la biografía de cada uno, refiriendo lo poco que sabe de sus respectivos padres, la vida en los distintos sitios donde crecieron, las amistades infantiles, las anécdotas más memorables, con lo que delinea su identidad; un sentido de pertenencia que, incluso a retazos o con su “carácter mitológico”, lo define tal como es:

Cada hogar zozobra al pie de un mito doméstico. Puede ser cualquier cosa: la excelencia educativa o la pasión por el fut. Yo crecí a la sombra de una vuelta de tuerca: pretender que la mía era realmente una familia.

Y entre reflexiones en torno a la fragilidad del cuerpo humano, a la unidad o desunión familiar, y anécdotas que bien podrían ser relatos independientes, el narrador poco a poco establece la relación que ha tenido con su madre a lo largo de su vida. Asistimos, así, a la puesta en escena de una historia de amor filial que atraviesa todas las etapas, desde el edipismo infantil más feroz hasta la rebeldía adolescente que roza el rencor, para luego caer en el remanso de comprensión y camaradería que se da entre un hijo adulto y su madre casi anciana.

Pero el narrador Julián Herbert no se conforma con la inmovilidad corporal de quien vela la agonía de la madre enferma. Además de los desplazamientos al pasado en formato de memorias, además de las meditaciones filosóficas alrededor de la enfermedad y la caducidad de la vida, nos narra también, como si formaran parte de una suerte de diario, los viajes que realiza desde que inició la estancia de la madre en el hospital: dos a Berlín y uno a La Habana. Viajes significativos, porque forman parte de la misma coyuntura mencionada al principio de estas líneas, pues en uno de ellos se cuenta la historia de pareja que le otorga al narrador cierta estabilidad emocional, en otro da rienda suelta a la locura producto de la fiebre, y en el último el protagonista comprende, al estar en espera de un hijo, que pase lo que pase la vida continúa (él había querido ser padre joven desde que tuvo uso de razón, y a los veintidós años ya tenía dos hijos; pero su excesiva juventud no le permitió llevar una verdadera relación de paternidad con ellos). Sólo la llegada de este tercer hijo, ya en la madurez, lo hace compenetrarse con su propia madre al establecer la continuidad en ese mito que es para él su familia.

Las líneas narrativas de *Canción de tumba* se extienden en múltiples direcciones, como ocurre con la memoria. Entre la enfermedad, los recuerdos infantiles y adolescentes, la historia de los abuelos y la ma-

dre, las diversas etapas de drogadicción del protagonista, sus historias amorosas y los viajes internacionales, Julián Herbert se da tiempo para pensar (y ensayar) no sólo sobre el oficio literario, sino sobre la escritura de esta novela. Con ello la convierte en una obra cuyo proceso de escritura los lectores atestiguamos al mismo tiempo que leemos los hechos narrados. Es quizás esta permanente reflexión en torno a lo que se escribe lo que le otorga al relato su dimensión más profunda, como si asistiéramos a un juego de espejos donde se ensaya sobre lo narrado de manera simultánea al desarrollo de la historia:

Esto que escribo es una pieza de suspenso. No por su técnica: en su poética. No para ti sino para mí. ¿Qué será de estas páginas si mi madre no muere?

He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado de reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (un relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tono tópico del caso: doctores y llanto, entereza sin límites del paciente, solidaridad entre los seres humanos, purificación de la mente a través del dolor...

Novela posmoderna de aprendizaje, *non-fiction novel*, homenaje a una madre,

historia de una orfandad, autobiografía filosófica, ensayo narrativo sobre la enfermedad, relato existencial, *Canción de tumba* se abre como un abanico a todos los intereses del narrador y a un sinfín de interpretaciones de lectura. Por sus páginas —además de lo mencionado— atraviesan opiniones punzantes sobre la actual situación de violencia que vive México, se refleja en ellas la angustia que oprime sobre todo al norte del país, se recuerdan y comentan autores que abordan el tema de los males del cuerpo, se homenajea a la música siempre presente, se formulan aforismos bastante precisos y, finalmente, se conmueve al lector hasta la médula, pues el tono distante de la narración resulta a final de cuentas más eficaz de lo que podría haber sido si el autor hubiera optado por un estilo trágico o sentimental.

Para quienes conozcan la obra de Julián Herbert como poeta, ensayista y narrador, la lectura de este libro no será una sorpresa, sino la reafirmación de que un género como la novela —donde cabe todo— es el espacio ideal para desplegar la versatilidad de los recursos y talentos que hacen de él uno de los pocos escritores completos de nuestro país. **U**

Julián Herbert, *Canción de tumba*, Mondadori, México, 208 pp.



Lo que sea de cada quien ¡Buenas noches, señor Usigli!

Vicente Leñero

No me esperaba encontrar a Rodolfo Usigli entrando en el teatro Xola donde se presentaba (noviembre de 1968) mi primera obra de teatro. Jamás lo había visto en persona pero lo admiraba, más que por sus dramas y comedias —nunca las consideré suficientemente logradas— por su radical defensa de la dramaturgia mexicana y por los epílogos que añadía a sus obras ya impresas, siempre lúcidos, convincentes, escritos con brillantez académica.

Llegó con su esposa Argentina y yo lo vi de espaldas, escondiéndome.

Cuando terminó la función me hice presente y me dio un abrazo cálido mientras decía:

—Yo soy aristotélico y usted pinta para brechtiano, no coincidimos. Pero está bien, para empezar está bien.

Luego fuimos en mi ópel a tomar unos whiskys en un restorán-bar que él frecuentó durante mucho tiempo: el Noche y Día, a espaldas del hotel Hilton.

Era bueno para la plática y el chisme don Rodolfo. Desbordaba resentimiento contra sus estudiantes traidores —Carballido, Magaña, Ibarguengoitia—, odiaba a Salvador Novo de quien no pronunciaba su nombre —le decía el Cronista— y ni por asomo se dirigía a su esposa, como si ella fuera invisible.

Al terminar la cháchara, sin haber picado más que jamón serrano y quesitos, lo llevé a la casa donde se hospedaba provisionalmente, en Las Lomas. Prometió estar atento a lo que yo escribiera pero nunca volvió a asistir a una obra mía.

En 1972, Usigli recibió el Premio Nacional de Literatura de manos del presidente Echeverría. Ese mismo año publicó en Joaquín Mortiz la que sería su última creación teatral: *¡Buenos días, señor presidente!*

Expresamente apoyada en *La vida es sueño* de Calderón, la obra —que nunca se representó que yo sepa— desarrollaba un tema que lo obsesionó durante años: el conflicto entre la vejez y la juventud, la insurgencia juvenil que en el 68 caló su ánimo y ahora descalificaba utilizando a su protagonista Harmodio como imagen del mítico Segismundo. En parodias, hablaba el autor de prepotencia juvenil, de ansia demoleadora contra el mundo de los mayores, de tenaz rebeldía. Así al menos leí la obra a pocos días de publicada.

Me molestó. No sólo por la tesis que parecía impugnar el movimiento triturado en Tlatelolco, sino por lo engorrosa que era, por su fatuidad poética, por su inoportuno mensaje intelectual.

Estaba ya muy lejos Usigli de *El gesticulador*, de *Corona de sombra*, de *Un día de éstos*.

En el *Diorama de la cultura* de *Excelsior* —que coordinaba entonces Pedro Álvarez del Villar— escribí una crítica sobre *¡Buenos días, señor presidente!* Fui duro, violento, y la encabecé con un título que aludía al declive, para mí evidente, del dramaturgo mexicano por antonomasia: *¡Buenas noches, señor Usigli!*

Álvarez del Villar se escandalizó con el título y con el texto.

—Eres injusto —me dijo—. Por lo menos ponle otra cabeza. Ésa es una grosería.

Le di la razón y le pedí que él mismo la cambiara: *Análisis y examen de ¡Buenos días, señor presidente!*

Aunque la frase corregía el gargajo periodístico, no suavizaba la intransigencia de la nota.

Un par de días más tarde recibí una tarjeta manuscrita de Rodolfo Usigli. Pensé que me insultaría —yo ya estaba un poco arrepentido—, pero su misiva era de una elegancia que me sorprendió. Decía:

Amigo Vicente Leñero:

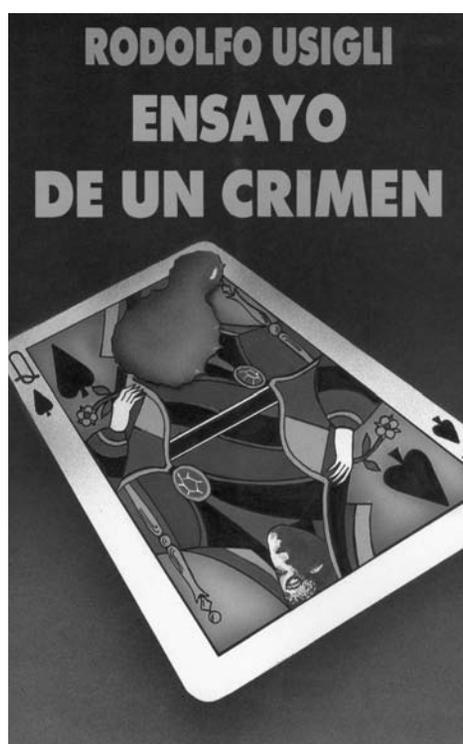
Me habría gustado encontrar en su excelente artículo de hoy alguna consideración en torno a mi toma de conciencia dramática en el Análisis y Examen de ¡Buenos días...! En todo caso sus puntos de vista y sus reservas lógicas son del mayor interés por venir de usted especialmente.

Acepte con un agradecimiento efusivo mis votos por su personal éxito.

Lo abraza

Rodolfo Usigli

Conservo esa tarjeta como un caro recuerdo. No conozco a ningún escritor maltratado por un crítico que haya respondido con tal nobleza a los improperios de su detractor. **U**



A través del espejo

Suave entrada del verano

Hugo Hiriart

Aterricé en Nueva York el 20 de abril.

El historiador y político Arthur Schlesinger Jr., cuyos diarios me encontré al llegar y estuve ojeando de pie, aseveró poco antes de morir que el presidente que en toda la historia de Estados Unidos ha mezclado más y con mayor energía la política con la religión ha sido George W. Bush. Deplora, claro está, como toda persona ilustrada y cuerda, la manipulación política del fervor religioso, manipulación que conduce siempre al fanatismo y la atrocidad (como en la repulsiva película *Cristiada*, recién estrenada allá en México). En Estados Unidos, país liberal por excelencia, en su constitución, donde está citado John Locke, es obsesiva la defensa de dos libertades: la religiosa y la del individuo frente al poder del Estado. La segunda, en cierta medida, fue vulnerada por Bush con las leyes de emergencia, nacidas, se supone, para combatir el terrorismo. Los prisioneros en la cárcel de Guantánamo, por ejemplo, reclusos sin acusación, condena ni juicio alguno, en un espantoso limbo jurídico.

Pero dejemos esa memoria triste. La vida aquí en Nueva York sigue apareciendo ante el visitante curioso llena de toda clase de estímulos deleitosos. De los que, por desgracia, no voy a hablar.

El verano se anuncia con un discreto “mejor tráete un suéter porque está haciendo fresco”. Lo que es reconstituyente. Aunque los calorones no han llegado, la temperatura por primera vez en meses alcanza sesenta grados al mediodía. Y claro, es delicioso deambular por las amplísimas aceras de la ciudad y sentir en la noche el soplo refrescante del viento del río. Así pues, no hay ninguna violencia en la entrada del verano, todo es suave, ligero, cordial.

Y con el verano inminente recuerdo al azar que *Lolita* cumplió ya cincuenta años. *Lolita*, la eterna impúber, la preadolescente, es ya una obesa cincuentona, galana otoñal, como se decía de Rossano Brazzi. La extraordinaria novela de Nabokov se ha establecido como éxito definitivo de público y crítica. “La única historia de amor convincente de nuestro siglo”, afirmó en su momento la revista *Vanity Fair*.

No fue siempre así, su arranque fue vacilante. Primero, como *Madame Bovary*, *Ulises* o *El amante de Lady Chatterley*, tuvo el honor de ser perseguida judicialmente. Las principales editoriales americanas le cerraron las puertas: Viking, Simon & Schuster, New Directions, Farrar, Straus, y Doubleday se negaron a publicarla por temor a consecuencias judiciales. Por tanto, la publicación que se conmemora es la benemérita de París, dada a la estampa por Olimpia

Press, de tapas verdes, editorial que había publicado a Miller y Genet. Nabokov pensó publicar la novela oculto en el seudónimo de Vivian Darkbloom, que es anagrama de Vladimir Nabokov, pero Laughlin, poeta, director de New Directions, le recordó que el estilo del libro es tan inconfundiblemente nabokiano que es inútil tratar de esconderlo. El libro publicado en París fue descubierto por Graham Greene que lo divulgó declarándolo una obra maestra. Cuando la novela fue acusada de pornográfica, Nabokov se defendió ante el juez usando un argumento de preceptiva literaria: en las obras pornográficas, explicó Nabokov, las escenas eróticas deben ir en aumento de audacia e intensidad de principio a fin. En *Lolita* todas las escenas eróticas se concentran en la primera parte, la segunda es blanca por entero, en consecuencia, dado que contraviene la regla, no se puede decir que la novela sea pornográfica.

Es domingo, mucha gente pasea lenta, despreocupadamente, por las calles, aun en la Plaza Verdi, frente adonde vivo, todos los bancos de piedra están ocupados, también los perros tienen su día de salida, perros finos, galgos aerodinámicos, bulldogs señoriales, y perros corrientes, con collar y correa, bien alimentados y llenos de mimo. Y claro, descuellan, ante los ojos mexicanos, los solitarios, solitarios de todas las edades, pero sobre todo viejos y viejas, ancianos que deambulan, arrastrando su existencia, en penoso aislamiento, como un fardo ya muy pesado de levantar.

Es curioso el desfile de lo que va apareciendo en la mente cuando andamos divagando. **U**



Plaza Verdi, Nueva York

Aguas aéreas

Alrededor del número 100

David Huerta

LOS CIENT AÑOS DE ALFONSO TARACENA

Conocí a Alfonso Taracena (1896-1995) en la redacción del periódico *El Universal* a principios de la década de 1990. Taracena era entonces, y hacía ya muchos años, una leyenda del periodismo en México. Además, sus contribuciones a la historia moderna del país convirtieron sus libros memoriosos en una referencia obligada para los especialistas académicos en esos temas.

El maestro Taracena iba semanalmente a la oficina de la sección cultural del periódico a entregar sus colaboraciones, lo cual significaba ponerlas religiosamente en manos de Paco Ignacio Taibo, nuestro jefe, entonces, en esa área del periódico. Iba el texto taraceniense mecanografiado en papel *revolución* (ahora esos “mecanoscritos” parecen cosa digna de un museo). Un joven acompañante ayudaba a don Alfonso a desplazarse, a subir escaleras, a orientarse en el edificio —no podía ser menos, pues el veterano periodista e historiador estaba a punto de cumplir cien años.

Todavía hay quien se lo regatea, increíblemente: Taracena murió a un mes casi exacto de cumplir el siglo de edad —nació en enero de 1896 y murió en diciembre de 1995— y dicen esos burócratas del calendario: “nunca tuvo cien años”. Yo no pienso así, por supuesto: para mí, era un hombre de cien años, aun cuando no los hubiera *cumplido*, lo cual no deja de parecerme una precisión oficial u oficiosa; es más: es el *centenario* particular del libro de mi vida, el centenario con todas las credenciales imaginables, el centenario a quien más traté y con quien más conversaciones sostuve.

Alfonso Taracena no cumplió cabalmente los cien años de edad. Pero siempre digo: “Alfonso Taracena murió a los cien

años de edad”. Eso significa lo siguiente: murió en el curso de su centésimo año de vida —esto es algo cierto, verdadero, indiscutible.

Cien años: ignoro la razón, pero cuando invoco o evoco esa edad bíblica, recuerdo de inmediato el extraño y fascinante renglón de José Lezama Lima: “El gozo del ciempiés es la encrucijada”, de la serie llamada “Playas del árbol”. La magia rotunda de la cifra (cien años, cien pies, cien números de una revista) parece trazar el círculo de un cumplimiento, el ápice de un proceso complejo y admirable, el último punto de una plenitud y el primer capítulo de una regeneración.

Sospecho lo siguiente: la letra *ce* inicial de *cien* y de *círculo* tocan sensiblemente el inconsciente colectivo y hacen aparecer en la mente la imagen de una órbita, la promesa de un recommienzo, el reinicio de un camino. A los cien años de edad, eso debe parecer una exageración total, cuando se mira de cerca la realidad del hecho; pero no lo es desde la perspectiva del ultramundo para el hombre virtuoso: la vida ha durado tanto y ya no puede durar mucho más; la etapa siguiente es, debe ser, la vida superior de los cielos, el más sublime recommienzo imaginable.

El sufijo *-ario* tiene una connotación, digamos, *colecticia*: las palabras formadas con él indican ese afán de juntar objetos, fenómenos, presencias. Crepusculario: colección de crepúsculos; diccionario: colección de “dicciones”, de voces, de palabras; anticuario: coleccionista de antigüedades. El centenario, entonces, ha coleccionado años hasta alcanzar la suma de cien en su particular y muy íntimo espacio de vida.

EL RAYO USAIN

Siempre me ha llamado la atención este hecho de las justas atléticas: el récord mundial de los cien metros planos cronometra un poco menos de los diez segundos y durante largo tiempo fue de diez segundos exactamente (era “la barrera de los diez segundos”); por supuesto, el raudo Usain Bolt (*bolt*: “rayo”, en inglés) hace menos tiempo en ese recorrido fulgurante.

Para cualquier corredor de velocidad —cualquier atleta de otro deporte— diez segundos cronometrados en esa prueba deben ser, creo, considerado buenos, muy buenos; pienso en los futbolistas. ¿La velocidad de ese desplazamiento? Más de un distraído por las decenas y las centenas contestará automáticamente esta bobada: si un corredor hace diez segundos en cien metros, corre ¡a cien kilómetros por hora! No y mil veces no; diez veces cien, ¡no!: corre a treinta y seis kilómetros por hora.

EN LA BIBLIOTECA

He buscado en mi biblioteca doméstica —y hallado sin un esfuerzo especialmente grande— varios libros notables con el número 100 en el título. Por supuesto, como era de esperarse, en esos rótulos titulares de obras literarias el número 100 está escrito con letra. Enumero rápidamente esos libros: *Cien cartas a un desconocido*, de Roberto Calasso; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, de Marcelino Menéndez Pelayo; *Cien sonetos de amor*, de Pablo Neruda. Otro libro de la misma familia, pero con un título levemente diferente, es *Mi siglo*, de Günter Grass, colec-

ción de cien piezas sobre los años del siglo XX, de 1900 a 1999. Cada quien podrá hacer su propia lista de libros semejantes en su biblioteca. En la mía debe haber otros, pero no los he buscado con más ahínco; estoy seguro, penosamente seguro, de haber sido víctima de algún atraco —por ejemplo: ¿quién sustrajo de mis estanterías la antología de Octavio Paz titulada *La centena*, volumen muy querido, leído y releído?

Desde luego, esta diminuta lista merece algunos comentarios. En primer lugar, el comentario implícito en la clasificación por géneros: una recopilación de “solapas” o notas editoriales (el libro de Calasso, editor de la legendaria casa Adelphi, hacedora de algunos de los mejores libros italianos y europeos); una novela, condensación insuperable de la imaginación latinoamericana; una antología de poesía cuyo espacio es una lengua en su integridad y cuya limitación es un género (la poesía *lírica*); un libro de sonetos heterodoxos; el testimonio secular de un escritor sobre la época principal de su andadura vital (el siglo XX: en este caso, “el siglo XX, con sus cien años exactos, de Günter Grass; queda pendiente la eterna discusión: ¿es el año 1900 el último del siglo XIX y el 2000 el último del siglo XX?”).

Los libros de Calasso, Menéndez Pelayo, Neruda y Grass informan acerca de la cantidad de textos contenidos entre sus tapas: cien solapas, cien poemas líricos en español, cien sonetos anómalos de amor; el libro de Grass y el de García Márquez contienen la noción de siglo, colección de cien años: el siglo XX, el siglo vivido por la familia Buendía hasta el cumplimiento de la maldición.

El tema de los números en literatura... Las mejores y más amenas páginas acerca de esto se encuentran aquí, en el libro de E. R. Curtius, ahora abierto ante mis ojos: *Literatura europea y Edad Media latina*: específicamente el excursu XV, titulado “Composición numérica”.

CATULO Y CASTILLEJO

¿Es “cuantificable” un gran amor? En el caso de una de sus principales dimensiones, el contacto físico, sin duda lo es. Para no entrar en otros terrenos, conformémonos



con los besos, los simples y destellantes besos de los amantes, los novios, los prometidos y también, claro, los esposos. ¿Cuántos deberían ser? Cientos, miles, respondió el poeta latino Cayo Valerio Catulo. Cientos y miles de besos, sujetos a una multiplicación incesante, a un crecimiento exponencial, a un aumento de vértigo y deseo.

Uno de los poemas más conocidos y antologados de Catulo es uno cuya línea más famosa dice en venerable latín: “*Da mi basia mille, deinde centum*”. Tres versos forman un auténtico frenesí de cientos y de millares de besos:

*Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.*

En el siglo XVI, un poeta español llamado Cristóbal de Castillejo se detuvo largamente ante ese pasaje de la poesía catuliana. ¿Cómo sonaría en español? Pero no trasladado nada más así; sino con la andadura prosódica de la expresión lírica de nuestra lengua. He aquí el resultado de los afanes traductoriles de Castillejo:

Dame, amor, besos sin cuento
asida de mis cabellos,
un millar y cientos dellos
y otros mil, y luego ciento,



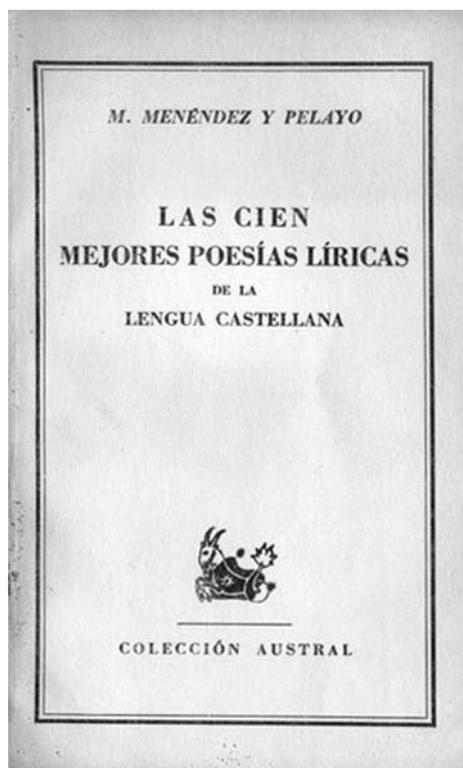
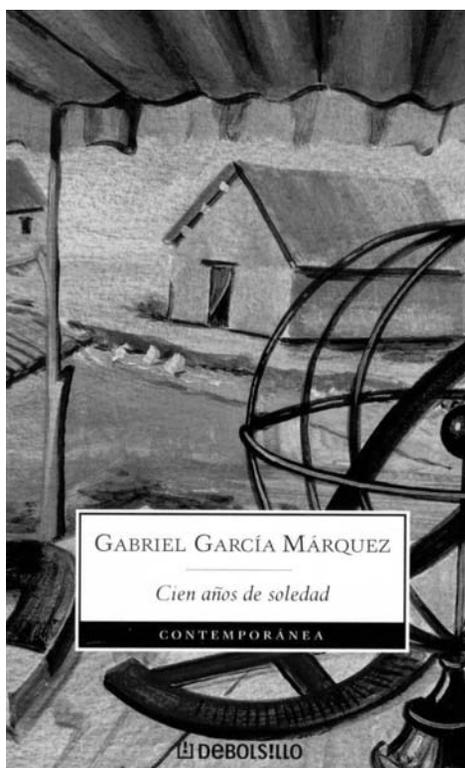
y mil y ciento tras ellos;
y después
de muchos millares tres,
por que ninguno lo sienta,
desbaratemos la cuenta
y contemos al revés.

El lirismo de Castillejo es plenamente renacentista, como lo señala Antonio Alatorre en *Los 1,001 años de la lengua española*: “En esta copla castellana de Castillejo sonríe plenamente Catulo y se respira el aire del Renacimiento”.

La versión del poeta español está hecha en metros castizos, reminiscencias vivas de la poesía de Jorge Manrique, tesoro vivo de la lírica española del siglo XV; es como si Castillejo hubiera hecho español al muy romano Catulo: efecto radical de la traducción o trasvase de una lengua a otra. Esa joyita del clasicismo renacentista español no figuraba en la edición *princeps* de la obra de Castillejo; fue rescatada por el admirable bibliógrafo Bartolomé José Gallardo y luego recogida en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra.

LAS REVISTAS Y LOS ANIVERSARIOS

Por azares y extrañas circunstancias de mi vida como lector, es decir: como insaciable



consumidor de papel impreso, me he encontrado —casi diría: “de pronto”, pero no es creíble ni para mí mismo— con una simpática colección de revistas literarias. En ningún momento me propuse formarlas; no, por lo menos, conscientemente. No me dije “seré coleccionista de revistas; si es posible, de colecciones completas de revistas”. Simplemente sucedió. No tengo casi ninguna serie de revistas de cien ejemplares o más; la mayoría se quedan en las esforzadas decenas, con excepción de las dirigidas por Octavio Paz en México, *Plural* y *Vuelta*. Abundan los números sueltos, las series incompletas.

Algunas de esas revistas están en la edición original; otras, en ediciones facsimilares, gracias a los buenos oficios, como editor con una afilada conciencia histórica, de José Luis Martínez, en los años en los cuales fue director del Fondo de Cultura Económica y echó a andar la extraordinaria colección llamada Revistas Literarias Mexicanas Modernas. A esa iniciativa debemos el rescate de valiosísimos materiales, puestos a salvo del insidioso polvo de las hemerotecas, verdadero monstruo come-papel. Un facsímil celosamente atesorado en las estanterías de mi biblioteca doméstica es el de la revista cubana *Orígenes* (“joya repetida”, como describió José Agustín Goytisolo la secuencia de sus

cuarenta entregas); esa edición fue hecha en 1992 con motivo de los quinientos años del viaje trasatlántico de Cristóbal Colón y preparada por un editor de primera línea, poeta magnífico e investigador acucioso: Marcelo Uribe. Tuve algunas joyitas, ahora en manos de lectores más meritorios —como algunos ejemplares de la inglesa *Horizon*, actualmente en la bibliohemeroteca de un ensayista y crítico mexicano.

Sur, *Orígenes*, *Contemporáneos*, *Taller*: las revistas y las generaciones, los grupos y los escritores, los lectores y las polémicas —todo el paisaje, complejo, abundante, colorido, lleno de voces y de ideas, de pasiones y de encuentros, de viajes y desencuentros. Esas revistas fueron la sangre circulante de la vida literaria de América Latina y en el siglo XXI son la estofa de nuestro moderno clasicismo.

En esas revistas hechas, en cada caso, por miembros de una misma generación, había escritores más visibles, más destacados, y no eran siempre los directores. Cuando decimos “la revista *Sur*”, evocamos de inmediato la figura de Jorge Luis Borges, y allá al fondo, sin duda, aparece por fuerza la silueta de Victoria Ocampo o el perfil de José Bianco o la presencia del *dandy* Adolfo Bioy Casares. Si decimos “la revista cubana *Orígenes*”, aparece el Lince de Tro-

cadero: José Lezama Lima, oracular en su casa de La Habana Vieja; los informados deberán mencionar, empero, a José Rodríguez Feo cuando se habla de *Orígenes*: a él se debe la existencia misma de la revista y muchas de sus colaboraciones más vistosas —para no ir más lejos, los textos de Wallace Stevens (la correspondencia Stevens-Rodríguez Feo, en cuyo centro está la experiencia de *Orígenes*, es una maravilla). Al pronunciar la frase “la revista *Contemporáneos*”, evocamos a la generación luminosa: Villaurrutia, Pellicer, Gorostiza, Novo, Cuesta, los grandes autores —poetas, críticos y dramaturgos— de nuestro siglo XX, sobre todo en su primera mitad. Al evocar “la revista *Taller*”, se nos viene a la cabeza la imagen de un joven Octavio Paz y de un no menos joven Efraín Huerta; los más enterados mencionarán a Rafael Solana, a Alberto Quinteto Álvarez.

Debo decirlo todo: mi interés por las revistas literarias —un interés de toda la vida, acentuado por el hecho comentado a continuación— se intensificó debido a mi participación en la hermosa revista universitaria *Periódico de Poesía*, en la cual estuve algunos años al lado de Eduardo Uribe, Pablo Lombó, Francisco Martínez Negrete y Lourdes Ladrón de Guevara. En poco menos de una década, pudimos publicar trece números; al retirarnos de esa aventura editorial, ordené cuidadosamente en mis estantes esas trece entregas y las puse al lado de otras revistas amigas, como *El Zahir*, *El Zaguán* y la excelente *Paréntesis*, dirigida por Aurelio Asiain en la primera época y después por Jaime Moreno Villarreal. Me pareció justo darles un marco histórico a esas publicaciones tan valiosas y puse a su lado los facsímiles de revistas modernas del Fondo de Cultura Económica. Agregué a esas estanterías los números sueltos de *Sur* rescatados de librerías de viejo y otros modestos tesoros hemerográficos: había juntado, casi sin quererlo, una discreta colección de revistas literarias.

Las revistas nos acompañan a lo largo de la vida lectora: son veneros de los libros, sitios de encuentros artísticos y reflexivos, espacios de la polémica, periódica secuencia de textos, memoria activa de la literatura. Cien números de una revista: cien motivos de celebración. **U**

La epopeya de la clausura

Un té con Chitarroni

Christopher Domínguez Michael

Los libros del crítico y novelista argentino Luis Chitarroni saludan al lector, según él mismo lo dice, desde abajo, desde un oportuno pie de página que ilumina la página. Siguiendo ese camino, he leído *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa* (2007), como lo indica su título una novela, y *Mil tazas de té* (2008), un breve, brillante, libro de ensayos. Por una razón no exenta de vanidad, la que se impone cuando leemos a quien se ha entusiasmado con los mismos libros que uno, Chitarroni (Buenos Aires, 1958), me interesa como pocos de los escritores latinoamericanos de mi generación. De él había yo leído (hablé de él aquí mismo, en el número pasado de la *Revista de la Universidad*), apenas el año pasado, su prólogo al único libro de su maestro informal, Enrique Pezzoni (*El texto y sus voces*, 2009), lo cual ya era una valiosa recomendación.

En los cuatro ensayos que componen *Mil tazas de té* (hermoso título, casi chino), Chitarroni se ocupa de algunos asuntos literarios esenciales, atreviéndose, para empezar, con el comentario, borgesiano, del *Quijote* y de los inconvenientes de su lectura. Relee Chitarroni no sólo a Borges, sino a Paul Groussac y a Américo Castro y concluye, en sintonía con Martin Amis, dudando de que el *Quijote* sea una novela propicia para un lector ingenuo, prevención que —no sé porqué— es difícil escucharla en los cervantistas profesionales. No serán pocos los lectores que se han tropezado, sin prevención y sin remedio, con el *Quijote* y en ellos (en mí mismo) pensaba al leer el ensayo de Chitarroni.

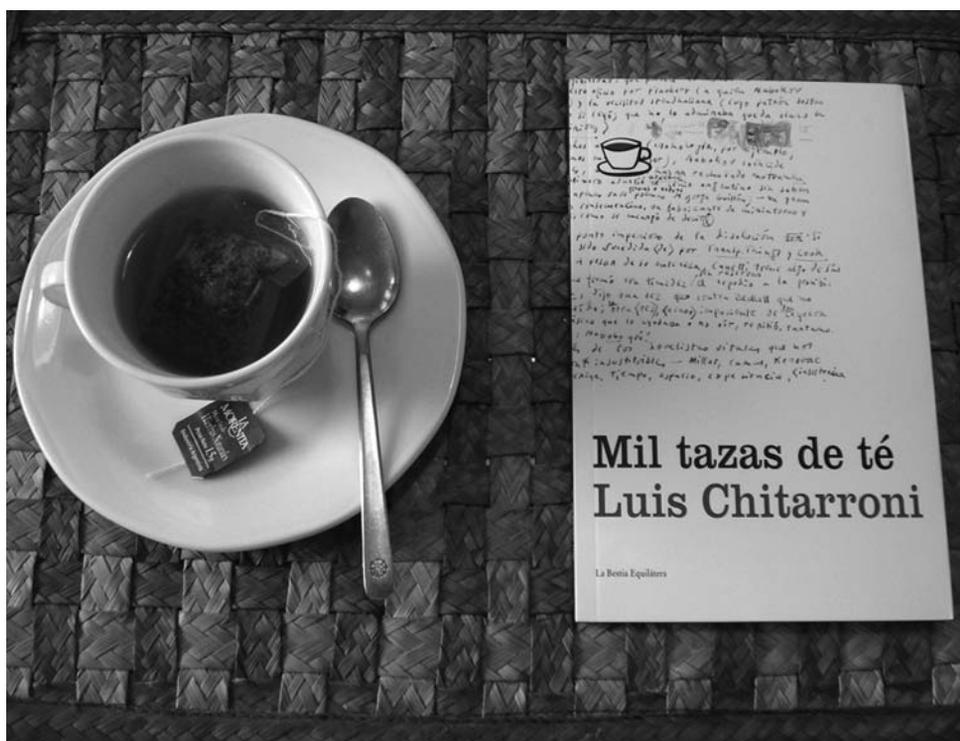
El plato fuerte (o la taza de té más concentrada) en los ensayos de Chitarroni es “Los extranjeros definitivos”, una investi-

gación del exotismo en literatura que comienza descartando a Rimbaud por exceso de méritos: “Tal vez sólo Rimbaud hizo del viaje algo definitivo. Como los actos solicitan menos incertidumbre que los motivos, la fuga de la literatura involucra el mito del poeta irreversible.”

Repasa Chitarroni las páginas de Robert Louis Stevenson donde se certifica la tranquilidad del lector cuando aparecen, en un sitio exótico, los viajeros ingleses e impone a Swift como el extranjero definitivo, argumentando su “destreza y velocidad” en el armado en escala de “escenas veraces dentro de realidades inadmisibles”. Tras abordar el asunto de la nacionalidad (la obsesión, en literatura, de quienes la condenan), Chitarroni reflexiona sobre la falsa ausencia de los camellos en *El Corán* (imprecisión de Borges) y acaba por revelar, de manera sorpresiva, el objetivo verdadero de su ensa-

yo, la defensa de César Aira como supremo exotista. Se repasan, en *Mil tazas de té*, las razones habituales usadas para censurar al prolífico Aira. Una de ellas es burlarse de los 25 libros publicados por Aira durante una década, como si la “cantidad encerrara una idea irrisoria” de la calidad. Descree Chitarroni del elogio indebido y abusivo de la corrección y aboga por aquellos, contra Flaubert y sus manías, que no corrigen o dicen no hacerlo. Se ampara el crítico argentino en Walter Benjamin, quien a propósito de Walser, postulaba, quizá, que conocemos muchas de maneras de escribir, pero pocas de corregir.

Mil tazas de té incluye con una odisea de tan sólo cinco días en la Cuba literaria, incluyendo la visita decepcionante a la casa de Lezama Lima y el trato con los fantasmas de Lino Novás Calvo, Calvert Casey y Alejo Carpentier (autor de *La consagra-*





Luis Chitarroni

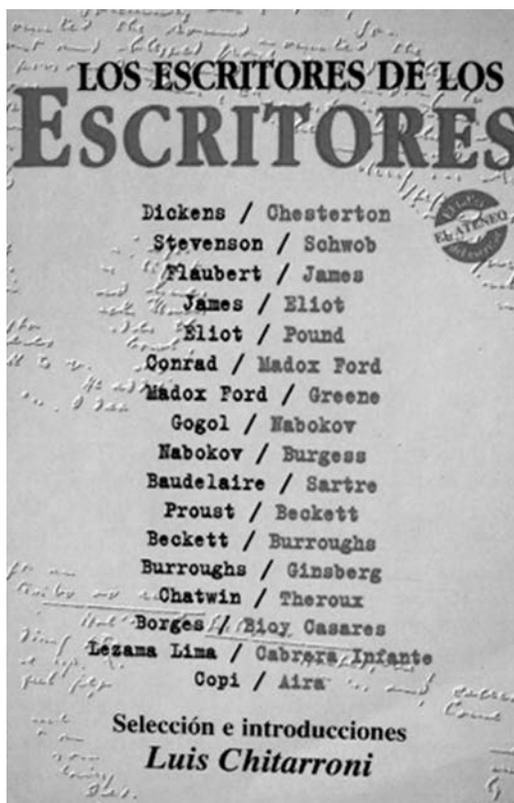
ción de la primavera, una de las novelas más odiosas, según la opinión del crítico). *Peripecias del no*. *Diario de una novela inconclusa*, también es la crónica de un viaje que nunca comienza, a la manera del *Retorno de África*, de Tanner: la imposibilidad de concluir una novela. Este libro de Chitarroni es de aquellos que hace mucho tiempo fueron experimentales y de vanguardia y hoy son buenamente clásicos. Es la novela de una novela que no fue, el registro de la más heroica de las experiencias literarias, hacer una revista (en este caso titulada

Ágrafa) y tornar la aventura en una meditación sobre la escritura. Para hacerle publicidad actualísima a la novela de Chitarroni diría que es lo contrario de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, es decir, un libro empeñado en probar que las aventuras de un grupo poético nada tienen que ver con el heroísmo de la juventud. *Peripecias del no* es literatura pura, artificialidad total: un libro mallarmeano que canónicamente no se escribió. Yo lo leí de cabo a rabo, durante una tarde, con la indulgencia con la que leería yo, aunque no sea el caso, el dia-

rio íntimo de un amigo cercano, con el azoro de quien se descubre en un espejo.

Borradores, repeticiones, citas olvidadas por saturación de literatura, asedios, componen *Peripecias del no*. No le perdonaría yo a Chitarroni una descalificación grosera de Ford Madox Ford (“una especie de cadáver de Morsa, vaciado ya” y mil veces vindicado). Le agradezco, a cambio, un retrato breve y chispeante de F.R. Leavis, la magia de las librerías de viejo y un diario mexicano donde aparecen lo mismo Jorge Aguilar Mora que Aurelio Asiain. Mucho tiene finalmente, *Peripecias del no*, de novela en clave argentina y en este caso, por fortuna, se me escapan, salvo las más transparentes (Rodrigo Fresán, Ricardo Piglia, César Aira), la mayoría de las alusiones. Aspiro, al menos ante *Peripecias del no*, a la condición de “extranjero definitivo”.

Uno de los libros de Chitarroni —lo compulsé en alguna Feria de Guadalajara pero no pude convencer al expositor de que me lo vendiera— es una antología titulada *Los escritores de los escritores*. Chitarroni quizá sólo querría ser eso, un escritor para escritores, como algún día lo fueron, prevenidos y melancólicos, Borges y Nabokov. No me extrañaría que en medio siglo se exalte a Luis Chitarroni como ahora se les exalta a ellos. **u**



La página viva Snoopy o el escritor

José de la Colina

En la pared de enfrente de mi mesa he colgado un póster que me han regalado. Está el perrito Snoopy sentado ante la máquina de escribir y en la nubecita se lee la frase Era una noche oscura y tormentosa... Cada vez que me siento aquí leo "Era una noche oscura y tormentosa...", y la impersonalidad de ese incipit parece abrir el paso de un mundo a otro, del espacio y el tiempo de aquí y ahora al tiempo y el espacio de la página escrita; siento la exaltación de un comienzo al que podrán seguir desarrollos múltiples, inagotables; me convenzo de que no hay nada mejor que un inicio convencional del que se pueda esperar todo y nada; y me doy también cuenta de que ese perro mitómano nunca logrará añadir a las seis primeras palabras otras seis u otras doce sin romper el encanto. La facilidad de la entrada en otro mundo es una ilusión: uno se lanza a escribir anticipándose a la felicidad de una futura lectura y el vacío se abre en el papel en blanco.

Italo Calvino,
Si una noche de invierno un viajero

En 1979 Italo Calvino, autor de *El barón rampante*, *El vizconde demediado*, *El caballero inexistente*, *Las ciudades invisibles*, *Las cosmicómicas* y otras obras de una lúdica y rigurosa imaginación, publicó, bajo el bello título de *Si una noche de invierno un viajero*, un libro propuesto como novela pero que en realidad es (a lo largo de doscientas setenta páginas de la edición española de Bruguera, 1980, con la fiel traducción de Esther Benítez) un global incipit hecho de incipits un poco a la manera de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, obra precursora, vanguar-



Snoopy por Ch. M. Schulz

dista, ¡escrita en el siglo XVIII!, que una y otra vez comienza y recomienza sin querer llegar a su final... que es el nacimiento del personaje "autobiografiado".

En su propio libro, Calvino convocó a quien, gracias al historietista norteamericano Charles Monroe Schulz, ha sido en la segunda mitad del siglo XX el animal (dibujado) más célebre del mundo: el perrito Snoopy, que desde el techo de su caseta ejercía una heroica vocación de escritor tecleando en una maquinita de escribir las solas, las invariables, las convencionales, las trilladas y a la vez incitantes palabras con las que se iniciaría una novela de misterio: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (saboreemos otra vez ese afortunadísimo título, ahora en su lengua original).

Ese párrafo esnoopiano, "Era una noche oscura y tormentosa", da el sentido, la razón de ser, la teoría de la bella aventura literaria que es la novela de Calvino (la novela como una tela de Penélope perpetuamente tejida, destejida y retejida), y a la vez trata a Snoopy, el perro que se sueña escritor y que por tanto se desea humano, en cuanto es un soñador irremediable, "un ser

de lejanías", como (creo que después de Heidegger) decía Ortega y Gasset.

Snoopy, que heroicamente escribe castigándose el trasero a caballo sobre el filo central del techo de su caseta, resulta así el icono emblemático de todos los escritores que en el mundo han sido, son y serán. En su siempre reiniciado intento de hacer vivir, mediante las palabras, a seres, actos, gestos, historias mentales e imaginadas, el perrito vive en ese momento el drama del novelista, del dramaturgo, del poeta, del creador literario siempre en actitud de recomenzar su "tela de Penélope" en la que pretende dar a leer y a ver, el reverso del tapiz de la realidad.

Schulz tomó esas palabras que Snoopy escribe y reescribe del muy folletinesco novellón *Los últimos días de Pompeya*, realmente escrito y publicado por un autor realmente existente: Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), quien, igual que si fuese un grande de las letras (que no lo es), habrá conocido el drama del atrevimiento al incipit, de la vacilación ante la primera frase dictada por la imaginación. Es un drama que el poeta y novelista Louis Aragon, en su libro *Nunca aprendí a escribir, o los incipit* (1969), supo narrar y describir:

Para mí, la frase surgida (¿dictada?) de la que parto hacia algo que será la novela, en el sentido ilimitado de la palabra, tiene ese carácter de encrucijada, si no entre el vicio y la virtud, al menos entre callarse y decir, entre la vida y la muerte, entre la creación y la esterilidad.

Así, Snoopy está por siempre comenzando a escribir la novela implícita en el incipit, intentando inscribir una pequeña historia en el reverso de la gran tela de la Historia. **U**

La magia y el misterio de la música de Bach

Pablo Espinosa

Los preludios, las gavotas, los minués, las gigas, las alemandas, las courantes, las bourrés, las zarabandas, ¡ah, las zarabandas!

La cámara se desplaza, imperceptible a los circunstantes, por el piso duro limado por las suelas, los tacones, los holanes, los perfumes. Sudor y pasmo danzan. Los muslos masculinos rozan apenas el antemuslo de ellas cuando, en el giro de una courante, parece culminar el círculo mágico del cortejo.

Bailar es hacer el amor con música, diría con el paso de los siglos D. H. Lawrence.

Los rostros, por decenas, se iluminan con una sonrisa inequívoca de placer, hedonismo atónito, estado de gracia. Se disparan, desde esos rostros extáticos, miradas como relámpagos azules, cobalto, lapislázuli.

La escena transcurre como en una cámara lenta, de ensueño.

¿Qué es eso que fluye por las venas de los danzantes, y traspasa los siglos?

Sin duda es una música de danza.

A diferencia del estrépito orquestal que suena en las bandas sonoras de las secuencias fílmicas, Eros en fulgor, de bailes en historias que datan de centurias, el conglomerado de músicos ruidosos aquí no existe.

En su lugar, un hombre parece nadar: hace brazadas con el miembro derecho mientras con los dedos izquierdos parece ensismado en desatar nudos y volverlos a atar en el mástil de un artefacto de madera oscura pero brillante, una nave náutica que, erecta y refulgente, suena entre las piernas del ejecutante.

Un solo instrumento, del tamaño de más de un tercio de su dueño, hace moverse, filtrar, volar, soñar, a un ejército licencioso que parece jugar al amor sin tocarse: el baile traspasa los siglos, mientras la música suena en la mente de un hombre solo, sentado cómodamente, que escucha a tra-

vés de los altavoces mientras la habitación se inunda de una escena invisible: pasos de baile, fragancias suaves, multitudes en acompasado diapasón, que ponen en carne y sangre esta música que es absoluta y definitivamente la apariencia de lo contrario: la música más espiritual posible. Sin embargo, esa música arcangélica, celeste, anima la danza sobre el suelo. Eros y Divinidad en plenas nupcias.

El hombre que está sentado y escucha ve pasar por su mente ahora escenas de otra índole: observa al músico solitario que cierra los ojos, los entreabre, los abre enormes al punto de canicas, mientras la nave que conduce, recuerda el que escucha, parece gritar a cada momento su nombre: violonchelo.

Lo que suena en los altavoces es la grabación que hizo otro hombre solo, rodeado de inquisidores micrófonos voluminosos, “el monstruo de acero”, como bautizó el músico a ese invento llamado micrófono, por su diabólica capacidad de captar ruidos de fondo en el gabinete de grabación que sus oídos humanos ni siquiera percibían, en los estudios Abbey Road de Londres, durante varios días difíciles del otoño de 1936.

Violonchelo solo.

La congruencia del vocablo. Violonchelo. Solo.

Hasta antes de que el hombre solo enfrentara al “monstruo de acero” en Abbey Road, ningún otro humano se había atrevido a hacer sonar en público esa música que era de baile en sus orígenes y que por grupos de seis danzas en cada una de las seis obras constituyen lo que siglos después de creadas se reconocen como una de las piedras de toque de la cultura musical y más allá: de la capacidad del ser humano de en-

frentar su soledad y ser, así, feliz: las *Seis suites para violonchelo solo*, escritas por Johann Sebastian Bach alrededor de 1720 en la corte de Köthen, según consenso de historiadores, afanados todavía en develar el misterio que rodea a la creación de estas partituras portentosas, pues no se han podido poner de acuerdo ni en la fecha ni en el lugar en que fueron escritas, ni en el destinatario y, todavía más, en el instrumento para el que fueron escritas estas epifanías.

Anhelo. Suena el anhelo en forma de vuelo de ave, grito de sirena, venero plateado en una mina, río transparente cuyas rocas tropiezan haciendo un ruido opaco, expansivo, submarino.

El hombre solo entre cuyas piernas surca el navío mueve su brazo derecho avanzando millas náuticas mientras los nudillos de su mano izquierda parecen hundirse en el agua imaginaria que forman en el mástil del instrumento cuatro hileras acuáticas: cuatro cuerdas de acero entreverado con cabellos de ángel, lianas y azucenas: la, re, sol, do, se llaman esas hermanas así y no Cordelia, Gonerilda y Regania; tampoco Tlön, Uqbar, Orbis Tertius; ni siquiera Athos, Porthos y Aramis, porque, como estos últimos, son cuatro: la, re, sol, do. La Re Sol Do. LA REINA DEL SOL DONÓ SUS CABELLOS PARA QUE ANTONIO STRADIVARIUS PERFECCIONARA LA LABOR DE SU COLEGA NICOLÒ AMATI Y DETERMINARA EL TAMAÑO DEFINITIVO QUE HABRÍA QUE TENER, PARA SIEMPRE, ESA DONCELLA CON NOMBRE DE VARÓN: setenta y seis centímetros, en lugar de los ochenta originales.

El violonchelo nació de la familia de los violines, aunque hay quienes quieren que pertenezca al árbol genealógico de la viola da gamba.

Mientras en Italia comienza, al terminar el siglo XVI, el vuelo incesante del vio-

lín como el instrumento por antonomasia de la música de concierto, en Inglaterra en cambio se desarrolla un arte más sutil y de purado: la viola da gamba en todos tamaños y diseños, tantos que las familias inglesas podían tener, cada una, un baúl con violas de todos tamaños para integrar los coros de violas, hasta siete en número y diversas en tamaño.

La exquisitez de la música que se escribió para esos coros de violas solamente es comparable con la destinada al cuarteto de cuerdas clásico, que es emblema de la hondura máxima que han logrado los compositores a la hora de escribir.

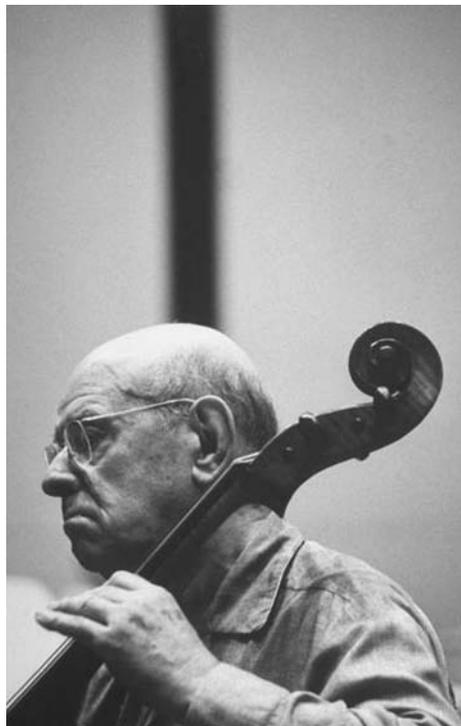
Una buena parte de esa música para coro de violas eran danzas. El resto: variaciones, fantasías.

La viola madre, es decir la reina del coro: la viola da gamba, o viola de pierna, por su colocación a la hora de sonar, así como la viola *a spalla* se coloca sobre el hombro y la viola *da braccio* sobre el brazo y de ella, la viola da braccio, nació la viola *d'amore*, mediante la colocación de cuerdas de latón debajo de las originales, para que vibraran juntas y produjeran un sonido más intenso.

Hubo entre esa familia de instrumentos una "viola pomposa", que algunos llamaban viola *di fagotto* y otros de plano: *violoncello piccolo da spalla*. El misterio de su sonido se extiende a su origen, ortho y declinación. Llega al punto de atribuirle su invención a Johann Sebastian Bach, sin que haya argumento, documento o vestigio alguno que valide tal hipótesis fallida.

Lo que se aproxima a la realidad es que la sexta de sus *Suites para violonchelo solo* está escrita para un instrumento con características similares a un *violoncello piccolo*, de ahí que se extienda la opción hacia la viola pomposa. Y como el *violoncello piccolo* es de tamaño similar a una viola, he aquí entonces el camino de retorno a la sesión de escucha de las suites para violonchelo solo de Bach:

El brazo derecho sostiene una vara de madera, de punta a punta unida con crines olorosas a brea, incienso y humo: luego de extraer sonidos del vientre de ese navío que tiene cuerpo de mujer, las crines de ese pegaso esbelto vuelan por los aires, desvanecidos por el viento como esas bolas de al-



Pablo Casals

godón de azúcar que venden en las ferias de los pueblos.

Pablo, Pau, se llama el hombre solo en el gabinete de grabación de Abbey Road, sí, esos famosos estudios donde cuatro muchachos, de nombre Pablo, Juan, Ringo y Jorge, habrían también de hacer historia años más tarde, y enfrentarían al "monstruo de acero" pero ya con desenfado, al contrario de Pau, de apellido Casals, que al terminar de hacer sonar el *Preludio de la tercera suite*, cierra los ojos para no ver rodar las lágrimas de emoción de los ingenieros de sonido que, conmovidos por lo que sueña, abandonan todo intento de ayudarlo a domar al monstruo acerado, pues ha estado en mil pedazos, sometido por la magia sonora que inunda al gabinete.

Los concentrados operadores, ujieres e ingenieros, han entrado en trance, atrapados por el poderío de ensoñación, vuelo y esa manera instantánea que tiene la música de Bach de poner en libertad a los humanos, aun a los que purgan las condenas interiores, las pesadumbres de alma más largas y pesadas.

De los Estudios Abbey Road salió el producto de aquellas sesiones de grabación, en el otoño de 1936, en forma de pesados discos de acetato, que se hacían sonar con púas metálicas sobre los surcos de la tortilla oscura girando a setenta y ocho revoluciones por minuto.

Con el paso de los años, con el peso del tiempo, esas *omelettes* adelgazarían y reducirían su velocidad a treinta y tres vueltas a la púa cada minuto, y después se pondrán encintas, en cintas magnetofónicas, enrolladas en cajitas denominadas así, cajitas: cassettes, para enseguida, volverse prácticamente anoréxicas y armarse, cual personaje de la saga filmica *Star Wars*, en cuanto un rayo láser las toca: el disco compacto, y las nuevas maravillas tecnológicas, que implican re-nacimientos conocidos técnicamente como re-masterizaciones. Requete-magistrales.

En cada una de sus distintos episodios tecnológicos, esas grabaciones han atravesado la historia como las más vendidas, las predilectas, las insuperables, el referente por antonomasia entre las, ya, cientos de versiones que los más egregios violonchelistas han grabado, muchos de ellos inclusive dos veces, o más.

Anner Bylsma, por ejemplo, emprende estas seis suites con un tempo diferente, un talante abismal, actitud contemplativa, mientras Pierre Fournier propone meditaciones alternadas con intensidades interminantes; Mstislav Rostropovich se cobija bajo el manto histórico de quien reconoce como el maestro insuperable, el modelo a imitar: Casals, pero se atreve con acentos rusos, inflexiones europeas, sello personal.

Más que un deporte o una pasión consumista y ansiosa, adquirir el mayor número posible de versiones discográficas existentes permite descubrir recovecos insospechados en estas partituras, pero sobre todo descubrir que el número de posibilidades interpretativas se reduce y expande al mismo tiempo a un número semejante al ocho pero acostado: infinito.

De repente el violonchelo suena a metal en un intérprete, como Bylsma, o ronco y fiero como un rinoceronte, como en las versiones más contundentes de entre todas las que existen: las del maestro violonchelista, musicólogo, pensador y autoridad moral en el tema de la música antigua y moderna: Nikolaus Harnoncourt.

O bien suena a gemido de sirena, como en la versión de Sigiswald Kuijken, otro gran maestro especializado en música antigua, defensor del *comme il faut*, quien utiliza, en el Ensemble Instrumental que dirige, ins-

trumentos originales, antiguos, y para hacer sonar las suites de Bach, recurre a un *shoulder-cello*, o violonchelo de hombro, con resultados francamente sobrecogedores: el hombre solo que escucha sentado en su habitación cierra más los ojos, mueve imperceptiblemente la cabeza de manera pendular mientras, siente: levita, se alza, se eleva.

El tema de las *Seis suites para violonchelo solo* es un géiser inagotable. La relación de ideas, automática, con Pablo Casals, llevó al periodista canadiense Eric Soblin a desarrollar una investigación exhaustiva, impresionante por sus logros: de manera titánica, traza la historia completa de lo conocido, indaga el territorio ignoto, plantea nuevas interrogantes y deja en el aire la continuidad de esta historia sin fin.

Entrelaza seis capítulos titulados igual que las suites de Bach: del uno al seis, a su vez subdivididos en los movimientos de cada una de ellas: preludio, alemanda, courante, zarabanda, minueto y giga, en el caso del primer capítulo (primera suite) y así hasta completar la obra magna: *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J. S. Bach y una obra maestra*, por su título en español, distribuido en México por Editorial Océano, en la colección Turner Música, mientras su título original es: *The*

Cello Suites: J. S. Bach, Pablo Casals, and the Search for a Baroque Masterpiece.

Entre sus méritos numerosos destaca el estilo: Eric Soblin fue reportero y su especialidad fueron en algún tiempo los conciertos de rock, hasta que se cansó de las imposturas en ese territorio, tan dominado por la trivía, la superficialidad, el dominio de la industria, el interés pecuniario.

Siguió su instinto atraído por la magia de las suites de Bach y se adentró, con un rigor periodístico admirable, en el territorio de la “música clásica”, donde encontró a su vez las respectivas imposturas, que narra por cierto con un sentido del humor muy generoso y suave, con resultados todavía más ácidos.

Pocas veces se encuentra uno con un periodista que aborde el mundo tan almidonado de la “música clásica” con tal desenfado, característico de la cultura rock, pero cuyo trabajo otorgue hondura reflexiva y sobre todo una cantidad de datos recabados que resulta francamente fascinante.

Además de otorgar datos biográficos con la calidad periodística que dota de mayor verosimilitud, agilidad y cercanía que los de las enciclopedias, traza retratos humanos de Bach y de Casals y une ambos óleos con un fondo sonoro irresistible: el miste-

rio de esa música que ata, une, eleva, hace soñar en vigilia o duermevela:

Los preludios, las gavotas, los minués, las gigas, las alemandas, las courantes, las bourrés, las zarabandas, ¡ah, las zarabandas!

Danzan los personajes. La escena se proyecta en la mente del hombre solo que está sentado escuchando las *Seis suites para violonchelo solo* de Bach, cada una de esas seis conformada por danzas, preludios, zarabandas.

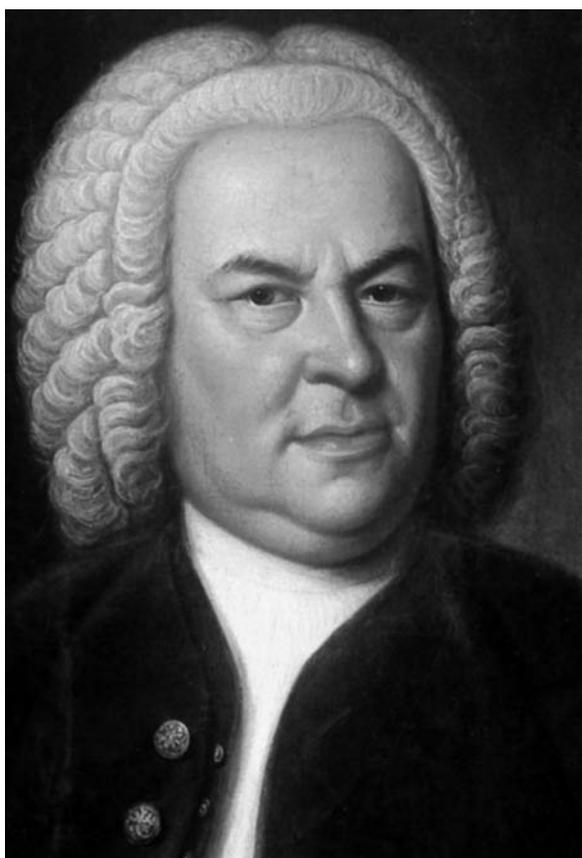
Danzan las cuatro cuerdas activadas por ese hombre solo que enfrenta al monstruo de acero en una cabina de grabación de los Estudios Abbey Road de Londres.

Danzan ya de plano Bach, Casals y el escucha. La peluca del compositor se deshila imperceptiblemente: los delgados hilos blancos vuelan desde ella como los algodones de azúcar que venden en las ferias de pueblo. Casals danza con el mástil de su violonchelo atado a su mano izquierda mientras la derecha sostiene el arco que expele brea, crines, hilos delgados de color amarillento.

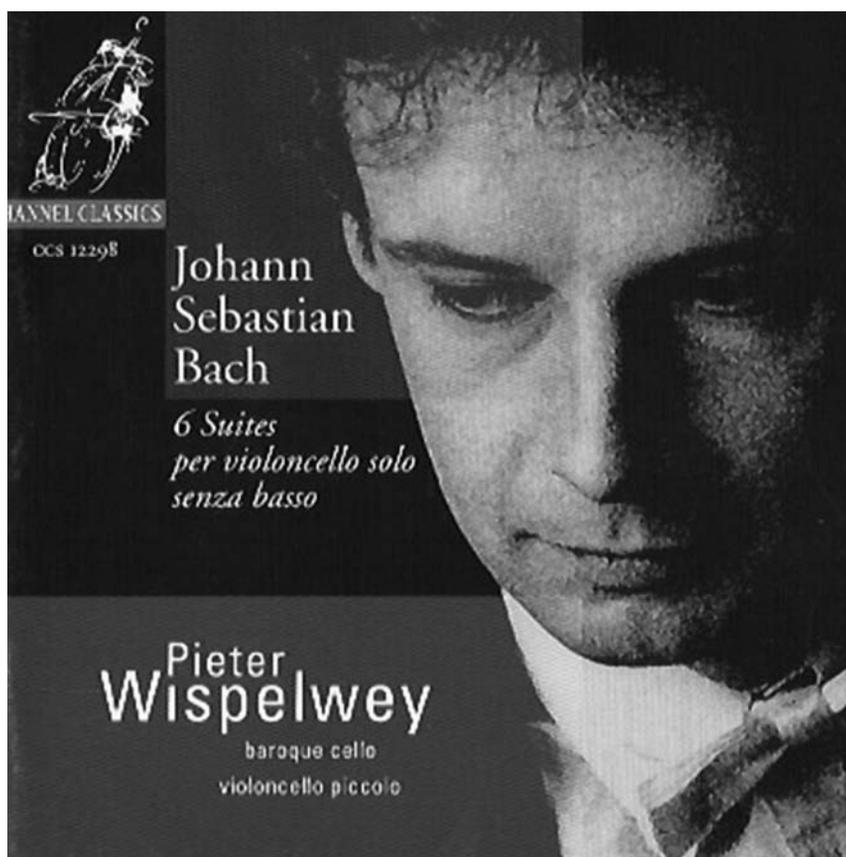
El hombre solo danza con su mente.

Está sentado, acompañado de la magia y del misterio de la música de Bach.

Los preludios, las gavotas, los minués, las gigas, las alemandas, las courantes, las bourrés, las zarabandas, ¡ah, las zarabandas! **U**



J.S. Bach



Río subterráneo

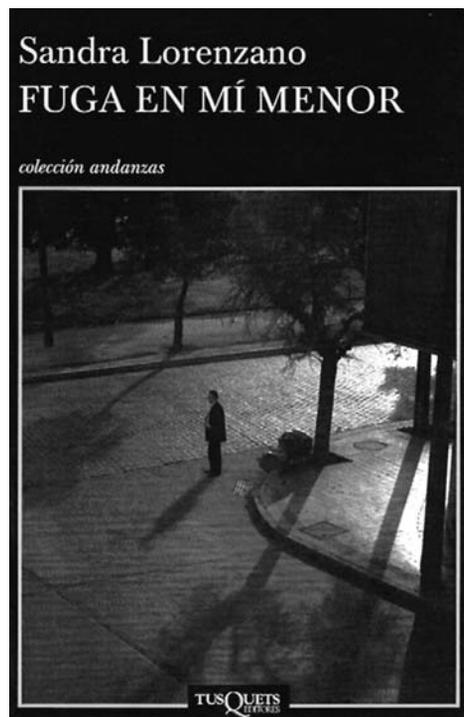
El sonido y sus silencios

Claudia Guillén

Sandra Lorenzano ha abrevado, con gran mérito, en diversos géneros: crítica literaria, ensayo, poesía y novela. En esta ocasión nos entrega un relato donde su gran oficio en la práctica de estos géneros se une para intercalarlos y así recrear el mundo de Leo, su protagonista, quien está cargado por la nostalgia que se enuncia a través de la música y de los recuerdos que se han trastocado en algo semejante a un manuscrito con la tinta corrida. Me refiero a su última publicación, *Fuga en mi menor*, editada bajo el sello Tusquets, donde a través de una narración fluida lleva a cabo el periplo de la memoria de su protagonista y la de los demás personajes.

El relato no tiene una estructura lineal y utiliza cambios de tipografía, a través de las cursivas, para dar voz a quienes relatan la historia del pasado, y se vale también de imágenes que permitan la aparición de pentagramas con el fin de ilustrar una pauta musical que obsesiona a Leo. Es decir, en *Fuga en mi menor* Lorenzano echa mano de diferentes recursos para configurar su cosmos novelístico, el cual mantiene su tensión en la memoria a través del sonido y sus silencios.

El exilio a otro continente, debido a la Segunda Guerra Mundial, y el extrañamiento de quienes se cobijan en otro país —en este caso Argentina—, para llevar a cabo una suerte de mestizaje transcontinental, se ve reflejado en cada uno de los personajes de esta novela. Los actores cuentan con una vida propia y un perfil por demás distinto al de los otros; sin embargo, hay un elemento que los une fundamentalmente: la nostalgia, que para algunos es de un recuerdo propio, y para otros de un recuerdo “prestado”. Nina, la madre del protagonista, es una mujer a quien, a pesar de



vivir en el exilio, la alegría no la abandona nunca. Es fotógrafa de profesión y, cuando sale de Italia, sólo carga con la foto “enigmática” de su esposo Giulio, que se convierte en una presencia borrosa que Leo trata de reconstruir conforme pasan las páginas de esta historia. Leo tiene una relación muy cercana con Bauer quien, junto con sus hermanos, se dedicó a la música cuando llegaron al país en su exilio, pero un acontecimiento trastoca su vida familiar y Bauer se dedica al oficio de construir instrumentos musicales de madera. Ante la imposibilidad de crear música, Leo se une a su amigo Bauer. Entre todo ello, la lectura de los subrayados que Giulio hizo —“Ven-drá la muerte y cerrará tus ojos”— a un libro de Cesare Pavese le da al protagonista una pista de cuál fue el destino de su padre, desaparecido cuando él apenas tenía dos años. Mercedes, su mujer, y Julio, su hijo,

forman parte de este rompecabezas que intenta reconstruir una historia de alguien del que sólo se tiene una fotografía como prueba de su existencia.

En *Fuga en mi menor*, como se mencionó líneas arriba, Sandra Lorenzano lleva a cabo un relato sumamente ambicioso, pues logra integrar en el discurso una cadencia conformada con bellas imágenes líricas que, reiteradas, le dan un ritmo muy estimulante, como el de las grandes obras musicales que son citadas a lo largo de la novela. El mérito me parece doblemente importante, dado que sus protagonistas vienen de una guerra y los recuerdos de ésta apenas se enuncian. De hecho, pareciera que la intención de la autora es presentarnos la otra cara de quienes han padecido la pérdida, sí, pero que a pesar de ello festejan la vida.

La búsqueda de su padre es una de las motivaciones de Leo, pero también lo son sus obsesiones: por la música, por la madera como un elemento más de la memoria, por el sonido del mar, y por todo lo que nos remita a ese ritmo que permite recrear los bellos objetos de su nostalgia.

Ya con su novela *Saudades* (Fondo de Cultura Económica, 2007), Sandra Lorenzano nos había mostrado su intención de configurar una voz narrativa inteligente y ambiciosa. Con *Fuga en mi menor* consolida, todavía más, esta intención estética que transforma los motivos de la pérdida y la muerte en un canto a la nostalgia de quienes, como ella, han vivido el exilio por situaciones políticas que no les permiten seguir su destino en la tierra en que nacieron. **U**

Sandra Lorenzano, *Fuga en mi menor*, Tusquets, México, 2012, 137 pp.

NUEVA EDICIÓN DIGITAL

Interacción Cultural en Línea



- Redes sociales
- Descarga para Móviles
- Motor de búsqueda
- Videos
- Galerías fotográficas
- Blogs de autores
- ...y más!

junio 2012





EXALUMNO
EXALUMNO
EXALUMNO

TRAMITA TU CREDENCIAL

ESTRENAMOS HORARIO DE LUNES A VIERNES DE 11:00 A 18:00 HORAS

SIGUE DISFRUTANDO DE LOS ATRACTIVOS BENEFICIOS QUE SE OFRECEN DENTRO Y FUERA DE LA UNAM.

EXALUMNO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



CUENTA 47269
ORTHA CLAUDIA VEN
AMBRIZ
VINCULACIÓN CON EXALUMNOS

**PROGRAMA DE VINCULACIÓN CON LOS EXALUMNOS UNAM, Zona Cultural de Ciudad Universitaria, Edificio "D", Planta Baja, exalumno@unam.mx
<http://www.pve.unam.mx>,
Tel: 56 22 61 81, 56 22 61 86**





eumex – EUCOLÓGICA

*Aprovecha la promoción
que eumex tiene para ti,
si eres EMPRESA VERDE*



EMPRESA
SOCIALMENTE
RESPONSABLE