



Antología del ensayo literario veracruzano

1950-2010

Selección y prólogo

Julián Osorno
Rodolfo Mendoza



txtur
EDICIONES

Antología del ensayo literario veracruzano

1950-2010



Selección y prólogo

Julián Osorno y Rodolfo Mendoza



TExTur

1.^a edición: 2014
© Editora de Gobierno del Estado de Veracruz
Emiliano Zapata, Veracruz, México
ISBN: 978-60-77527-78-7

1.^a reimpresión: 2023
ISBN 978-60-77527-78-7
© Editorial Textur
Gutenberg núm 1455, Col. La Prensa,
La Imprenta, Veracruz, México
C. P. 66666. Tel: 6666666666
E-mail: editorialtextur@gmail.com
Web: www.editorialtextur.com

Impreso en México • Printed in Mexico

PRÓLOGO

Si mi alma pudiera asentarse, dejaría de ensayarme y decidiríame; mas está siempre aprendiendo y poniéndose a prueba.

MONTAIGNE,
«DEL ARREPENTIMIENTO»

I

El ensayo es el único género literario, decía Chesterton, cuyo propio nombre reconoce que la escritura es un salto en la oscuridad. Sus practicantes saben que en él no hay asideros fiables ni márgenes conclusivos, pues todo se inventa en el tránsito de su acontecer, de su escritura.

Diverso en sí mismo, Alfonso Reyes lo definió como el «Centauro de los géneros», donde hay y cabe de todo, un «hijo caprichoso de una cultura que responde a la curva abierta, al proceso en marcha, al “Etcétera” cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía». Ezequiel Martínez Estrada lo asoció con Proteo, el pastor de Neptuno que veía el pasado, presente y futuro de los hombres. Éstos, si querían saber su destino, debían encadenarlo. Sin embargo, Proteo siempre huía transfigurado en jabalí, tigre, dragón,

roca, río, árbol o llama. Sólo Menelao, al volver de Troya, pudo sujetarlo y arrancarle sus premoniciones.

Como el dios marino, el ensayo escapa cuando intentamos definirlo. Theodor Adorno vio en él el ocio de lo infantil, lo odiado y lo amado, la dicha, el juego. Al terminar de leer uno algo se nos revela, aunque lo suyo no sea fijar conocimientos objetivos ni verdades lapidarias. El ensayo es la ligereza.

En Occidente tiene una larga trayectoria. Se reconoce en Montaigne a su fundador, pero hay indicios suyos en textos de Platón (*Diálogos*), Séneca (*Las cartas a Lucilio*) y Plutarco (*Moralia*). Sin embargo, fue el francés quien acuñó su nombre, *Essais* (1580), y fundó sus bases. Un rasgo fue clave en su concepción: la sinceridad y sencillez de quien escribe al exponer su experiencia del mundo. Por ello solicitaba a su interlocutor: «Quiero que en él me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificio: pues píntome a mí mismo». El yo, la subjetividad, fue central en su propuesta, pero también el diálogo lúdico que estableció con el lector.

Tales características hicieron de este género un poderoso medio para criticar y anunciar el quebranto del viejo modelo de interpretación medieval centrado en el sistema de autoridades. Montaigne creía que todo hombre lleva en sí mismo un ejemplar de la condición humana, por eso lo empleó para hablar de sus gustos, enfermedades, viajes, experiencias políticas, hábitos, etcétera. Sabía que su yo era en realidad un nosotros. Sirvió así su escritura para establecer un diálogo con los hombres de su tiempo y para hacerles ver, sin velos ideológicos, los dogmas medievales que los oprimían.

Arte de la reflexión y del asombro. El ensayista es, por excelencia, proclive a la curiosidad. En todo se mete, todo

desea saber, de todo quiere hablar. Lo guía, como pedía el pensador francés, el juicio, la inteligencia, el *phatos*, por eso el ensayo es común no sólo en la literatura, también en la filosofía, la antropología, la sociología o la historia, porque nos permite pensar al hombre y el mundo.

El carácter dialogal del género se advierte en su capacidad para incorporar al otro. Cuando uno se interna por sus caminos y se deja llevar por la voz del ensayista, inicia una conversación en la que éste no conoce con claridad el trayecto, pero sí divertidos atajos o rodeos para hacerlo transitabile. El lector dialogará con esa voz y se dejará seducir por algunas ideas, a otras les plantará cara y enarcará la ceja, pero lo importante es que ha ocurrido un breve milagro: ensayista y lector se han reconocido en la palabra.

Ensayar es leer en compañía, dice Juan Villoro. Y leer ensayos, agregaríamos, es la forma más conspicua de la conversación. Reacio a las certidumbres, el ensayo no finca verdades sino sugerencias, matices, preguntas, formas distintas de ver-leer-dialogar-comprender.

II

Una antología puede considerarse en sí misma un género literario. Si alguna máxima popular la rige, tendríamos que pensar en la siguiente: ni son todos los que están ni están todos los que son. Su función, en cambio, sí parece clara. Es una suerte de mapa que puede ayudarnos a conocer las rutas seguidas por los autores en sus lecturas y gustos literarios, preferencias, intereses y, en general, en su modo de ver el mundo.

En el caso de una antología literaria, puede ser valiosa para comprender la trayectoria de un grupo, para apreciar

los elementos distintivos de una corriente artística, de una empresa editorial o de un género, entre otros, y proporciona al lector, especializado en la materia o no, una exposición temática de consulta rápida. Además, es un buen muestrario de la producción literaria de una región, ciudad, estado o país. Gracias a ella, el lector tiene un primer acercamiento a un escritor para luego continuar por sí mismo la búsqueda.

Una obra de esta naturaleza refleja del mismo modo el gusto del compilador. La idea de hacer ésta surgió hace tres años, cuando advertimos que había excelentes ensayistas veracruzanos, sobre todo de la segunda mitad del siglo x x, que no se incluían en las antologías mexicanas clásicas del género, y quizá había más que desconocíamos. Teníamos la impresión de que a las figuras ya consagradas internacionalmente —como Sergio Pitol— o reconocidas en el mundo académico nacional —como Ester Hernández Palacios— podrían sumarse las de otros ensayistas veracruzanos menos conocidos. Al iniciar la indagación descubrimos la poca difusión de la literatura estatal en el resto del país. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, quizá para contrarrestar esa magra promoción de la producción literaria de los estados, había lanzado la serie «Letras de la República», con la cual buscó sistematizar el conocimiento de la literatura con títulos que comprendieran lo mejor de su producción literaria. Gracias a esa iniciativa, se publicaron antologías en Baja California Sur, Aguascalientes, Colima, Coahuila, Nuevo León, Durango, Campeche, Estado de México, Sinaloa y Zacatecas, entre otros, donde se incluye, en un solo volumen, una muestra de la poesía, el cuento y el ensayo de cada entidad.

En el caso de Veracruz, hay dos volúmenes de esa serie que le fueron dedicados, uno de poesía: *Veracruz: dos*

siglos de poesía (XIX y XX) publicado en 1991 con la selección, notas y prólogo de Ester Hernández Palacios y Ángel José Fernández; y otro de cuento: *Voces narrativas de Veracruz (1837-1989)*, editado en 1993 y coordinado por José Luis Martínez Morales en colaboración con Sixto Rodríguez Hernández. No obstante, faltaban colecciones abocadas al teatro y al ensayo, situación que se compensa, en el primer caso, con la antología *Nuevos dramaturgos de Veracruz* (2006) de Alejandro Ricaño. No ocurre lo mismo con el ensayo, pues aunque existe una selección llamada *Voces diversas: antología de ensayo veracruzano* (1998) de Carlos Manuel Cruz Meza, esta muestra contempla textos de historiadores, antropólogos, críticos de arte, sociólogos, críticos de cine, etcétera, es decir, no se trata, en estricto sentido, de una selección de ensayo literario.

Esta antología surge precisamente para cubrir ese vacío. Nuestra intención es divulgar la obra ensayística de escritores veracruzanos de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI. Con ello intentamos contribuir al conocimiento de la literatura mexicana no sólo entre especialistas en la materia, sino entre cualquier tipo de lector.

Para su realización, indagamos en bibliotecas, hemerotecas, colecciones privadas y solicitamos a amigos y estudiosos del género nos recomendaran a jóvenes de buen pulso ensayístico. Así, en el curso de dos años, reunimos 148 trabajos de 36 escritores. Su variedad de temas e intereses nos hizo establecer criterios de selección. La dificultad más importante al fijarlos fue que encontramos y recibimos textos más cercanos a la forma y estructura del ensayo académico que del literario. Y representaba un problema porque a menudo se ve a la academia como uno de los principales enemigos del ensayo, archirrival de su espíritu libre, antisistemático e

intimista. Varios trabajos eran de esa factura. Hubo incluso académicos de pluma clara y atractiva que se rehusaron a participar argumentando que ellos «no escribían ensayos».

Así, teníamos textos de «escritores-ensayistas» (Pitol, Espejo, por ejemplo), pero también algunos firmados por poetas o dramaturgos (Bonifaz Nuño, Carballido), o de académicos y críticos literarios cuya estructura y estilo mostraban la intención de deshacerse de los moldes académicos, de apostar por una escritura lúdica y sin el aparato conceptual, para algunos abrumador, que en ocasiones traen consigo esos trabajos. También recibimos ensayos de jóvenes que reflejaban en sus líneas gran soltura en este oficio.

Para sortear esta situación y ordenar los criterios de selección, volvimos a la figura de Proteo. El ensayo, tal y como lo concibió Montaigne, mudó de piel en el transcurso de los siglos y hoy resulta difícil encasillarlo. En la actualidad nadie disputa que un ensayo tenga, por ejemplo, un aparato crítico, que cite sus fuentes, tome prestadas categorías conceptuales de la sociología, la política, la geografía o la filosofía, y las alumbre con otro tono, sentido o ritmo. Pero debíamos partir de un criterio rector. Y éste fue el placer de la lectura: quien leyera las páginas de esta selección debía sentir gusto al leerlas. Ciento que era importante la forma de tratar los temas y su procedencia, pero contemplamos desde el inicio que debía haber una voluntad literaria que apostara por la inteligencia y un carácter lúdico; los textos debían ser atractivos, aun cuando el autor utilizase moldes académicos. Por ello el lector verá aquí ensayos de tesituras, temperaturas y cadencias distintas, pero unidos por la sustancia del placer de la escritura y la lectura.

Otro criterio fue que los textos debían tener la literatura como tema nuclear: el comentario acerca de la obra de un

autor, de la vida de un escritor, del acto creativo, recomendaciones para escribir, la relación de la literatura con otras artes, etcétera. Asimismo, incluimos, tratándose de una selección de este estado, a los autores originarios de Veracruz o cuya «acta de nacimiento voluntaria» fuera de esta entidad, como el caso de Elizabeth Corral, oriunda de Durango pero asumida tan veracruzana como el más insigne de los jarochos; o el de Sergio Pitol, quien nació en Puebla pero que en reiteradas ocasiones ha dicho proceder de Córdoba.

De igual forma, consideramos textos publicados o escritos durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, para dar oportunidad a los ensayistas que recién inician en la práctica y cuyos textos sólo circulan en revistas.

Finalmente, por su calidad, contemplamos ensayos aún no publicados. Fue importante también que el autor tuviera una relación constante con este género, fuese desde la academia, desde algunas instituciones o medios dedicados al ensayo o desde su vivencia personal como lector-escritor y que hubiese tenido alguna publicación previa.

Dijimos antes que un ensayo es una forma de conversar, nosotros dialogamos con 36 autores, de los cuales finalmente elegimos 27. El lector podrá iniciar la charla con ellos al abrir y leer estas páginas, a sabiendas de que una antología nunca es definitiva ni definitoria, sino una propuesta a la que él irá incorporando nuevos autores y que el paso del tiempo corregirá.

III

El ensayo que abre esta colección es «Destino del canto» de Rubén Bonifaz Nuño. Su tema es la comparación entre el canto poético de los poetas latinos y nahuas respecto de su

visión sobre la muerte, la guerra y la amistad. Aunque para unos y otros estas cuestiones tenían un significado distinto dada su cultura, parecen convenir —advierte Bonifaz— en que la poesía es la condición necesaria para alcanzar la comunidad entre los hombres, el medio fundador de la colectividad y el elemento que nos permite sobrellevar nuestro estar solitario en la tierra.

«Algunas ideas sobre la composición dramática» de Emilio Carballido descubre los secretos del arte escénico y proporciona recomendaciones a los jóvenes que inician su andar en este oficio. Sus consejos no parten de la petulancia dogmática del maestro ortodoxo, sino de la sensibilidad y pasión de alguien que sintió y vivió su oficio como una forma de ser y estar en el mundo.

En esta línea se encuentra «Desacreditar la realidad» de Luis Arturo Ramos. En él se habla del oficio del cuentista. El ensayista sabe que la obra literaria se concreta cuando alguien la lee: por ello da una importancia capital al papel del lector; sabe que la lectura de éste llenará los espacios dejados por el autor y pondrá los significados precisos. Reconoce que en esa relación se juega la suerte de lo que el escritor intenta y lo que realmente consigue. Para él, el origen de una narración está en la intuición y no tanto en la razón, surge del deseo de contar una anécdota interesante y de encontrar el lenguaje adecuado para hacerla posible.

En «¿Quién es Heathcliff?», Juan Vicente Melo comenta *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë y destaca cómo se configura en ella el amor-pasión, ese mito occidental que, como Denis de Rougemont ha demostrado en su clásico estudio sobre el amor en Occidente, abreva de la literatura cortés, la religión cátara y su visión dualista y maniquea del mundo. Melo analiza este mito presente en la novela, «juego

terrible», donde el combate y el odio se turnan para destruir la relación amorosa de Catalina Earnshaw y Heathcliff, los protagonistas. Mediante un atento estudio de la psicología y rasgos que conforman la identidad narrativa de estos personajes y de su relación amor-odio, el autor concluye que en *Cumbres borrascosas* asistimos al asesinato de Dios y del amor.

En «Formas de Gao Xingjian» Sergio Pitol evoca su relación con la cultura china. Narra su descubrimiento de autores que en México no se conocían en los años sesenta como los dramaturgos Lao-Che y Tsao-yu o de otros quizá ya reconocidos como Ba Jin; rememora asimismo el impacto cultural, social y político que tuvo la Revolución Cultural para miles de chinos y las terribles consecuencias para la libertad de expresión de los artistas no sometidos al régimen cultural y político del Estado. Entre los afectados por esta política, Pitol destaca al Premio Nobel de Literatura Gao Xingjian, autor de una de las novelas más importantes de ese país en el siglo xx: *La montaña del alma*.

«Jane Austen, fiel a sí misma» de Beatriz Espejo retrata la vida y obra de una de las grandes novelistas de la literatura inglesa. Estudia su vida cotidiana y correspondencia con distintas personalidades de la Inglaterra de finales del siglo xviii y principios del xix. Explica cómo su talento para observar y registrar los dramas familiares de su sociedad está presente en novelas como *Orgullo y prejuicio*, *Persuasión*, *Sensatez y sentimientos*, *Emma*, *Mansfield Park* o *La abadía de Northanger*, entre otras.

«Vencimos, ¿no es cierto?» de Ulises Carrión habla de una manera, provocativa y hasta humorística sobre la extinción de los libros. Situación perfectamente comprensible, señala, dado que es natural que los libros «crezcan, se multi-

pliquen, muden de color, se enfermen y, al cabo, mueran»; su deceso lo lamentan principalmente los artistas, quienes siguen rindiéndoles pleitesía. Afirma que la muerte de los libros ha traído consigo la decadencia del lenguaje verbal y ahora cualquier sistema de signos puede poblarlos. De ahí su apuesta por las obras-libro: textos con signos heterogéneos que dan cuenta de él como un todo, donde el espacio y el tiempo son dispuestos con una intensidad no vista y donde las letras y la literatura no existen. Su postura es radical: son sus aliados quienes no leen libros y sus enemigos quienes los escriben.

En «Borges, autor de *Las mil y una noches*», José Luis Martínez Morales juega con un tema borgiano presente en textos como «Pierre Menard, autor del *Quijote*»: el de la desmitificación de la figura del autor y la súbita creación de autores falsos y múltiples que hacen pensar en la verdadera identidad de los autores y en la originalidad de los textos literarios. Con un tono anecdótico, Martínez descubre un texto escrito presuntamente por Borges, «Historia referente a algunas ciudades del Al-Andalus, que conquistó Tárik-ben-Siyad», que ha sido interpolado en una edición de *Las mil y una noches*, lo cual lo lleva a pensar que el fabulador argentino es uno de los múltiples autores de esa mítica obra anónima. ¿Son *Las mil y una noches* sólo un palimpsesto universal? ¿Lo es también la literatura?

En «La amarga memoria», Mario Muñoz hace un ejercicio íntimo de reflexión para reconocerse, para saldar cuentas consigo mismo y con el otro, para verse, siendo adolescente, descubriendo, asombrado, el cine, la literatura, la música, para aprehender de nuevo experiencias y aprendizajes en Orizaba, ciudad que vio transcurrir su niñez y adolescencia. En esa rememoración, Muñoz tiene desencuentros y

hallazgos, fracturas, nuevos comienzos. En el fondo de esta evocación, como si de un lienzo se tratase, está una cuestión humana fundamental que el autor intenta responderse: ¿quién fui?, ¿quién soy?

«Todas las grandes cosas que amamos provienen de la Hélade», escribe José Luis Rivas en «Una misma ola desde Troya». El autor comenta *La Ilíada* de Homero, obra cumbre de la literatura, sabiendo que volver la mirada a Grecia es buscar ahí el principio y fundamento de nuestra vida. Su análisis expone los elementos históricos, sociales, políticos y literarios presentes antes de la creación de este texto; su sentido literario y estético; un pormenorizado estudio de la vida trágica de los personajes y una descripción notable del sentido de sus acciones y sentimientos. Asimismo, habla sobre el influjo de esta obra en el pensamiento occidental y en obras de autores posteriores de todas las épocas. El ensayo de Rivas realiza lo propuesto por George Steiner: «La crítica literaria debería surgir de una deuda de amor».

En «Girando entre infinitas espirales: José Juan Tablada», Ester Hernández Palacios relata la vida y obra de uno de los poetas fundamentales de la literatura mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX que marcó nuevos rumbo posteriores al modernismo. La estudiosa de la obra de Tablada habla de los años de formación, maduración y consolidación de uno de los introductores, entre otros temas, de la poesía japonesa en México (haikús), de sus empresas editoriales y literarias que lograron dar un nuevo rostro a la literatura mexicana y posicionarla en la escena internacional. También comenta la estancia del poeta en Nueva York y su importante papel para difundir la literatura y cultura mexicanas a través de sus crónicas y artículos.

En la misma línea se mueve «La *realidad patria* de Ramón López Velarde» de José Luis Martínez Suárez, donde se reseña el contexto histórico, sociocultural y político del poeta jerezano y su concepción de patria mediante el examen de sus textos periodísticos y de su poesía, principalmente del poema «La Suave Patria». La obra de López Velarde está arraigada en la provincia pero su proyección es universal, oscila entre lo carnal y lo espiritual. Su apego al catolicismo le hace pensar que no puede existir una patria sin Dios, su patria «no es una realidad histórica o política sino íntima» y para nombrarla usa la palabra poética y el filo de la ironía.

«La risa de Micromegas» de Elizabeth Corral es un estudio de la obra homónima de Voltaire. Construida a la manera de una historia de Swift, con viajes interplanetarios, alienígenas, aventuras insólitas y otros componentes que dan rienda suelta a la imaginación, *Micromegas*, dice la autora, es una historia que se puede catalogar como fantástica pero que también contiene la defensa de una filosofía y una crítica al catolicismo. En su trama se intercalan las vivencias y aventuras del gigante Micromegas con conocimientos científicos de finales del siglo XVII o principios del XVIII como la ciencia newtoniana, y se presentan algunos ajustes de cuentas, velados en ocasiones, contra intelectuales opuestos al pensamiento del filósofo francés. Corral descubre —apoyada en estudios de Mijaíl Bajtín— que el trasfondo de la narración es la risa, el más poderoso instrumento de crítica del poder.

Hay ciertos autores que deciden, después de forjar obras maestras, cesar su escritura. Enrique Vila-Matas los denomina los escritores del No. Augusto Monterroso escribió una picante fábula sobre el tema llamada «El zorro más sabio» que, comentan algunos, tiene a Juan Rulfo como destinata-

rio. ¿Por qué estos escritores renuncian a la escritura?, ¿por qué optan por el silencio? Tal es el tema de «La frontera del silencio» de Rafael Antúnez, donde se pasa revista a algunos de esos autores excepcionales que se alejan voluntariamente de la escritura: Rimbaud, Émile Nelligan, Camillo Sbarbaro, Juan Rulfo, Salinger, Dashiell Hammett, María Luisa Bombal, Alí Chumacero, Josefina Vicens, José Gorostiza, Enrique Banchs... Todos, señala Antúnez, hicieron del silencio una ética o una estética y encontraron, como declaró Salinger en 1974, «una alegría maravillosa en no publicar».

En «El absurdo y el teatro», Claudia Gidi señala la importancia del absurdo en la creación de la filosofía y de las artes, particularmente en la dramaturgia. El sinsentido, ligado a la risa, ha sido un ingrediente vital en algunas formas escénicas como en el Teatro del Absurdo. Sus primeras expresiones, señala, pueden rastrearse en la figura del mimo, del tonto, del bufón, del loco, del bobo o del gracioso. Luego, ya en la época moderna, hay excelentes exponentes de la escritura del sinsentido: Alfred Jarry, Luigi Pirandello, Ionesco, Adamov, Beckett y Genet. Para Gidi, el teatro de posvanguardia instaura un universo ficcional no-mimético y no-ilusionista, sin aspiraciones de dar una lección moral; utiliza imágenes de lo grotesco y abandona la construcción psicológica de caracteres; sus personajes a menudo son incomprensibles; sus temas son la soledad y la incomunicación en un mundo carente de Dios y de valores legítimos.

En «La lección de la especie», José Homero explora, a través del cine y la literatura, la tendencia a recuperar una ética masculina después de las transformaciones de los años sesenta y de las exigencias del feminismo y la liberación sexual. Mediante el examen de *La tormenta* de Ridley Scott, *Hombres de hierro* de Robert Bly, *El gran Gatsby* de Fitz-

gerald y algunos cuentos y ensayos de Raymond Carver, Homero explora la asunción de la responsabilidad, cualidad que siempre implica el sacrificio, y el hecho de que la ética masculina no propone una delimitación del mundo sino su comprensión.

Al terminar de leer «*Don Quijote de la Mancha: ¿Una lectura necesaria?*» de Víctor Hugo Vásquez Rentería, uno recuerda lo dicho por Daniel Pennac: «El verbo leer no soporta el imperativo». Así como no puede obligarse a nadie a soñar, a amar, a imaginar, tampoco se le puede forzar a leer. Ése es precisamente el reto: enseñar que la lectura no es un deber, sino un placer. En el ensayo de Vásquez Rentería advertimos esta postura: invita a leer *El Quijote* desde la emoción, desde el placer que él mismo experimentó como lector. Sabe, sin duda, que la pasión lectora es el método más poderoso de enseñanza literaria. Comenta que *El Quijote* ha sido visto como un mito: se impone como lectura obligada por el solo hecho de ser un «clásico» y lo que provocan es que al caballero de la triste figura se le envuelva en un halo de misterio y olvido y se le catalogue como «lugar» inalcanzable. Se impide así apreciarla como lo que realmente es: una obra mayor en la que uno encuentra *regocijo, felicidad, libertad*.

Alfonso Colorado propone en «Notas» una singular reflexión acerca de la relación que puede darse entre la ciencia y el arte, la importancia de las notas marginales o fragmentos en la conformación de una obra científica o artística mayor, y la capacidad desestabilizadora de la imaginación, considerada a menudo contraria al pensamiento racional.

En «Ensayando el caos: apuntes para una fenomenología del ensayo» de Magali Velasco y «Paseos de Montaña» de Pablo Sol Mora se diserta sobre el ensayo como género. Velasco lo define con una metáfora: el ensayo posee las

formas armónicas del caracol, dado que éste continúa su vida en permanente y lenta construcción, y el ensayista es su habitante. La autora destaca algunos rasgos que definen el carácter híbrido del «Centauro de los géneros»: la resolución de texturas, que no están lejos del diario, de la bitácora, de la ficción, de la memoria, del testimonio, la crónica, la crítica, la prosa, siempre prosa no acabada, y su carácter libre en lo temático y en lo espacial. Por su parte, Sol Mora reseña su viaje por ese lugar llamado Montaigne, región donde «habitan la alegría, la inteligencia y la libertad». Su texto está constituido precisamente por las notas, observaciones y el disfrute experimentado al visitar la obra del fundador del ensayo. Su propósito es invitar al lector a recorrer esa obra cumbre, si es que ya la conoce, o a emprender por primera vez el viaje. Sí, señala, hasta para los clásicos hay una primera vez.

«Todo viene de la infancia», señala Balthasar Klossowski. En «Balthus: un trazo de siete vidas», Paola Velasco revisa la trayectoria vital de este pintor a través de algunas anécdotas clave de su infancia. Su primera obra, una serie de cuarenta imágenes, surgió a partir de la evocación de la perdida de su gato Mitsou cuando niño. El tema de la muerte experimentada mediante el extravío de su mascota le enseñaría lo efímera que puede ser la vida. El gato será precisamente una constante en sus pinturas, puede apreciarse esto en las adolescentes desnudas de algunos de sus cuadros. Alejado de las corrientes artísticas imperantes en Europa y Estados Unidos, de los *ismos*, Balthus vivió la experiencia de la muerte una y otra vez en el doloroso siglo XX. Ante ese horror, opondría su fe inquebrantable en el arte y en Dios.

¿Saben los escritores sazonar un suculento platillo como sazonan un buen texto literario? ¿Qué relación hay entre

escritura y cocina? Éste es el pretexto que sirve a Ramón Castillo para redactar «Apetencias literarias», donde explora las relaciones entre dos actividades en apariencia alejadas, pero que él nos hace sentir cercanas. Mediante el análisis de algunas obras de Fernando del Paso, Alfonso Reyes, Álvaro Cunqueiro y Michael Onfray, Castillo nos hace pensar que su afirmación es cierta: «Cocinar y escribir son prácticas familiares a aquellas naturalezas proclives a obtener satisfacción comiéndose el mundo a cucharadas».

En la actualidad, el libro como objeto guardián y transmisor del conocimiento se ha transformado debido al acelerado desarrollo tecnológico que ha modificado el soporte de lectura: del papel se ha pasado a la pantalla. Con esto, nuestra relación con los libros y el acto de lectura se han visto modificados. Éste es el asunto central de «Memorial de antiguos incendios» de Rafael Toriz. En la época digital, en la era de la información vertiginosa y del uso masivo de las redes sociales para comunicarnos —Twitter, Facebook—, todos «somos escritores hasta que se demuestre lo contrario» y la pregunta acerca de la naturaleza del libro y de su destino se vuelve pertinente. Toriz parece sugerir en este ensayo que mientras haya lectores habrá libros. Después de todo, el libro representa el «repositorio material de nuestra memoria, nuestros sueños y nuestro destino».

Un joven encuentra *El libro vacío* de Josefina Vicens en una librería de viejo. Contiene anotaciones marginales, partes subrayadas, proyectos de lecturas, ideas bosquejadas, nombres de escritores, tachaduras. Y un nombre enigmático: Benito Santaya. Oscilando entre el cuento y el ensayo, en «Vías paralelas» se hace de *El libro vacío* un grimorio desde donde se convoca a escritores, ideas, rutas de creación. La palabra: laberinto donde convergen las palabras, ideas y au-

tores, el medio para salvarse de la contingencia del tiempo. José Miguel Barajas escribe un sugerente ensayo donde se ve el libro como el vaso comunicante con otros escritores y obras.

Esta selección cierra con «Éxtasis o la belleza de la pasión religiosa» de Marco Antúnez y «El espinazo del Atlas» de Rodrigo García Bonilla. El primero gira en torno de la vida de Santa Teresa y de una de sus obras principales, *Las moradas* (1577); se reseñan las razones que llevaron a la fundadora de la orden de las Carmelitas Descalzas a abrazar la religión como único sentido de su vida y la forma en que llegó al misticismo. Además, revisa las fuentes literarias y los temas presentes en la mística española, y explica el sentido estético y filosófico de su obra. En el segundo, el ensayista evoca su forma de ver el mundo durante la infancia. Alejado de los corsés lógicos que tienen los adultos al mirar la realidad, el niño ve con ingenuidad y su inocencia nos commueve por su capacidad para asombrarse ante la naturaleza. García Bonilla nos descubre esa mirada y, luego, su reconocimiento objetivo del mundo y de la realidad: la fractura.

IV

Nos hemos demorado en la descripción de cada texto para hacer patente que el ensayo literario veracruzano ha transitado durante más de cincuenta años por variados temas, obras y autores, desde miradas y estilos distintos. El conocimiento y difusión de este *corpus* puede ayudar a comprender mejor la génesis y evolución del género en México y las aportaciones que ha hecho a su literatura.

Esta antología, creemos, era ya necesaria para reunir la producción ensayística de un estado que ya de suyo se sabe

rico en expresiones artísticas. Van estas páginas, entonces, para revalorar a algunos autores y para (re)conocer a otros. Al final, en el gran libro que es la literatura, cada uno ocupa su lugar.

Por último, agradecemos a Víctor Osorno por sus sugerencias y apoyo para la realización de este trabajo; a Irene Alba, María Elena Contreras y Javier Ahumada por la corrección del texto. Gracias también a todos aquellos amigos que nos alentaron para que esta obra llegara a manos del lector.

**SELECCIÓN DE
AUTORES Y TEXTOS**

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Córdoba, 12 de noviembre de 1923-Ciudad de México, 31 de enero de 2013. Poeta, profesor y traductor de textos greco-latinos e investigador emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus obras poéticas destacan *Fuego de pobres*, *As de oros*, *Albur de amor*, *De otro modo lo mismo* y *El templo de su cuerpo*. Ha publicado ensayos en diversas revistas especializadas; el volumen *Ensayos*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México reúne lo mejor del poeta en este rubro.

DESTINO DEL CANTO¹

Dice un poeta: «Ni la piedad dará demora a las arrugas, a la instante senectud y a la indomada muerte» (Horacio, *Odas*, II, XIV.). Y otro, empujado por una convicción de apariencia semejante, afirma: «No para siempre estamos en la tierra; sólo un poco aquí» (manuscrito *Cantares mexicanos*, fol. 10 v.).²

Un gran dolor pasa de claro la voz de los que cantan; una certidumbre voraz, una conciencia que se rebela. Y el tiempo en fuga irreparable, de Virgilio, y el día que se va, de Catulo, hermanan su rostro con las cosas que irremisiblemente nos van dejando, de Netzahualcóyotl. Pero si se ahonda, siquiera sea de modo superficial, en la corriente del canto; si dejamos que el ánimo bucee con los ojos abiertos en las ondas de esa corriente, empezaremos a advertir separaciones irreducibles, cursos acaso contrarios.

Se lamenta el latino de un dolor individual; ve la irremediable caducidad de su propio ser único; se siente morir

¹ Fragmento del discurso de ingreso a la Academia Mexicana pronunciado el 30 de agosto de 1963. Tomado de: Rubén Bonifaz Nuño, *Ensayos. Antología general*, selección de Pável Granados y César Arenas, México, UNAM/Gato Negro Ediciones, 2009, pp. 22-48 [N. de los comps.].

² Todas las versiones de los textos en náhuatl son de Ángel María Garibay K. y Miguel León Portilla [N. del E.].

como hombre, y frente a la muerte comprende que está solo y sin armas. No es ajeno el nahua a ese dolor; lo padece también, y lo asume todo el tiempo que vive en la tierra. Pero el sentido de su canto va más allá. Él siente que la muerte que lo rodea es una amenaza total. No es sólo él quien muere: desde los cuatro rumbos horizontales del universo, y desde lo que hacia arriba y hacia abajo sobrepuja lo que somos, llega la ominosa presencia de una destrucción cósmica inminente; de una noche sin fondo en la que el mundo, despedazándose, se hundirá sin remisión.

Y en tanto que a su certeza de la muerte, a la que no retarda ni siquiera la fuerza de la celosa piedad, el latino opone el anhelo de ser el presente, gozando hasta el fondo el vaso del instante que huye, negándose a incoar esperanzas desproporcionadas con la brevedad de la vida, y sabiendo que nada podrá destruir lo que una vez trajo la hora fugitiva, el nahua, en tanto, conoce que ese gozo es muy poco más que nada, y que lo único que acaso sea bastante a detener la venida de la muerte general es su propia muerte de individuo, que se sacrifica para mantener el inestable equilibrio del universo. Pues «*¿no a la verdad es flor preciosa, muy anhelada y ambicionada, morir con muerte florida, morir con muerte deleitosa?*» (fol. 69 v.).

Ha pasado el mundo por cuatro edades, cada una de las cuales terminó de manera violenta, descuajada por el torbellino de un cataclismo. Ahora, merced al sacrificio de los dioses que ofrendaron su sangre para hacer vivir a los hombres, existen éstos sobre la tierra. Y para que se prolongue esta quinta edad, a fin de preservar la subsistencia de este sol, los hombres deben corresponder al sacrificio de la sangre divina con el de la propia sangre, vertida en el altar o en el floreciente campo de combate: «*Corazón mío, no*

temas: en medio de la llanura quiere mi corazón la muerte de obsidiana. Sólo quiere mi corazón la muerte en guerra» (fol. 9 r.).

Y con todo esto, el terror que ocasionaba el amago solemne del aniquilamiento cósmico latía sin reposo en la médula del ser humano, cobraba fuerzas y crecía como una marea de angustia cuando se acercaba el día 4 Movimiento, lo que ocurría una o dos veces al año, fecha en que, según el calendario mágico, peligraba la vida del universo, y se encrespaba con impulso casi incontrastable cada vez que se cerraba, al término de 52 años, la atadura de un siglo, y se apagaba el fuego para esperar el acabamiento del sol. Y cuando este acabamiento se evitaba, y llameaba de nuevo la luz desde el pecho sangriento de un hombre recién sacrificado, renacía la débil esperanza de durar un poco todavía. La esperanza débil, oscurecida por el temor indesplazable.

Luego, el universo asumía carácter azaroso, y todo lo perteneciente a los hombres era así, tenido como en préstamo, como tomado por casualidad: «Porque no segunda vez venimos a la tierra... ¿Son llevadas las flores al reino de la muerte? Solamente prestadas las tenemos. Es verdad que nos vamos» (fol. 61 r.).

¿Qué convencimiento del latino podría equiparse en sentido con esta convicción? ¿No era la suya una concepción que se oponía a la nuestra? Firme su mundo, era indestructible, merecedor de confianza inagotable. Y si un poeta nahua hubiera hecho a un poeta latino su pregunta: «¿Qué está por ventura en pie?» (fol. 10 v.), éste habría respondido sin dudas: «Roma».

La Roma sin límites ni tiempo; Roma, cuya duración se tomaba como medida de la eternidad en la poesía. «Seré nuevo en la gloria que vendrá, mientras suba al Capitolio

el pontífice con la tácita virgen» se ufana Horacio (*Odas*, III, xxx); y Ovidio, pensando en lo que de eterno tiene él a pesar del iracundo poder de Tiberio, concluye: «Mientras desde sus colinas la Marcia Roma mire domado el orbe, seré leído» (*Tristes*, III, vii). Señora del mundo se levantaba la ciudad para siempre, y el ciudadano, que al tenerla era tenido por ella, con ella estribaba sobre la inmovilidad de la tierra. Qué lejos de parecida certidumbre simpatizamos con nuestro Ayocuan, y comprendemos y compartimos su angustia de ser, que lo llevaba a andar repitiendo por dondequiera, en su mundo vacilante, un deseo sin ilusiones: «¡Que permanezca la tierra, que duren en pie los montes!» (ms. *Cantares mexicanos*, fol. 10 v.). Y de seguro, al repetirlo, sentía mezclarse en su corazón, esto es, su movilidad esencial, el voltearse la tierra y el despeñado sacudimiento del cielo. Abandonado estaba, perdido en sus entrañas, sin encontrar.

Relacionadas en lo más íntimo con lo anterior, y mostrando, asimismo, una oposición original en la actitud humana de quien las expresa, pueden hallarse en la poesía nahua y en la de Roma afirmaciones que encierran el concepto que esos pueblos tenían de la guerra.

«Esto cantaba mientras César, magno, fulmina en guerra junto al Éufrates hondo, y vencedor dicta leyes en dóciles pueblos, y ensaya el camino al Olimpo», escribe el poeta romano (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 558-561). Y el de México canta: «Ah, las flores del escudo humeante no en verdad, no en verdad; jamás cesarán, jamás acabarán» (ms. *Cantares mexicanos*, fol. 20 v.). «En ningún tiempo ha de cesar la guerra florida» (fol. 18 r.). O bien: «Ya el sol prosigue la guerra: sean arrastrados los hombres: todo acabará en conjunto» (ms. del *Palacio de Madrid*, fol. 278 r.).

A poco que se observe, se percibirá claramente el espacio que separa en orientación los poemas que se confrontan. Mientras el romano, servidor de la política imperial de César, mira en la guerra, reproitable por sí misma, un instrumento de paz, una manera de civilizar a las naciones sometidas por la fuerza, templando los ásperos siglos para deponer finalmente las guerras, el nahua, seguidor o víctima de las doctrinas políticas y religiosas de Tlacaélel, la concibe como una obligación que no tiene objeto pacífico. De acuerdo con tales doctrinas, el campo de batalla habría de ser como un mercado perpetuamente abierto en el que el Sol, por medio de su ejército, acudiría a comprar, con la sangre y la cabeza y el corazón y la vida de éste, víctimas para el sacrificio: «Es tiempo ya de que el Sol sea complacido. Hacen estruendo los escudos, dispuesta está la sociedad que ha de coger prisioneros» (*ms. Cantares mexicanos*, fol. 18 r.).

Dicho más brevemente: aunque tanto México-Tenochtitlan como Roma luchaban por su propio engrandecimiento, la guerra imperialista de Roma tenía como fin la paz, que permitía a esa nación un dominio estable sobre las otras. Por el contrario, la guerra florida de México-Tenochtitlan perseguía un estado bélico permanente, que al cabo fue la raíz de la cual creció su perdición definitiva.

Los poetas mexicanos y los latinos reflejaron en sus cantos esas dos actitudes. Véase, por ejemplo: «La mansión del águila, la mansión del tigre perdura: así es lugar de combates la ciudad de México. Hacen estruendo bellas, variadas flores de guerra. Se estremecen» (fol. 20 r.). «Abráncense las águilas y tigres, en tanto que resuenan los escudos. Los principes están reunidos para el festín: van a coger prisioneros» (fol. 18 r.), y compárense estos versos con los que siguen: «Las guerras, detestadas por las madres» (Horacio, *Odas*, I,

1); «entonces la matanza para el género de los hombres; entonces los combates nacieron, y para la muerte cruel se abrió un camino más corto» (Tibulo, *Elegías*, I, x); «El día que acabó la guerra terminó para ti la ira de la guerra» (Ovidio, *Tristes*, II, I); «pueda la belicosa Roma dar leyes a los medos» (Horacio, *Odas*, III, III); «El cántabro... nos sirve, domado con tardía cadena; ya los escitas, aflojado el arco, piensan dejar nuestros campos» (III, VIII). O todavía: «No temeré tumulto ni morir por la violencia mientras César gobierne las tierras» (III, XIV). Y más aún: «Ojalá, oh caudillo benéfico, des largos días de fiestas a Italia» (IV, V).

Y al ir de nuevo a los cantos aztecas, sentiremos que es más honda la diferencia, más penosa de salvar la distancia: «Nada como la muerte en guerra, nada como la muerte florida que ha llegado a hacer preciosa el dador de la vida. Lejos la veo: la quiere mi corazón» (ms. *Cantares mexicanos*, fol. 66 v.). «Luego se marchita la flor del escudo; la tenéis prestada, oh príncipes. Nadie la verá llegar a su fin, porque habremos de irnos a la región del misterio» (fol. 20 v.). Y por último, para no hacer interminable la copia de los ejemplos, trasladaré aquí la siguiente estrofa, cuya exclamación inicial relumbra de tan familiar para los que nacimos en esta tierra, y cuyas últimas frases parecen contener la almendra de cuanto hasta ahora he pretendido dejar en claro a propósito de lo que la poesía nahua dice de la muerte y la guerra:

Si tanto sufrimos, muramos: ¡ojalá ya fuera!
Digan los amigos, reprendan los amigos, águilas y tigres. ¿Qué hacer? ¡Hazlo! ¿Qué hacer?
¡Tómalo! La flor que hace vivir el mundo, sin merecerla se toma, o quizá no se toma, en el lugar de la angustia y la congoja, donde está la gloria, junto a la gloria, en la llanura (*ibid.*).

Y si la muerte era para el latino la indivisible muerte de cada uno, y la guerra, camino de la muerte, la consideraba algo en sí mismo odioso, justificable únicamente por la paz que a su extremo se hallaba, para él lo sustancial será, en el campo de la amistad, la relación sin intermediarios entre un individuo y otro, el problema completo de la relación de hombre a hombre. Por medio de la comunión personal con otro, el latino se defenderá del temor que lo aflige, y en esa comunión intentará salvarse, salvando, a la vez, a alguien insustituible a quien ama. Sembrada profusamente de los testimonios de esta posición, se encuentra la obra de los poetas latinos. Habla así Catulo, por ejemplo, de los dulces grupos de los amigos, y aconseja amar y vivir, dado que una vez que muere para nosotros la breve luz, habremos de dormir en una sola noche perpetua (Catulo, *Poemas*, XLVI y V); y Horacio, poseído de la furia de disfrutar los bienes que al instante brinda furtivo, y sabedor de que ninguna cosa es cumplidamente feliz (Horacio, *Odas*, II, XVI), procura la compañía del amigo en quien siente está depositada la mejor parte de su alma (I, III), pide que el buen amigo sobrelleve los defectos del amigo, y en esto cifra la felicidad: «Y los dulces amigos me perdonarán si en algo pecare por tontería, y a mi vez soportaré de buena gana sus faltas, y como particular viviré más feliz que tú que eres rey» (Horacio, *Sátiras*, I, III). Y concluye: «Mientras esté en mi juicio, yo ninguna riqueza igualaré con un amigo jocundo» (I, V).

Y Ovidio, desde su quejumbroso destierro en el Ponto, recurre sin descanso a la amistad para ablandar su dolor solitario. A la exclusiva amistad de cada uno de quien se acuerda: «Aquellos amigos a quien amé con fraterno modo» (*Tristes*, I, III): «Tú, también en otro tiempo esperanza de nuestras cosas; que eras refugio para mí, que para mí puerto

eras» (v, vi), y en su desventura se lamenta: «Este accidente padecí también: que tú, amigo, estuvieras ausente» (*Pónticas*, I, VII); y asimismo llama a un amigo parte magna de su alma, y se duele repetidamente de haber perdido, junto con la cálida morada en Roma, el amor de sus amigos: «Mientras seas feliz, contarás muchos amigos; si fueren los tiempos adversos, estarás solo» (*Tristes*, I, IX). Y «ningún amigo irá a las perdidas riquezas» (*ibid.*). Continúa el gemido sin consuelo: «Torpe es secundar la desgracia y someterse a la fortuna, y si no fuere feliz un amigo, renegar de él» (*Pónticas*, II, VI). Por el contrario, rinde la alabanza de su gratitud a quien no lo abandona y le escribe: «Amparas al antiguo amigo en las cosas adversas, y con tus auxilios proteges nuestras heridas» (II, III). El poeta nahua, de pie sobre un filo que se desmorona hacia dos barrancos; como entre sueños colocados en el borde movedizo de la tierra mordida por las aguas, hallará en la amistad el único asidero accesible, la única certidumbre que lo libertará, siquiera sea transitoriamente, de la ruina constante que lo asedia. Y por ello mismo quizá, porque la muerte que teme es la de todas las cosas, su sentimiento amistoso no irá hacia un ser concreto, sino que se tenderá desoladamente hacia la totalidad de los hombres. Y de modo opuesto al latino, que necesitaba en primer término ser romano para después llegar a ser amigo, el nahua tendrá que ser amigo para alcanzar la calidad de miembro de su grupo social. Busca así el poeta la realización de la hermandad, de la colectividad solidaria, como equivalente del florecimiento de la amistad: «Todos unidos en el camino mostrad esfuerzo:.... ¿Qué será de vosotros? Empero, empiece el baile; cantad, amigos míos» (ms. *Cantares mexicanos*, fol. 54 v.). Pues solamente la unión universal de los amigos vuelve asequible el valor y da fundamento visible a la

vida. Y, por otra parte, no más que el hecho de compartirlas presta mérito a las cosas: «Pero ya que he venido a saber a este lugar, iré a comunicarlo a mis amigos, para que en todo tiempo vengamos acá a cortar las preciosas diversas flores fragantes, a entonar variados hermosos cantos» (fol. 1 v.). El poeta quiere escapar de la muerte; pretende salvarse de la disolución impuesta por el sacrificio y la batalla, y el medio que para lograrlo propone, en verdad el único que se le ofrece, es la relación humana construida sobre bienes poseídos en común. «Cómo, ¿no oís, amigos míos? Vayamos, vayamos. Dejemos el vino del sacrificio, el vino de las divinas batallas. Bebamos allá, gustemos en nuestra casa el vino de fragantes flores, sólo con el cual se perfuma y embriaga nuestro corazón, se hace feliz y se deleita» (fol. 4 r.). «Es lluvia de flores preciosas blancas y fragantes, que se desata, vuestra amistad» (fol. 10 r.). Porque ésta permite la comunicación y enlaza la sociedad de los humanos: «Alegraos y conversad unos con otros: oh, amigos, llegó ya vuestro amigo» (fol. 12 r.). Y a pesar de que a veces pone duda en la duración de la amistad sobre este mundo, y se pregunta si son fieles los hombres, y a pesar de que apenas tiene una esperanza endeble de que la amistad permanezca más allá de la muerte, esperanza que alguna vez manifiesta, como cuando dice: «Mientras yo sufro en la tierra, ¿allá donde ellos viven, se unirán en amistad?» (fol. 13 v.), o bien, haciendo una las ideas de amistad y dicha: «¿Hay allá alegría, hay allá amistad? ¿O solamente en la tierra hemos venido a conocernos?» (fol. 10 r.), a pesar de todo eso, encuentra en la amistad su máxima afirmación; sabe que son verdaderos los corazones de los amigos, y sobre esta certeza edifica un refugio para su indigencia, refugio donde a sus ojos aparece verdadero él también entre los demás: «También yo he

venido a hacer amigos aquí» (ms. de los *Romances de los señores de la Nueva España*, fol. 6 v.), exclama; «Esta tierra es lugar de la unión» (ms. *Cantares mexicanos*, fol. 35 v.); y en resolución identifica expresamente, valiéndose de un paralelismo sinónímico, las dos ideas que lo preocupan: la amistad solidaria de los hombres y el arraigo en la vida: «Es verdad que nos hacemos amigos, es verdad que se vive en la tierra» (fol. 3 v.).

Y considerando lo que antecede, podría uno preguntarse: la poesía, ¿para qué servirá? ¿Cuál es en la tierra el destino del canto? Además, es general la tendencia de los poetas de todos los lugares y de todos los tiempos, a poetizar sobre su propio quehacer, y a dejar así a la posterioridad el concepto vital de lo que para ellos es la poesía. Ese concepto, entre los latinos, corre por tres vertientes principales: el poema es mirado como un instrumento para evitar, por medio de la fama póstuma, la muerte individual; o como una herramienta para edificar un recinto de agradable descanso entre el doloroso hervor de los trabajos del mundo, o, finalmente, como un arma para corregir, criticándola, la organización social en la que viven.

También en este orden los ejemplos abundan: «Con ala no usual ni débil, vate biforme seré llevado por el aire claro, y no moraré más en las tierras, y mayor que la envidia dejaré las ciudades. No moriré yo, sangre de padres pobres..., ni por la onda Estigia seré retenido» (Horacio, *Odas*, II, xx). «He de buscar la vía porque yo también pueda alzarme del suelo y volar, vencedor, en boca de hombres» (Virgilio, *Geórgicas*, I, 8-9). «Más no morirá de vejez la fama conquistada por el ingenio; la gloria para el ingenio permanece sin muerte» (Propertino, *Elegías*, III, II). «Si pues algo de verdad tienen los presagios de los vates, luego, cuando muera, no seré tuyo,

tierra» (Ovidio, *Tristes*, IV, x). «Finalmente, la gloria da al ánimo no parvas fuerzas» (V, XII). Un solo y mismo aliento impulsa los versos trasladados: la seguridad de que el poema superará con mucho el plazo de la vida terrestre. Cambia el modo de los autores, pero queda uno, en el fondo, el canto.

Aparte de la vía para ascender a la fama eterna, busca en el arte el poeta latino el reposo grato, la serena paz que el ejercicio poético le otorga: «Cuando es dado algo de ocio, me divierto escribiendo» (Horacio, *Sátiras*, I, IV), confiesa éste; y aquél: «En ese tiempo..., me alentaba la dulce Parténope, a mí, discreto en los deleites de un ocio plebeyo» (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 562-563). Y otros vienen a coincidir con ellos: «No buscaba la fama, sino el descanso» (Ovidio, *Tristes*, IV, I). «Con los cantos busco los olvidos de las cosas miserables» (V, XII).

Inconforme con las costumbres de la sociedad que lo cerca, el poeta se valdrá del arte para intentar corregirlas. Probo él mismo, y honesto, sentirá en sí la fuerza mortal bastante a condenar las deshonestidades y la falta de probidad de los otros. ¿Qué se podrá decir en contra, «si alguien, siendo irreprochable, maldijere a los dignos de oprobio»? (Horacio, *Sátiras*, II, I) Alguno, dirigiéndose a un amigo, le escribe: «Eres pulido en el habla común..., en rarer fatigantes costumbres docto, y en reprender el vicio con juego honorable» (Persio, V, 15-16). Y uno más, después de condenar, iniciando su enumeración, las muchas perversiones de la ciudad, declara que al verlas es «difícil no escribir una sátira» (Juvenal, I, 30).

Aunque para el poeta nahua no es indiferente, en apariencia, el tema de la gloria póstuma, y en ocasiones significa que si se ha de ir, quisiera dejar a los menos flores y cantos como señal de su paso por la tierra, sabe profundamente que aun

las criaturas del arte son efímeras y no tienen raíces: «Los toltecas pintaban —dice—: se fueron acabando sus libros de pinturas» (ms. *Cantares mexicanos*, fol. 27 r.). También a veces habla del placer del canto como de una suerte de ameno solaz: «Nadie se deje dominar por tristeza, nadie ponga su pensamiento en la tierra; aquí están nuestras flores y nuestros bellos cantos» (fol. 33 v.). «Gozad, amigos míos; sea el baile, entre las flores está mi canto. Yo soy cantor» (*ibid.*). Pero a pesar de todo, mucho más alta es para él la que se diría que toma por finalidad última de la poesía. No quiero referirme aquí al sentido exclusivamente religioso de la poesía que celebra lo divino, al canto meramente ritual, sino tan sólo a aquellos aspectos del arte en que mejor se manifiesta el sentir dolorido del hombre abandonado de todos, que procura integrar, integrándose él también dentro de ella, una compañía que le preste el vigor suficiente para enfrentarse al absoluto derrumbamiento de las cosas. En tales aspectos se manifiesta, a mi ver, el destino esencial atribuido al canto, que en ellos aparece y vuelve a surgir insistente, llegando a proporcionar una visión que podría llamarse fundamental. Y esta visión descubre a la poesía como la condición que permite realizar la comunidad entre los seres humanos; esto es, la concurrencia que se extiende hacia la única salvación alcanzadiza. En esta tierra a malas penas habitable para el hombre, en este sitio que no es de bienestar, en donde no hay alegría, en donde no hay dicha, el poeta se estima responsable de la comunidad; se pregunta: «¿Por mí, acaso, cesará la hermandad; por mí, acaso, cesará la unión?» (fol. 3 v.). A él se le exige: «Tu darás deleite a los nobles, a los caballeros águilas y tigres» (fol. 9 v.). Y si se recuerda que la nobleza era en alguna forma sinónimo de la hermandad, el sentido de lo anterior se insinúa con cierta

precisión: el cantor une a los nobles, deleita a la nobleza, con los lazos suscitados por el canto. Y este sentido se aclara de todo en todo con lo que sigue: «Sólo con flores circundo a los nobles, con mis cantos los reúno» (*ibid.*), y se ratifica de modo definitivo al afirmarse, primero: «En verdad apenas vivimos, amargados por la tristeza»; y después, contrapesando la melancólica certidumbre, con esperanzada fe: «Con mis cantos, como plumas de quetzal entretejo a la nobleza» (fol. 10 v.). Es como si dijera: si es verdad que la vida es breve y triste e insegura, también lo es que los cantos encierran la virtud de establecer la reunión fraternal.

Además, después de haber identificado, ya lo hemos visto, la amistad con la vida en la tierra, el poeta hará una la verdad del hombre, la raíz que le presta sustento, y la raíz de verdad de la que el canto crece. Y dice: «¿Acaso son verdad los hombres? Porque si no lo son, ya no es verdadero nuestro canto» (*ibid.*). Podrían aducirse muchos ejemplos más; algunos ya los di cuando hablé del asunto de la amistad, y todos vendrían a probar lo mismo. Pero hay uno solo en el que, en una síntesis acaso irrefutable, se expresa la misión atribuida a la poesía como fundadora de la colectividad. Me refiero al fragmento que cuenta la manera como se fundaban las ciudades: «Se estableció el canto, se fijaron los tambores; se dice que así principiaban las ciudades: existía en ellas la música» (*Códice Matritense de la Real Academia de la Historia*, fol. 180 v.). El canto, cimiento irremplazable de la ciudad, lo era de la comunidad también; pues resalta con evidencia que al hablar de la ciudad se nombra, antes y después de todo, a la comunidad de los hombres que la habitan. Yendo un poco más lejos: al ser la comunidad la raíz del hombre y el canto la raíz de la comunidad, el canto resulta fundamento del hombre, y condición imprescindible para que se realice su ser.

Y acaso sea lícito, repasando lo que hasta aquí ha sido expuesto, tratar de comprender el sentimiento y la concepción particulares que los latinos y los nahuas tuvieron del hombre y del mundo, ya que los poetas pueden representar en su mayor pureza el espíritu de los pueblos que los producen.

Tiende el poeta la abierta mirada sobre el mundo que habita, y lo recoge en ella, lo reúne; lo comprende y lo comunica, comprensible. Gracias a él nosotros, hombres comunes, columbramos ese mundo en un instante inmóvil; lo columbramos iluminado y a salvo de la muerte.

El poeta latino, a su modo, nos sitúa frente a un mundo sólido, dentro de una comunidad cierta y casi inexpugnable, que él recibe como un legado de quien lo antecedió. En esa comunidad actúa el poeta, y espera, y propone una acción a los demás. Y propone una esperanza. Inconforme con lo que tiene, trata de modificarlo, mejorándolo. Señala las aberturas que ve en los muros que lo defienden, apunta a los medios de resguardarlas. Desarmado él mismo en su índole perecedera, reclama su dignidad de ser en libertad, y resiste la incesante embestida del tiempo que implacable lo acerca a su fin, y para eso se vale de lo que no puede serle arrebatado: el momento en que está viviendo, el ejercicio de sus propias interiores potencias. Afirma el mundo que lo rodea, y procura la relación con un semejante que al tenderse hacia él en búsqueda convergente, se convierte en su prójimo, primero, y después en su igual, y en última consumación en él mismo, por puro amor de amistad, de manera que una sola alma puede ser poseída por ambos. De esta unión nacerá la esperanza: una comunidad ordenada, pacífica y justa; una eternidad conquistada por el quehacer llevado al cabo durante el breve tiempo que dura la vida; una soledad que al ser compartida, deja esencialmente de

serlo. Y el hombre se hace fuerte y se afinca, y no hay lugar para la muerte.

Por su parte el nahua, que por ser hombre seguirá los mismos impulsos, soportará necesidades paralelas a las del latino, ha de buscar por sus propios caminos soluciones salvadoras. Habitantes de un mundo que desesperadamente y sin cesar se tambalea entre la nada y la nada, miembro de una comunidad que se disloca antes de llegar a existir, juguete de un dios a quien es objeto de burla y que lo mira rodar sin sentido, como una piedrecilla en la despiadada palma de su mano, también intentará encontrar su verdad sobre la tierra, y a pesar de su devoradora religiosidad no tenderá firmes esperanzas hacia un más allá del que perpetuamente duda, ni hacia una supervivencia espiritual. Poco se preocupará por la obtención de la fama; menos aún, por la transformación de unas costumbres que juzga inquebrantables, porque sabe que de ellas depende la estabilidad de su universo precario. Y dado que concibe su muerte como un instrumento de colaboración usado para demorar un instante la de los otros, no la resiste; más bien se le entrega con no sé qué modo de amargo placer. Y solo y destinado a ella, propone su acción: el hombre, para serlo, está obligado previamente a fundar la fraternidad. Porque únicamente la reunión hace que el tránsito por la tierra sea digno de ser recorrido, y porque solamente son valiosas las cosas compartidas. Cámbiase por esta vía la estructura humana del mundo, y al suprimirse casi la diferencia entre el tú y el yo, el hombre comienza a levantarse de su abyección y a convertir la soledad en solidaridad. Hacia esta lumbre dirige el nahua los ojos desde lo profundo de sus tinieblas; hacia esta puerta tiende su mano ciega. Ésta es su esperanza: la constitución de un mundo habitable por hombres, mediante la partici-

pación en la responsabilidad común de una hermandad de iguales.

Y nosotros, ¿qué hacemos? ¿A quién, a dónde volver los ojos? Amenazados estamos, conocemos nuestra abrumadora indigencia. Circunstancias de la historia nos conminan con la sombra de un cataclismo en el que perecerán no únicamente los bienes materiales y los del espíritu del hombre, sino hasta su vida misma que será raída de la tierra. ¿Qué se ha hecho la hermandad? El amor y la amistad, ¿qué se hicieron? Diariamente vemos por todas partes las manifestaciones de una absurda oposición de ingentes grupos de hombres; diariamente la destrucción levanta por encima de nosotros, como un hongo del infierno, la amenaza de su cabeza enceguecedora y quemante y ponzoñosa, dispuesta a matar de lejos; y nosotros, después de cinco siglos, volvemos a sentir detrás de los dientes la pregunta de un abuelo que resucita en nuestro interior, y que grita: ¿qué está por ventura en pie? Y al querer contestarla quedamos con frecuencia mudos. Mudos y sordos.

Nuestra poesía, nutrida en su primer origen por las nociones nacidas de dos corrientes culturales distintas, se pierde ahora en un estéril laberinto de espejos, y los poetas parecen confundir la multiplicidad de su propia imagen sin volumen con la compañía de hombres de carne y hueso. La falta de cohesión con los demás y consigo mismos, ya sea que la admitan o la rechacen, los cerca, los deslumbra y los ciega por medio de sus mismas palabras, y en ellas la comunidad de los hombres se vuelve en mera fórmula retórica, y la acción no alcanza siquiera el nivel de propósito viable y es insuficiente a conocer las raíces del mundo y modificar la vida, al afirmarlas.

Para salir de este ofuscamiento, quizá sería conveniente que acertaran a unir los cabos vitales que más aproximan entre sí a nuestros distantes antepasados. Y acaso se pueda y se deba intentar.

De esa suerte, usando de lo que hemos sido, comprendiendo humanamente la vida y la muerte, hablaremos como hombres y a los hombres.

Hagamos, pues, que nuestra palabra restaure los humildes lazos del amor. Que una palabra trasminada de exigencias morales nos lleve a engendrar la ciudad de los seres humanos, responsables de todo y por todos; a cimentar un mundo donde la sola mirada de cada uno, puesta sin sentir vergüenza en los ojos del prójimo, aleje de golpe y definitivamente la amenaza del fin desastroso, y permita aventurar un paso hacia adelante, y ponga en el corazón la necesidad de darlo colectivamente, como un acto en que se ejerza la más plena de las libertades. Porque así tendrán firmeza los corazones de los amigos, y será verdad que se vive en la tierra, puesto que la tierra es el único sitio en donde se puede establecer la amistad.

EMILIO CARBALLIDO

Córdoba, 22 de mayo de 1925-Xalapa, 11 de febrero de 2008. Dramaturgo, novelista, cuentista, guionista y profesor universitario; estudió Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras y obtuvo una Maestría en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autor de una amplia obra literaria que incluye dos tomos de cuentos, nueve novelas, antologías de teatro joven de México, de teatro infantil y *Le Théâtre Mexicane*, en la que por primera vez aparecen obras en francés de autores hispanoamericanos. Algunos de sus ensayos fueron publicados en diversas revistas y periódicos de circulación nacional e internacional.

ALGUNAS IDEAS SOBRE LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA¹

Hay sobre los autores una presión frecuente, expresada por los periodistas cuando nos entrevistan, y por la crítica misma cuando dialoga con nosotros (me refiero a la crítica seria, especializada). Se nos pide dar cuenta y razón de nuestros procedimientos de trabajo, modos de concebir relaciones de ficción con la realidad, de toda la armazón que es el telar de nuestros productos fantásticos. Y nosotros contestamos como si supiéramos lo que hacemos, dando humildemente cuenta y razón aunque no sea cierto, como los niños a los mayores con miedo a ser castigados.

Nos resistimos a explicar algo que pocos nos detenemos a explicarnos a nosotros mismos: escribir literatura es parcialmente racional; hay un dar y recibir del material que usamos y eso tampoco es fácil de explicar.

Una historia se presenta como un viaje que debe transcurrir: hay un momento oportuno para empezar a narrar, otro para cerrar el desfile de acontecimientos que se han pre-

¹ Discurso de Emilio Carballido después de ser nombrado Miembro de Número en la sección de Artes Escénicas de la Academia de Artes el 1 de agosto de 2002. Apareció publicado en 2003 por la Academia de Artes y el CONACYT y en *La palabra y el hombre*, Tercera Época, núm. 3, enero-marzo de 2008. [N. de los comps.].

sentado. Pero recuérdese que la realidad no tiene principio ni fin, es infinita y el autor va a escoger el momento en que sienta que los acontecimientos están maduros para empezar a presentarlos, tejiendo sus conflictos y progresando hasta el punto en que lo ocurrido va a darse por terminado. Tal como en un vehículo a gran velocidad: las decisiones del que maneja, el autor, son instantáneas, instintivas, podríamos decir irrationales, porque no puede uno razonar en medio de velocidades dramáticas.

La verdad es que los procesos de trabajo no es que sean de veras irrationales, es que se conciben y ejecutan de manera en que el tiempo mental va muchísimo más rápido que el razonamiento. Una escena se resuelve sola con las razones de un instinto, un telón cae cuando debe hacerlo; una réplica aguda, un diálogo certero, son obra no de un pensamiento lúcido sino de esa pendiente de acontecimientos que es el drama, donde los sucesos van encadenándose por las razones que les convienen a ellos. Uno contempla y reporta lo que les está ocurriendo; en la fantasía se crea un mundo independiente cuyas leyes uno está aprendiendo y siguiendo mientras acontecen, y los sucesos felices o las catástrofes son independientes de lo que uno quisiera. Si se nos ocurre manipularlos o manosearlos según nuestra razón o nuestra voluntad, aquello va a vulnerarse seriamente.

Pienso que esto debe asemejarse a la mediumnidad: vienen los espíritus, hablan por la boca de alguien, dicen cosas que esa persona no sabía, se portan independientes de ella y se van cuando se les da la gana. También llegan como quieren y no son necesariamente educados.

Igualito las obras: hasta pueden aparecerse en sueños.

Aconsejo siempre, en mis talleres, llevar una libreta donde se apunten los sueños en cuanto acaban de sucedernos.

Hay algunos, especialmente esos que Jung llama «numínicos», en los que pueden encerrarse historias completas o bien semillas fértiles de una obra que está pidiéndonos ser escrita. Confieso que ese es el origen de una buena parte de mi trabajo.

Claro, esta receta la inventaron los surrealistas. El pensamiento de esta escuela artística es de una gran coherencia y ofrece métodos de trabajo altamente útiles para penetrar en zonas oscuras de nosotros mismos, explorarlas y de ahí extraer materiales valiosos que, de paso, van a enriquecer nuestras vidas.

Otro consejo a quienes quieren escribir: llevar un diario de sus vidas y pensamientos. Un cuaderno así, releído, nos informa muchísimo sobre nuestra propia circunstancia; y es también un modo de autoconocimiento, pues la memoria sabe muy bien dónde la pluma mintió. Es también un modo en que los días no se fuguen tan irremediablemente: acaba siendo muy grata esa huella que dejan en el papel. Si se consignan los sueños en el momento mismo en que se desarrollaron, no lo olvidaremos, y ya se sabe que son para el autoconocimiento.

Eso va unido: el conocimiento de quiénes somos no puede separarse del ejercicio de las letras (o del arte en general). Una persona que no se conoce ni profundiza en su propio ser, ¿cómo puede intuir inmediatamente a los demás? Cuando llamamos a alguien «superficial», me parece que se trata de una buena definición de la gente que tiene miedo a ver hacia dentro, que vive de prejuicios prestados e ideas hechas, que no es capaz de descubrir, inventar y guiar su propia vida. Es decir, el que no trata de llegar a su propio fondo —y no es fácil que llegue—, mal puede intentar penetrar en la complejidad de los demás.

Aconsejo a mis estudiantes leer a Freud y a Jung, pues creo que les son más útiles que los tratados de composición dramática.

Algo que quisiera considerar en cuanto a la redacción de un diario: quien quiere aprender a expresarse por medio de la palabra escrita debe practicar la escritura con alguna constancia y debe aprender a disfrutarla. Si no se disfruta el hecho de redactar ideas, no hay posibilidad de emprender una carrera literaria; el mejor premio de escribir es escribir. Y los gozos también se aprenden. Hay muchos tratados de escritura dramática, desde la *Poética* de Aristóteles, en los que el estudiante busca la receta de lo que debe hacer. Es necesario recordar que todos los tratados buenos son el comentario a una obra ya hecha, los procedimientos de cómo se hizo. No son recetas para inventar nuevas obras. Éstas nacerán proponiendo sus propias leyes y éas hay que descubrirlas y obedecerlas.

Un escritor no puede, simultáneamente, ser su propio crítico, ni estar pensando: «¿de qué género será lo que estoy escribiendo?», ni otras cosas por el estilo. La teoría es algo que se aplica en general, la creación es algo altamente individual.

¿Quiero decir que el autor debe ser ignorante de teorías? Para nada. Creo que debe repasar teorías y aceptar las que concuerdan con su propia visión, las que vayan acomodándose para juzgar su propio trabajo después de que fue hecho. La crítica puede empezar después. Y debe empezar después, porque no es agradable aquel autor que babea de adoración ante su propia obra y pregunta ante el espejo: «¿quién es el autor más precioso?» Ya sabemos la respuesta, y el resultado no puede ser otro que terribles ataques de envidia infernal cuando hay alguien, como Blanca Nieves, que resulta ser

tantito mejor, o simplemente que recibe más aplausos. La competitividad en el arte suele dañar los talentos; lo que en el deporte es un método de medir, en arte es una falacia: una buena obra es tan buena y valiosa como otra buena obra y no hay demasiados niveles. No debemos olvidar que el verdadero peso e importancia de los productos artísticos se averigua con el paso del tiempo, y, claro, los autores se entran en el otro mundo..., si es que allá siguen interesándose estas cosas.

La artesanía de las obras es algo que necesitamos distinguir de su inefable sustancia esencial, la artística. Una buena artesanía se aprende, se refina, se pule. El arte es gratis y no es fácil de expresar sin una buena artesanía. Si queremos tener al Fénix en casa, hay que construirle una casa *ad hoc*, hay que construirle un espacio que le parezca cómodo y a su medida, para que esté contento. Claro, si lo encerramos en una pequeña jaula puede ser que termine ardiendo en su propio fuego y nos consuma con él, teniendo en cuenta que nosotros no renaceremos de las cenizas.

¿Y el teatro *engagé*, comprometido con causas sociales, políticas? Se trata del teatro que distribuye mensajes a manos llenas y nos dice cómo portarnos con la sociedad para mejorarla, cuándo lanzarnos a la lucha.

Pienso que el comprometido es el ciudadano y no el autor. El ciudadano que además escribe literatura y que alberga al autor de carne y hueso. Imposible escribir contra lo que creemos y somos. Decimos nuestro propio credo vital. A Sartre se le daba la honradez y escribía con una ética profunda, y se atrevía a hacer *Las manos sucias* aunque se revolcara de rabia todo el Partido Comunista; el ciudadano Sartre era una de las mejores inteligencias del siglo, además de una de las personas más honradas y profundas. A Brecht le daban

más trabajo los mensajes; él quería ser comunista ortodoxo; en realidad, era un poeta excepcional, lírico y dramático, y luego las obras lo traicionaban. Escribió tres veces *Madre Courage*, para que uno estuviera contra Ana, la comerciante de guerra, y resulta que uno está con ella, sufriendo con ella, queriéndola. «Un hombre es un hombre» es una frase inequívoca, pero todos odiamos los ejércitos..., o casi todos. El ciudadano Brecht era un pícaro de los Siglos de Oro, hijo de predicador; inventó un maravilloso teatro que retomaba los recursos de los géneros medievales y renacentistas, pero le fue muy mal como hombre de compromiso. Si uno cree en su causa, la historia que la expresa surgirá sola; si uno decide un tema social y arrastra por las patas una trama para que lo formule, fácil será que la obra diga lo contrario de lo que proponíamos decir. Porque la obra viene de las zonas profundas del ser, no de la voluntad ni de la proposición oportunista, periodística.

Hay un buen número de teorías sobre el drama. Si las repasamos, veremos la coincidencia de varias en los puntos básicos. Así como Aldous Huxley recogió el pensamiento de múltiples religiones, sus puntos de coincidencia en *La filosofía perenne*, alguien podría reunir los puntos de vista convergentes de las poéticas, en una especie de «Poética perenne». Ahí estarían sin duda Aristóteles, Lessing, Lope de Vega y algo de Dürrenmatt y T. S. Eliot. Al autor le sirve repasar esos textos para encontrar, como si fueran espejos: «esto es lo que estoy haciendo», que no es lo mismo que «esto es lo que debo hacer». Lo malo de leer recetarios antes de escribir es que el autor puede tomárselos en serio y tratar de seguirlos. No hay nada más desaconsejable. Siempre recuerdo el cuento del ciempiés que cuenta Gustav Meyrink, y que se llama «La maldición del sapo».

¿Qué hacer entonces, si queremos una guía para nuestra dramaturgia personal? ¿Cómo mejorar lo que hacemos? ¿Cómo escribir cosas significativas, de alcance humano, de sentido universal? Aconsejo a los jóvenes varias recetas no arduas. La primera: hacer retratos de familia, de crisis domésticas que hayan visto de cerca. Claro, esto tiene la ventaja de que los parientes se enojen con ellos de una nueva vez, o los adoren por ocuparse de ellos, de una buena vez. El retrato de familia nos ayuda a poner distancia y objetividad en algo que es una zona de nosotros mismos.

Ejercicios de oído que llamo «de espionaje»: con una libretita ir tomando nota de lo que oímos en el café, en la escuela, en nuestra casa, requiere disimulo y algo de hipocresía. Se apunta a toda velocidad lo que oímos, lo que dicen pero con la atención en cómo lo dicen, en las palabras y no en el sentido. Si los espiados se dan cuenta, algo puede ocurrir; claro, así se aprende que la dramaturgia tiene sus riesgos.

De la transcripción dura y directa es necesario pasar a la elaboración. Raro es que la gente hable con gracia literaria, con pulimento, con eufonía. Ese retoque, a lo fotográfico, es un trabajo literario y claro que es más lento que el trabajo dramático y puro, y se aprende con menos facilidad. Hay muchas obras dramáticas eficaces y que gustan abiertamente al público, salen bien, son interesantes, inteligentes..., pero en la lectura no resultan objetos artísticos, sino artesanales con mediano acabado. Cómo habla la gente nos da modelos a imitar; en las obras de los Siglos de Oro vemos con claridad la diferencia de habla entre patanes, tontos, caballeros y sabios. ¡Y todos se expresan en primorosos versos! Ese es un modelo a considerar y cotejar con los apuntes de diálogo directamente tomados del natural.

Es necesario seleccionar, pulir. El drama es arte literario y a menudo se les olvida a los practicantes. Aconsejo el cultivo del verso clásico, medido y rimado. La dificultad de encontrar música y armonía con las palabras tiene una fácil evidencia en las leyes de la música, la rima y los acentos. No quiero que salga poesía, simplemente versos pulidos y bien hechos que den agilidad, oído y oficio con las palabras que se practica. El verso libre es más difícil y luego los poetas confunden la vil prosa partida en renglones largos y cortos con la poesía libre. Pero es necesario afinar la pluma y tratar de que el diálogo sea algo bello.

La práctica constante: el único modo de ser escritor es escribir. El que no halle placer en redactar páginas y páginas, más vale que no escriba. Conozco gentes que han querido ser escritores y odian tener que escribir para merecer el título. Claro, no resultan buenos autores.

No sé decir mucho más de este oficio. Tratamos de crear espacios precisos para el Fénix y otras aves fantásticas, y la meta verdadera es que, al terminarlos, vuelen en libertad. Queremos poblar los escenarios con criaturas vivas, libres y significativas. Tratando de lograrlo consumimos la vida. Nuestros herederos sabrán si tuvimos éxito.

JUAN VICENTE MELO

Veracruz, 1 de marzo de 1932-Veracruz, 9 de febrero de 1966. Médico, novelista, cuentista, promotor cultural y crítico de música, realizó una especialidad en dermatología y estudios literarios en la Sorbona. Fue colaborador en revistas y suplementos como *Revista de la Universidad de México*, *Revista mexicana de literatura*, *México en la cultura* y *La cultura en México*. Publicó varios libros de cuentos como *La noche alucinada*, *Los muros enemigos*, *Fin de semana* y *El agua cae en otra parte*, además de las novelas *La obediencia nocturna* y *La rueca de Onfalia*. Como ensayista, escribió *Notas sin música*, donde resume la historia de la música en México con un pulso magistral.

¿QUIÉN ES HEATHCLIFF?

En una página de *La tumba sin sosiego* —esa inquietante «experiencia de autodesmantelamiento», libro admirable, total y perfecto—, Cyril Connolly anota que «el corazón humano está hecho para ser destrozado, y una vez compuesto, des trozarse de nuevo. Pues el amor romántico —explica—, la suprema embriaguez de que somos capaces, es algo más que una intensificación de la vida; es un reto a ella».

Esta reflexión fue provocada por una película: *Un perro andaluz*, «ejemplo de reverencia destructiva», como llama Connolly a la obra maestra de Buñuel, uno de los testimonios más importantes, valiosos y —¿por qué no?— claros del surrealismo. Pero bien podría haber sido motivada por *Cumbres borrascosas* que, como todos sabemos, cuenta la historia de un amor romántico, de «esa suprema embriaguez de que somos capaces», historia en la que, una vez más, en el fuego mismo en que se edifica y consume el amor, asistimos al continuo rompimiento del corazón humano y al desafío a la vida que representa la certeza de la imposibilidad de su realización en este mundo.

Pero no es por mero capricho, o por el estricto paralelismo que, personalmente, nos sugiere esa página, por lo que hemos elegido las palabras de Connolly para encabezar estas notas desordenadas y torpes en torno al héroe de la

novela de Emily Brontë. En primera y última instancia, *Cumbres borrascosas* como *Un perro andaluz*, y como *Romeo y Julieta*, *La Dorotea*, la tragicomedia de Calixto y Melibea o la leyenda de Tristán e Isolda es una historia más de ese mito occidental que es el amor-pasión, del juego terrible, combate y odio que es el amor-pasión. Por otra parte, se trata de una novela que únicamente el surrealismo pudo y supo descubrir y valorar gracias a su interés por conocer —por revelar— el lado oculto de las cosas, el lado irracional, secreto de la conducta humana.

Cumbres borrascosas es «la» novela —con perdón de Nadja— del *amour fou*, de ese grito de guerra contra Dios y contra las criaturas que pueblan el mundo por Él fabricado, de ese continuo e infatigable nacer y morir que representa la verdad de que todo amor es, por su propia condición, no sólo no correspondido sino irrealizable. Heathcliff y Catalina Earnshaw —la pareja objeto y sujeto del amor en *Cumbres borrascosas*— no hacen sino amarse; es decir: odiarse, destruirse mutuamente, cegarse, convertirse en eternos luchadores contra el sexo y la vida. Luego, una vez que se ha rechazado a Dios, que su palabra ha dejado de ser oída, que se ha inventado un nuevo, más terrible infierno, que se ha aspirado a la unión secreta en la muerte, los amantes consiguen convertirse en *otros*, específicamente en *el otro* al cual transfieren la calidad y la cualidad de espejo para mirarse y ser mirado, de doble, de hermano, es decir: de permanencia, de eternidad, de no-vida. Como en la película de Buñuel —y como en esas obras literarias citadas antes, como en tantas más—, en *Cumbres borrascosas* asistimos al asesinato de Dios y al asesinato del amor, crímenes imprescindibles en el mito del amor-pasión y sin los cuales no puede fundarse su carácter de eternidad. Si, como dice

Albert Camus en una de las primeras páginas de *El hombre rebelde*, Heathcliff sería capaz de asesinar a la tierra entera con tal de poseer a Catalina, este asesinato no tendría, en principio, otro sentido que agotar o satisfacer el odio que Heathcliff siente por Catalina ya que, una vez consumado el crimen, sólo le quedaría el amarla realmente; es decir: tendría que dejar de combatir, tendría que perecer. Porque, por una parte, Catalina —y por tanto el amor por Catalina— representa una aspiración religiosa, una identificación del amor profano con Dios, un sinónimo de destino eterno, de memoria intemporal. Por otra, como sucede con Tristán e Isolda, como acontece con todos los amantes, Heathcliff prefiere *su* amor a Dios, se prefiere a sí mismo, prefiere lo que de él hay en Catalina. La única, auténtica Catalina es la representación de Dios en la tierra, es la vida, es al mismo tiempo la sola ocasión del desafío, de la negación, la primera y última posibilidad de crear el infierno. Porque el amor-pasión implica, por su misma esencia, la enemistad y el odio. En el fondo —¿habrá que decir: en la superficie?— Heathcliff y Catalina son enemigos, Heathcliff y Catalina se odian. Sólo en esa enemistad y en ese odio podrá confirmarse que el mundo hecho por Dios es hostil para los hombres que lo habitan y que, acaso, en la posibilidad de un más allá fantasmal, en ese eterno morir y resucitar que tanto debió de entusiasmar a los surrealistas, puede encontrarse la razón para no estar nunca lúcido, nunca sereno, siempre dispuesto, siempre nostálgico.

Debo decirlo de inmediato antes de intentar abordar la figura del héroe de *Cumbres borrascosas* —de intentar abordarlo a través de lo que dice y de lo que de él se dice, sobre todo a través de Catalina Earnshaw que es el otro, el doble y por consiguiente, tanto o más que Heathcliff, es Heathcliff—:

Cumbres berrascosas es una novela que amo y, como todas las cosas que se aman, no puedo hablar de ella sin pasión. Descubierta en la adolescencia, leída y vuelta a leer una y otra vez, siempre ha sido motivo de fascinación. Creo que es precisamente la fascinación el elemento más notable de esta novela —aquel, en todo caso, que liga a Heathcliff con los otros personajes en cierto modo también lectores suyos. Todo aquel que haya leído alguna vez esta novela —estoy seguro— ha experimentado ese horror sagrado que se respira de principio a fin en el ámbito reducido del paisaje yermo, en el alarido del viento —tal vez el elemento natural que preside todos los gestos y las palabras de la pareja de amantes. Porque, en *Cumbres berrascosas*, el agua, la tierra, el fuego son accesorios, circunstancias, mientras que el viento es perpetuo objetivo, exclusiva preocupación, divina presencia—; el horror sagrado, en fin, que se respira en esa geografía limitada en que se resumen cielo e infierno, día y noche, el mundo entero, el gusto por el invierno y lo nocturno, el camino que lleva, gustosa e inevitablemente, cuando los amantes ya se han destrozado y se hallan empavorecidos, a la cripta mortuaria donde Romeo y Julieta celebran sus verdaderas nupcias, donde Tristán e Isolda edifican la ceremonia del sacrificio último, donde Heathcliff y Catalina duermen al fin el imposible sueño en la tierra yerma. El horror sagrado, en fin, que supone la insatisfacción de la sed infinita y real del amor total y de la amada única. Si, como advierte Connolly, «el objeto del amor es terminar con el amor», el que Heathcliff experimenta por Catalina es, en todo momento, fascinación por el dolor y la desdicha, necesidad de auto destrucción y de muerte, contaminación de esa enfermedad que es el Tiempo.

Heathcliff y Catalina son la noche malsana de Baudelai-re, la decisión de Calixto de dejar de ser cristiano a fin de ingresar en la secta de Melibea, de ser Melibea y a ella amar y adorar y en ella creer; son la unión constante más allá de la muerte, la visión soñolienta que es Aurelia para Gerard de Nerval, el contagio de la enfermedad de Sofía van Kühn en Novalis y ese suicidio espiritual que, como dice Albert Béguin, se propone el poeta con objeto de seguir viviendo en la muerte de la amada y a fuerza de fijar en ella sus miradas, acabe por morir realmente; son la búsqueda del otro, de la identidad: Heathcliff sólo puede amar a Catalina porque Ca-talina es Heathcliff, de la misma manera que Tristán tratara de identificarse en la sola Isolda que hay en las dos Isoldas y que Ulrich, el hombre sin cualidades, conseguirá eternizarse en el incesto. Fascinado, enamorado de sí mismo, Heathcliff será la exacta contrapartida de esos otros grandes mitos occidentales que son Don Juan y Casanova. Su amor por Catalina se traducirá, pues, en infatigable búsqueda del otro, de la pareja, del hermano. Amor agónico —en el sentido unamuniano—, se manifestará violento y desmedido, como el paisaje en que se desarrolla, a la vez ojo que observa y espejo que refleja.

No resulta obvio repetir que en el momento de su publicación, *Cumbres borrascosas* fue rechazada por la moral del tiempo, por esa sociedad —el Ágape, como diría Denis de Rougemont— que festeja el sacramento del matrimonio, la tranquilidad del amor conyugal y la fidelidad hacia la vida —fidelidad *por* y *en* la vida. Muchos años tuvo que esperar esta novela para ser conocida y apreciada, sobre todo para ocupar el sitio que merece dentro de la literatura inglesa y la literatura universal. Más tarde lectura preferida —entre tantas otras— de los surrealistas, hoy vuelve a conocer el

desprecio, ya no en forma de definitivo rechazo —de auténtico malestar provocado por el desorden que entraña— sino, lo que es más lamentable, de sonrisa indulgente, de calificativo de novela «amorosa» —dicho sea, con toda evidencia, en el sentido peyorativo de esta noción. Largo tiempo ha tenido que esperar esta novela extraordinaria, imperfecta, mal construida, rabiosamente apasionada, que hoy, más que nunca, es la representación del mito del amor occidental y de la crisis que sufre. Llevada al cine en dos ocasiones —en Hollywood por William Wyler, en México por Luis Buñuel—, pasó a ser ocasional ficha filmográfica y no ya el voluptuoso placer del infierno. Muchas batallas ha perdido frente a *Jane Eyre*, ese tratado de frivolidad y elegancia a lo Thackeray que Charlotte, la hermana de Emily Brontë, consiguió hacer pasar como retrato de malos pensamientos y de buenas costumbres.

En el momento de su publicación (1847), Emily Brontë tiene 29 años y está a punto de morir. Salvo un libro de poemas, *Cumbres borrascosas* es todo lo que dejará escrito. Redactada rápida, furiosamente, acaso con la conciencia de la proximidad de la muerte, la novela se integra y se desintegra, es narrada sucesivamente por diversos personajes, se hace y se deshace fuera de toda medida de tiempo. El paisaje es lo único que permanece, ese Yorkshire oscuro y frío donde Emily Brontë pasó encerrada casi toda su breve existencia, entre los hermanos que más bien son fantasmas y los aparecidos que más bien son seres humanos, reales presencias. La prisión del hogar en donde vive y escribe al lado de Charlotte y de Anne, de ese Branwell alcohólico y perseguido, muerto cuando apenas acaba de nacer, es, para Emily Brontë, la exacta representación de la prisión del mundo, la necesidad única de expresión total, la aceptación

de que cada palabra brota del corazón y no de la experiencia, la batalla de inventar —en el más amplio, tal vez verdadero sentido de este término—, todos los hombres y las mujeres que pueblan ese paisaje estéril, en el que el viento no cesa de aullar, donde la luz casi se imagina.

Después de un siglo de luchas, el amor que experimentan Heathcliff y Catalina ha dejado de ser sinónimo de odio, de afán de poderío, de venganza, de enfermedad y muerte, de vulnerabilidad en cada instante que son todos los instantes. Hoy, esa fascinación se llama reconocimiento, y los amantes de nuestro tiempo han conseguido definir el concepto de distancia y suprimir la vocación del amor en favor de una esterilidad basada en la despersonalización, en el reconocimiento por el otro y ya en el otro. Este nuevo romanticismo que implica la crisis del amor en Occidente fue inaugurado por *La dama de las camelias*: si Catalina vive, por Heathcliff, en una eternidad de amor, Margarita Gautier vive, por Armando Duval, en una eternidad de sí misma. Si Catalina sólo busca ser Heathcliff, la dama de las camelias desea ser reconocida por la clase social que Armando representa. Si Catalina decide no casarse con Heathcliff porque éste ha sido rebajado, Margarita aspira a superar su condición de prostituta y convertir en el ideal pequeño burgués que la sacrifica y la mata. La suprema embriaguez de que somos capaces, reinventada en el siglo XIX del cual Emily Brontë es expresión completa, ha efectivamente desaparecido. Algunos amantes de nuestro tiempo insisten, a veces, en encontrarla. ¿Me atreveré a sugerir que la muchacha que desaparece en *La aventura*, la película de Antonioni, es el amor-pasión, la identidad, y que la pareja incansable y aburrida que la busca es el signo mítico de un amor en crisis que aspira a la reinvención a partir del reconocimiento?

Pero toca a los filósofos del amor otorgar un sentido moral a esta crisis y a esta necesidad de reinvenCIÓN, de buscar las respuestas, los caminos posibles. Debo volver al punto de partida, al valor y la importancia de esta obra genial. Por fortuna, frente a aquellos que sonríen benévolamente con esta novela negra y terrible, se alzan algunas voces que confirman la fascinación que no ha dejado de ejercer. Uno de los nombres mayores de las letras de nuestro tiempo, Katharine Anne Porter, señalaba, en reciente entrevista, la importancia de *Cumbres borrascosas*, refiriéndose, de pasada, a esa crisis de la historia que es la crisis del amor. La autora de *Pálico caballo, pálico jinete*, habla ahí de su particular descubrimiento de la novela, de la fascinación que la ha llevado a leerla, puntual y atentamente, siempre asombrada, siempre maravillada, cada año durante trece. La palabra fascinación ha sido repetida muchas veces aquí, mezclada a la confusión que mal sostienen estos apuntes que no llevan otra intención que comunicar mi entusiasmo de lector. Es hora ya de intentar hablar de Heathcliff. Voluntariamente olvido muchos de los escenarios en que se representa su vocación amorosa —por ejemplo el ámbito reducido que pretende y consigue resumir el universo, el horario nocturno, las estaciones que favorecen la oscuridad y el frío, escenarios todos claves del romanticismo— porque la fascinación es, a mi modo de ver y de leer, el elemento que determina y nombra a Heathcliff.

Primer motivo de fascinación: Heathcliff ha sido encontrado. No tiene padres, ni historia, pasado o herencia. Ni siquiera un nombre: Heathcliff es bautizado por manos extrañas, manos que no son, desde luego, de probable familia. Ni nombre ni apellido: Heathcliff responde así de las dos maneras (más

tarde, humillado y ofendido, poseído de la rabia del amor, el odio y los celos, fincará su venganza en la fundación de una casta, en una aristocracia, anulará la familia de los Linton otorgando a su hijo su apellido como nombre, aunando en un enfermo que morirá joven, la unión imposible de los amantes anteriores: Linton Heathcliff será la grandeza y la miseria de un futuro que vuelve a encontrar, que vuelve a comenzar un pasado incierto). Heathcliff tiene, pues, el secreto terrible de no poseer ningún secreto, de no ser dueño de historia, de no provenir de lado alguno. Es el ángel caído que ha sido puesto a mitad del camino, apto sólo para ser encontrado. Carece de raíz, de origen, de nacionalidad y de nombre. Nada hay a sus espaldas: ni tradición ni herencia. Es el hombre, la simbólica representación del sexo masculino, capaz de fecundar, desprovisto de órganos que aseguren la permanencia a través de otros. Tiene que ser encontrado para que conozca a Catalina, porque sin ella Heathcliff no es Heathcliff. Por eso, gracias a Catalina, Heathcliff será el hermano, el amigo, el que no aprende a escribir, el que no sabe leer y, luego, el *otro* Catalina Earnshaw. El ángel va, por mediación de Catalina Earnshaw, a convertirse en el hombre. El crecimiento será absolutamente lento, parecido al de aquélla alma expulsada del paraíso, «príncipe del vergel, bello como la aurora», que nos cuenta John Donne: «Extendido el brazo derecho hacia el Este y, hacia el Oeste el izquierdo; las extremidades por sí solas se dividieron en diez brotes menores: fueron los dedos». Antes de ser encontrado, Heathcliff no existe pero ya existe en él el poder de fascinar a los demás, en ese caso y en ese momento a las fuerzas naturales que lo contemplan y lo admirán y lo preparan, a ese paisaje que ya está consciente de que él es la representación del hombre. En ese estadio, Heathcliff es el árbol-niño,

esbozo vegetal, producto de la mandrágora. La fascinación reside en el terrible anuncio: Heathcliff será un poseído.

No se parece a nadie: es, en verdad, distinto. No habla como los demás y no recuerda a ninguna persona. Es un desconocido en el tiempo, alguien que nada tiene que ver con lo que ya aconteció alguna vez, así sea levemente, y que se volvió motivo de olvido, Heathcliff posee el secreto de no recordar caras conocidas, de no ser un sustituto. Antes de él, no existía Catalina Earnshaw. Es la primera señal del infierno en ese triste paraíso que representa la distancia que media entre *Cumbres borrascosas*, región inhabitable pero que puede ser cómoda, residencia de los Earnshaw, y la Granja de Thrushcroos, región que ha sido forzada a convertirse en morada terrestre, residencia de los Linton, Heathcliff posee el secreto de no tener el secreto del pecado original, del conformismo de las aguas bautismales que todo borran menos la implacable señal de una culpa nunca cometida; ha sido puesto en la tierra con el único objeto de destruir, luchar por el amor de Catalina, su doble, su hermana, su único e inconfundible espejo, su infierno, su sola posibilidad de identidad, el exacto testigo de su permanencia en la tierra, la única ocasión de manifestar que ha estado vivo.

En el transcurso de la novela se habla de la «fatal presencia de Heathcliff». Esa fatalidad no es otra cosa que la fascinación. El niño, «tan negro como si viniera del diablo», «cría de gitanos», es el amor de Catalina y el afán de venganza, deseo de humillación y necesidad de la afrenta en Hindley Earnshaw, el hermano de Catalina. En ambos, la fascinación es, a fin de cuentas, horror sagrado que se traducirá en la repetición de actos que nunca pudieron haber sucedido. Así, Heathcliff afrentará y humillará a Hareton, el hijo de Hindley, y hará de él un ser abyecto, alguien que

no posee, siquiera, la capacidad de ser contemporáneo de todos los hombres, un Heathcliff todavía más degradado y ofendido, especie de animal incapaz de comprender su destino, su pasado y su futuro, un criado en el que se repite la misma fascinación ahora engrandecida por la riqueza y el poder, Heathcliff verá, un día, en Hareton el recuerdo de su pasada juventud, el recuerdo de Catalina Earnshaw. Así, suscitará el temor y el odio de la servidumbre, el alejamiento de Mr. Lockwood, el intruso inquilino. Así, contemplará la degradación de su hijo, inculcará en él la debilidad, la enfermedad y la muerte. Así, obligará a Catalina a casarse con Edgardo Linton a fin de poder continuar, hasta la muerte, el eterno combate del amor, del odio, la invención del infierno. La fascinación alcanzará su más alto sentido cuando se repite, físicamente, en otro, el fenómeno de la identidad. Al regresar a *Cumbres borrascasas*, «esa designación regional que describe expresivamente el tumulto atmosférico a que la situación de ese personaje lo expone cuando sopla la tempestad», Mr. Lockwood buscará preservarse de los ojos luminosos de Catalina Linton, la hija de aquella Catalina Earnshaw que fue —que es— Heathcliff. «¡Curioso trance —exclama— fuera el mío, si entregase el corazón a aquella joven, y la hija resultase una segunda edición de la madre.» Evidentemente, el inquilino, al decir esto mientras contempla un viejo retrato de Catalina, piensa en Heathcliff, en lo que de Heathcliff persiste de la madre a través de la hija.

Esa fascinación se traducirá, también, en la relación de Catalina con Edgardo Linton. En el fondo, todo lector es un ingenuo y, en este caso, no deja de preguntarse, seriamente, por qué Catalina se casa con Edgardo. Ella ama a Heathcliff y es correspondida. Heathcliff es su alma, mientras que Linton es «uno de esos hombres que están siempre ahí cuando

Hay signo de exclamación de apertura pero no de cierre.

menos hacen falta y que nunca están cuando hacen falta», un hombre cuyas venas «están llenas de agua helada». Antes de que confiese la verdadera razón, Catalina afirmará que ella sólo tiene que ver con el presente. Heathcliff es el futuro, la muerte. Linton, en cambio, es el presente; joven, rico, guapo. Hoy. Nada, más que hoy. En contra de Heathcliff, Catalina buscará todas las justificaciones. Pero, al casarse con Edgardo Linton, lo que procura es identificarse, más que nunca con Heathcliff: preparar el campo de batalla y odiarlo, destruirlo, enceguecerlo, atormentarlo, anunciar el suplicio constante que será su eterna lucha después de la muerte. El obstáculo «está aquí y aquí —replicó, golpeándose la frente con una mano y el pecho con la otra—, dondequiera que esté el alma. En mi corazón y en mi alma estoy persuadida de que hago mal». La fiel ama de llaves no comprende y Catalina explicará que ese, precisamente es su secreto, es decir, el no tener secreto alguno, de ser igual que Heathcliff. Catalina será, a partir de ese momento, arrojada por los ángeles, igual que Heathcliff, «al medio del brezal, en el punto más alto de *Cumbres borrascosas*», y allí despertará, en la muerte llorando de alegría. Su casamiento con Edgardo Linton será la más alta y difícil afirmación de la fascinación por Heathcliff, de que ella es Heathcliff, de que sólo podrá seguir siendo Heathcliff mientras conserve la ocasión del combate, la posibilidad del odio, la seguridad de la muerte. «Me importa tan poco casarme con Edgardo Linton como ir al cielo», afirma, y, luego, busca —porque la necesita ante los demás— la justificación capaz de convencer: porque Heathcliff ha sido rebajado. «Ahora —concluye— sería mengua casarme con Heathcliff.» En igualdad de circunstancias, Catalina se rebajará más, voluntariamente, consciente del suicidio que será su muerte, alegrándose de antemano en la fascinación

que ejercerá, sobre su cadáver, la certeza de que Heathcliff permanece vivo, atormentado, esperando su aparición. Catalina tendrá que casarse con Linton para amar a Heathcliff, para volver el deseo y realidad del amor un eterno presente.

Porque, ¿de qué serviría su creación si ella estuviera toda, enteramente constreñida aquí? «Mis grandes padecimientos en este mundo han sido los padecimientos de Heathcliff», explica. Y si Heathcliff asesinara a la tierra con tal de poseerla, ella está segura de que «si todo lo demás pereciera y él se salvara, yo seguiría existiendo». «Porque él es más que ella misma. Porque amar —ya lo dijo Bontempelli en su *Diccionario de ideas*— es sentir en sí el placer del otro; o sea, en un cierto momento, hallarse dueño de él. Y él de nosotros». Catalina Earnshaw posee la voluntad —trasmisida por Heathcliff— de preferir no estar en la tierra a fin de ser capaz de asesinar su amor, porque el amor es lo único que puede ser asesinado, porque ella es —como Tristán— total y solamente amor. En el camino de la pasión, Catalina elegirá la enajenación lúcida, no la locura. «Yo soy Heathcliff. Él está siempre, siempre en mi pensamiento, no como cosa agradable, de igual manera que yo no soy siempre agradable para mí misma, sino como mi propio ser».

Heathcliff se irá, un día, marchará a un país improbable y de él regresará convertido en hombre rico, en alguien que sabe leer y escribir, hablar como los demás, a fin de que la fascinación alcance otra categoría y contradiga a la anterior. Hindley Earnshaw experimentará la fascinación del alcohol y el juego, el deseo de venganza y la certeza de que, mientras Heathcliff esté a su lado, la consumación del odio será posible. «El infierno tendrá su alma —confiesa—. Con ese huésped seré diez veces más negro que antes.» Pero lo que se confiesa Hindley es que Heathcliff necesita que Hareton

sea humillado a fin de situar a Catalina Linton, su sobrina, a la altura de sus propios, ciegos ojos, a fin de que Heathcliff pueda ahuyentar toda esperanza de curación y sepa que el objeto de su amor —o sea él mismo— está condenado a morir, de que él y ella se perseguirán, fatal, enloquecidamente. Heathcliff se conservará intacto, como Catalina en la tumba, como el poeta Rimbaud al principio —o sea: después— de *Una temporada en el infierno*. Ella está, dicho sea con sus propias palabras, «incomparablemente encima de todos vosotros», gracias a que vivirá, por siempre jamás, en Heathcliff. Pero todo esto sólo podrá cumplirse si Hindley juega y se emborracha, si no permite que Heathcliff se marche, si ayuda a que Hareton sea un animal abyecto, si Catalina se casa con Edgardo, si Isabel —la hermana de Edgardo— ve —puede ver— en Heathcliff a un héroe de novela —a ese personaje byroniano que tanto amaba la solitaria, la infeliz, la enloquecida Emily Brontë— y se seduce a sí misma a fin de concebir un hijo enfermo, débil y afeminado, capaz de fundar la aristocracia de los Heathcliff y de borrar todo rastro de los Linton en el presente.

La fascinación persistirá gracias al culto de la muerte:

Dios haga que no descanses nunca —gritará Heathcliff cuando se entere de la muerte de Catalina—. Dios haga que no descanses mientras yo viva. Dijiste que te maté, pues ségueme. Sí, las víctimas persiguen a sus asesinos, lo creo. Hay espíritus que andan errantes por el mundo. Quédate siempre conmigo, pues, toma cualquier forma, vuélveme loco. Pero no me dejes en este abismo donde no puedo hallarme. Oh, Dios, es indecible. No puedo vivir sin mi vida, no puedo vivir sin mi alma.

Al perder a Catalina —al perderla física, visualmente—, Heathcliff se pierde a sí mismo, pierde el secreto de su no-secreto, la fascinación que ejerce ese incierto origen, lo único que hay, efectivamente, suyo a través de lo que el otro le ha robado. Por eso cometerá el pecado contra el Espíritu Santo y separará el alma del cuerpo; por eso, perseguirá al cadáver de Catalina y lo obligará a mantenerse intacto, incorrupto y así conseguir mantener vivo el odio —el amor— que es la única ocasión de testimoniar su tránsito por la tierra. Y de acrecentar, exasperar el tumulto, el suplicio, esa «extraña manera de matar; no pulgada por pulgada sino por fracciones del ancho de un cabello».

En todo este juego de la fascinación existe una secreta tentación incestuosa. Heathcliff, después de todo, es el hermano adoptado, el que propicia la caída de Hindley y su reconocimiento en el sexo femenino, en la única y absoluta mujer que es Catalina. Luego, fundará su familia en su hijo y en el hijo de ella y sabrá que su amor por Catalina sólo podrá realizarse en una unión más lejana, en la de Hareton con su prima hermana. Cuando consigue que Isabel Linton —el alma romántica— se seduzca a sí misma, cuando consiga que ella lo vea como un héroe novelesco, Heathcliff logrará robar del cuñado —del hermano de su esposa— lo que aquella recibe y ofrece, lo que en él y de él vive como sueño de Catalina y como realidad del propio Heathcliff. Podrá, en fin, recuperar su imagen perdida que había sido entregada en razón de sí mismo, de permanencia, de eternidad. Su itinerario será parecido al de Ulrich, el hombre sin cualidades de Musil, que después de largos peregrinajes encontrará a la hermana olvidada y se convertirá en un asesino. Heathcliff y Catalina no cometerán el pecado de la carne; siempre se abrazarán como la pareja de hermanos que el Félix Krull

de Thomas Mann contempla, fundidos, en el balcón de un hotel elegante. Catalina es, para Heathcliff, su familia, su sangre, su nobleza y hasta la nostalgia de una madre jamás conocida. Casi al final de la novela, Heathcliff encontrará a su hermana, a su madre, en los hijos de él y de ella, los condenados a desaparecer: Catalina Linton, enamorada del pequeño, débil, enfermizo, afeminado Linton Heathcliff exclamará: «Ojalá fueras mi hermano.» Pero bien podría haber anticipado estas palabras de Pavese anotadas en *El oficio de vivir*: «Te quiero tanto que deseo haber nacido hermano tuyo o haberte traído yo mismo al mundo.» Esta tentación incestuosa está fundada en la virtud. Los hijos de Catalina y Heathcliff conocerán el matrimonio, la fusión de la sangre, el fundamento de una nueva familia, el instante único de la capacidad de formar una aristocracia del amor. Ellos, Heathcliff y Catalina, morirán en la despersonalización del yo, en la búsqueda de la identidad, en el primer estadio del incesto que es la inocencia.

Estoy intacto, exclama Rimbaud al principio —o sea, después— de *Una temporada en el infierno*. Y ésa es, otra vez, siempre otra vez, la exclamación de Heathcliff al contemplar el cadáver preservado de la putrefacción y la muerte, del Tiempo, de Catalina Earnshaw. Heathcliff encuentra así su retrato, su familia. Heathcliff se resume en Catalina Earnshaw; es, ya, Catalina Earnshaw; es decir: es él mismo, la búsqueda ciega del tiempo perdido, de la juventud, el pasado, la grandeza del momento, su eterno poder de permanencia. Antes, había rezado: «¡Que nunca encuentres descanso mientras yo viva!», y Catalina había respondido: «No descansaré en paz. No te deseo torturas más grandes que las mías, Heathcliff. Sólo deseo que no estemos separados. Si el recuerdo de mis palabras ha de desesperarte más

tarde, piensa que bajo tierra yo sentiré la misma desesperación.» Desesperada, atormentándolo, Catalina Earnshaw se conservará intacta a fin de que Heathcliff pueda estar a su lado; dormir el sueño pacífico, tan largamente deseado después de años terribles de persecuciones y de insomnios, consumada la experiencia de toda una vida.

Heathcliff fue atrocmente perseguido durante los años que le quedaron de vida, —los siglos— pasados sin la comprobación de que existía el doble, el retrato, la hermana. Permaneció vivo gracias a que fue capaz de recibir el reflejo de su propia fascinación, la certeza de que en la muerte puede cumplirse, practicarse el erotismo. En el cadáver incorrupto de Catalina están la madre y la hermana que nunca tuvo. Pero ante todo y sobre todo, yo, Heathcliff. Ya no el terror sino la adoración del secreto perdido y vuelto a encontrar, las nupcias del enigma, la porción inmortal que de nosotros dejamos en el otro, en el único, en el inconfundible, insustituible otro que asegura nuestra permanencia, nuestra eternidad, nuestra inmortalidad. La presencia lejana.

Catalina Earnshaw perseguirá, incansablemente, a Heathcliff mientras éste viva, respire y sea capaz de conservar en él algo de lo que es y de lo que fue su hermana, Catalina Earnshaw. Así, de esa manera, exigirá, proclamará su triunfo sobre la vida, su amor, su desafío a Dios, su odio, la única y exacta razón de su existencia. Así, sólo de esa manera, Heathcliff podrá seguir vivo, podrá ser igual a todos los seres humanos. Así, sólo así, Heathcliff alcanzará la única gracia que le puede ser concedida: inventar el amor a cada momento, inventar incesantemente a Catalina Earnshaw, hacer de ella un inmortal, conseguir convertirse en su asesino y su víctima, aspirar a su relación con el mundo que lo rodea y del cual es miembro, testigo, resultado, causa, origen mítico.

El último, definitivo problema es el de aceptar la muerte. Ciento es que toda la fascinación de Heathcliff ha sido motivada —y conducida— por la muerte. En ella se cumple la única posibilidad del amor, en ella está la sola ocasión de encontrar a la hermana, la última —y, a fin de cuentas, primera— necesidad de afirmarse como ser humano, de excluir su ambivalencia, su ambigüedad, de poder manifestarse íntegramente; la obligación de elegir entre traicionar el cuerpo que simboliza el objeto del amor carnal y permanecer fiel, conservar ese amor como algo permanente, algo que es incapaz de modificarse porque su condición es la de no encontrarse nunca, la de no realizarse nunca. Heathcliff desenterrará el cadáver intacto de Catalina Earnshaw y dejará un sitio a su lado para que él, nadie más que él, lo ocupe, a sabiendas de que el cuerpo preservado no pertenece ya a Catalina Earnshaw sino a Heathcliff, ya que él no ama en ella sino lo que en ella hay de él, porque así podrá consumarse la despedida de sí mismo, la verdadera muerte, el término del combate, la paz ficticia, el último, atroz, sacrificio humano: el suicidio. Heathcliff aceptará su muerte y la muerte de Catalina porque así podrá justificar su suicidio.

Heathcliff no amó nunca a Catalina Earnshaw: en ella y gracias a ella pudo conservarse con objeto de no consumar la interminable despedida de sí mismo. La muerte, al fin y al cabo, es un momento, un acto en que repetimos el eterno asesinato del amor y de nosotros mismos. En ella sólo cabe el suicidio; es decir, la aparición de uno mismo, la encarnación, la reencarnación, la sola posibilidad de decir todas las cosas al mismo tiempo. Si Heathcliff vive cuando Catalina muere, morirá, desaparecerá cuando él, físicamente, muera. Al lado del objeto de su amor, contiguo a la morada, capaz para verse a sí mismo, el hombre durmiendo junto a la mujer,

el órgano que propicia la fecundación y la simiente que lo fecunda, el hermano y la hermana, los seres insustituibles, Heathcliff se suicida y suicida —ya no, nunca más, asesina— a la tierra entera. Se entrega al placer, realiza el ideal, el mito del amor-pasión y olvida que todo amor es corruptible. Ahora, podrá ser devorado por los gusanos. Ni él ni Catalina podrán conservarse intactos, momificados. El amor es el tiempo y es la muerte y es la corrupción y es el mal. Y es, después de todo, ese «abismo donde me enamoraba de mí mismo», esa única muerte personal, esa confirmación de que el amor, como la materia, como yo, es vulnerable y corrupto y de que esa vulnerabilidad, esa corruptibilidad sólo pueden acontecer si yo deseo, decido suicidarme, es decir si justifico que el mundo me ha hechizado. Heathcliff tendrá que suicidarse, que matar verdaderamente al Heathcliff que persiste en la Catalina Earnshaw, muerta, que lo ha hechizado, que lo ha fascinado. Heathcliff sabe, como anota Octavio Paz a propósito de López Velarde, que «se vuelve un cuerpo inaccessible y su amor algo que encarna en un jamás y ahora. No se enfrenta a un amor imposible; su amor es imposible porque su esencia es ser permanente y nunca consumada posibilidad».

El amor es tiempo, es presente. Catalina se casará con el eterno presente que para ella es Edgardo Linton a fin de asegurar la eternidad de Heathcliff, su eternidad de amor, a fin de asegurar que la desgracia es la distancia, la insatisfacción es la distancia, a fin de propiciar la venerada ocasión del suicidio.

Heathcliff y Catalina son la agonía del amor-pasión, la agonía del mito del amor-pasión. En ellos podremos vernos y por su voz hablar nuestras mismas palabras. El lenguaje lejano, incomprensible, que nos hablan, es el nuestro. Yo

no quisiera reinventar el amor como Mr. Lockwood, ese historiador impasible, atento, curioso, culto, tibio, formal, cómodo, prudente de nuestra época, que contempla la tumba en que ambos duermen el infierno. Mr. Lockwood, partície fragmentario del universo total, queda convencido de que duermen en tierra quieta y que nadie puede atribuirles sueños inquietos. Pero Yorkshire es el infierno y la tumba de Catalina y Heathcliff es una tumba sin sosiego, es el *vía crucis* del amor romántico.

Alguien se atreverá a poner flores en esos tibios, estériles pedazos de tierra hostil en la que se acomodan mal los cadáveres sujetos al lento trabajo de los gusanos. Acaso un improbable día soleado, Hareton Earnshaw y Catalina Linton paseen cerca de ellos, reconocidos y lúcidos. Acaso se atrevan a poner un pie intruso y pesado sobre esa arena amarilla, levantada por el viento. Acaso, hayan olvidado y deseen interrogar en las lápidas el secreto, descifrar el enigma. Pero Catalina y Heathcliff todavía se levantan y se aparecen por la noche, todavía se torturan y se enceguecen y se destrozan. A la entrada del cementerio, frente a sus tumbas desarregladas y sin flores, en la tierra estéril, yo colocaría este anuncio que Malcolm Lowry sitúa al final de *Bajo el volcán*: «¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan.»

SÉRGIO PITOL

Córdoba, 18 de marzo de 1933. Es uno de los escritores más importantes de la segunda mitad del siglo XX en México. Novelista, cuentista, maestro, traductor infatigable y excelente ensayista, ha merecido premios nacionales e internacionales por su trabajo; uno de los más importantes, sin duda, es el Premio Cervantes 2005. De entre su obra ensayística sobresalen: *La casa de la tribu*, *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*.

FORMAS DE GAO XINGJIAN¹

De pronto, al azar, desprendida de la nada, o lo que uno concibe como «nada», la memoria logra rescatar una imagen inesperada, solitaria, desconectada del presente, pero también del entorno que le debía ser natural: su tiempo, su lugar, su minúscula historia, a la cual por abulia, por desinterés, por el desgaste de la vejez sólo le es posible cintilar alegramente unos cuantos segundos para volver después al caos primigenio de donde había surgido.

A veces, una imagen reitera su presencia y exige ser rescatada del olvido. Y si quien la libera resulta ser un escritor, éste quedará colmado de felicidad, sentirá estar a punto de concebir un nuevo relato, quizá el mejor de todos los suyos, porque los detalles que acaba de recordar de su infancia podrían ser lo que faltaba para delinejar esa trama perfecta tanto tiempo esperada y que incomprensiblemente lo esquiva siempre que está a punto de capturarla. Vuelve a sentir que esa vez ganará, ha oído la voz imperiosa de las musas, el mensaje, el pregón, eso que cristaliza en la «inspiración», un término despreciado por todos los pedantes del mundo, y también por sus primos, los cursis, y que en cambio el escritor en que pienso, siente reverencia. Sí, ésa, la inspiración,

¹ En: Sergio Pitol, *El mago de Viena*, México, Bogotá, FCE-Pre-Textos, 2006, pp. 60-74 [N. de los comps.].

diosa de los simbolistas y de los poetas modernistas, desde Darío a Valle Inclán. Sí, dice, la inspiración, y repite: la inspiración, la inspiración y sus muchos misterios reivindicados por Nabokov, la misma que los «científicos» de la literatura encapsulan en términos extravagantes, malsonantes y ridículos, cada vez más distantes de lo que la literatura es.

En mi experiencia personal, la inspiración es el fruto más delicado de la memoria.

Regreso a casa de una sesión intensa con mi masoterapeuta. Debí haberlo visitado semanas atrás, y como consecuencia del retraso mis dolores de espalda, de cuello, de hombros, de nuca se exacerbaron hasta el infinito. El doctor hacía su trabajo sin dejar de repetir que por mi culpa la espalda se ha petrificado, que todos mis músculos estaban anudados, que distenderlos le iba a llevar bastante más tiempo y esfuerzo que el que necesita una sesión normal mientras yo, adolorido, gemía desesperadamente. Poco después, al sentir renacer la bonanza física, la relajación de los músculos, la armonía del organismo, la memoria me gratifica con una vislumbre del Templo del Cielo, el edificio más elegante, poderoso y a la vez ligero que conozco. En mi memoria el templo aparece a lo lejos, un edificio circular, construido con mármoles blanquísimos, circundado por bardas de ese mismo material. Veo amplias superficies curvas, son los muros que suben hacia el cielo y algo como un espumoso encaje marmóreo en torno a la grandiosa estructura. Dan ganas de aplaudir al ver ese paisaje desde donde me sitúo. Es la victoria absoluta de la armonía sobre el caos. En varias ocasiones, al tener que explicar el concepto de forma, menciono al Templo del Cielo para ilustrar con precisión lo que quiero expresar, un recurso que mantengo siempre entre bambalinas, la subconsciencia, el espacio donde reina

la niebla, sí, el Templo del Cielo, y también ¿por qué no?, la Ópera de Pekín. Una forma perfecta y precisa rige en ambas creaciones todos los elementos, los convierte en detalles anciliares, en meros soportes para celebrar un rito o percibir una realización majestuosa del mundo.

Desde hace algún tiempo, como resultado de una experiencia hipnótica, he tratado de explicar mi relación con esas visiones, detener hasta donde sea posible su presencia, recuperar todo lo que aún está vivo en ellas, detallar todos los rasgos del entorno.

Si pienso en mi pasado descubro que me he ocupado en trabajos detestables, pero en su época no lo advertía; o en otros formidables, que entonces desprecié y que sólo mucho después pude valorar adecuadamente. Pero también hubo otros, muy pocos, que me producen ahora tanto placer como en los viejos tiempos, cuando los ejercía. Uno de ellos fue mi colaboración para un programa de la Radio Universidad de México, coordinado por una amiga entrañable, la colombiana Milena Esguerra. Se llamaba: *Ventana abierta al mundo*, y estaba formado con entrevistas, crónicas y reseñas de las actividades que se suponía eran las más importantes en las grandes ciudades del mundo. Participar en aquella *Ventana*, ser parte, aunque mínima, de su creación, me fascinaba. Me sentía soñado: un apóstol de la cultura, de la apertura al mundo de mi país, y al mismo tiempo vivía experiencias formidables, tratar personajes interesantes, ampliar conocimientos, todo eso. Envié crónicas desde Londres, Roma, Varsovia y, aunque a veces me resulte difícil creerlo, desde la misteriosa, milenaria ciudad de Pekín.

Así, de regreso a casa, después de la ardua sesión de masaje, fui reconstruyendo mi primera visita al Templo del Cielo. Recuerdo que yo y mis anfitriones hicimos un descanso en

la marcha hacia el edificio, a mitad de la larga serpentina de mármol que lo circunda, desde donde tuvimos una maravillosa vista de conjunto. A un lado, con un brazo tendido hacia el inmenso techo cónico revestido de tejas vidriadas de colores muy vivos, estaba el profesor Chen, un filólogo de la Universidad de Pekín, especialista en literatura francesa. De hecho la mayor parte de su vida había transcurrido en Francia. Me imagino que en aquel momento y con aquel gesto me hace una descripción del edificio que con toda seguridad debía rebasar ampliamente mis posibilidades de recepción. Estoy extasiado. Debe ser noviembre de 1962. Al lado del profesor está su hijo, estudiante también en la Facultad de Letras Francesas, donde enseña su padre. Ambos, como todos los chinos, visten el uniforme azul marino de Mao Zedong. Sólo que la tela del profesor era visiblemente más fina que la del uniforme de su hijo, y las líneas de los pantalones estaban perfectamente planchadas. El uniforme del estudiante, en cambio, era tan modesto como los de la multitud que poblaba las calles.

Otro domingo, el mismo profesor Chen me invitó a visitar el Palacio de Verano, acompañado en esa ocasión por su esposa y su hijo, y después de recorrer los jardines y pasear junto a los lagos que rodeaban los graciosos pabellones, me invitaron a comer en el restaurante del palacio. Estaba abierto al público, me dijo el profesor, pero a un público extremadamente reducido, de seis o siete mesas. La señora Chen me informó que era el mejor restaurante de la capital, y quizá de toda la China. «El cocinero de este lugar goza de inmenso prestigio» —dijo—; «fue el cocinero en jefe de la última emperatriz» —y añadió con cierto esnobismo: «Sí, señor, la sopa que usted ingiere en este momento procede del recetario de una cocina imperial, tal vez la preferida por la

misma emperatriz viuda». Parecía que ese día le tocaba a ella llevar la voz; me habló con entusiasmo del teatro —tal vez esa fuera su profesión, no lo recuerdo—, y de sus mayores autores, todos importantes ya desde antes del advenimiento del comunismo: Kuo-Mo-jo, Lao-che, Tsao-yu, a quienes leí poco después en traducciones al inglés o al francés, y al final hizo un fervoroso elogio a la Ópera de Pekín. Se desilusionó visiblemente al decirle yo que no había visto ninguna función durante sus giras triunfales por Europa. Añadió poco antes de abandonar el restaurante que los tres prodigios de China, sus logros más refinados, eran: la arquitectura del Templo del Cielo al que me había acompañado su esposo, la Ópera de Pekín de un determinado periodo, el Ming, el Tang, ¡a saber!, y que yo aún podría ver y oír en escena porque seguían formando parte del repertorio actual. Y la tercera: la deliciosa comida de Sechuán, la que acabábamos de comer. Su hijo, sonriente, dijo que su madre había nacido en Sechuán, y por eso mismo no podía ser objetiva. Reímos y al levantarnos de la mesa los cuatro comenzamos a aplaudir.

Para terminar nuestro encuentro fuimos a tomar el café a casa de un matrimonio amigo de los Chen, afectos a esa bebida. El anfitrión era un arquitecto, y, como el profesor Chen, había vivido desde la infancia largo tiempo en Francia, y la esposa, también arquitecta, era auténticamente francesa. Por eso, gustaban del café. Fui recibido con simpatía. Los arquitectos eran más jóvenes que los Chen, y tal vez por eso los ademanes protocolarios y solemnes estaban más diluidos en ellos. Y en esa tarde comencé a enterarme de algunas cosas: durante el estalinismo los ideólogos del partido no siguieron de manera ortodoxa los procedimientos soviéticos; por lo menos en el mundo de la cultura, existían algunos oasis

protegidos de los dardos venenosos de los miembros ultra-sectarios del partido. Las dos parejas con quienes tomaba el café eran partidarios, o al menos cercanos, de un movimiento político semejante a la social democracia europea, cuya dirigente era Sung Sin-ling, la viuda de Sun Yat-sen, creador y primer presidente de la República China, poco antes de la Primera Guerra Mundial, y vicepresidenta de la república ella misma en el periodo comunista, título posiblemente honorario, pero que le permitía proteger a una cantidad de personas vulnerables y encontrarles trabajos dignos. La vicepresidenta pertenecía a la familia de financieros más rica de China, lo que no era vedado, puesto que algunos personajes de la política y la cultura china como Chu-teh, el ministro de Defensa, el héroe de la Larga Marcha, Chou En-lai, el vicepresidente más poderoso de la república, procedían de familias de mandarines, la aristocracia china, como también lo eran varios escritores muy respetados en esa época: Kuo Mo-yo, Pa-kin y muchos más. Todos ellos tuvieron la oportunidad de marcharse a Taiwan o Hong Kong al sucumbir el viejo régimen, o regresar a Europa o a los Estados Unidos, como hicieron otros; sin embargo, se quedaron en China y formularon un convenio, tal vez tácito, de ser aceptados en el país siempre que cumplieran determinadas condiciones. Aún más, en ese año 1962 existía un grupo de industriales privados que dirigían sus empresas. La condición para gozar de ciertas garantías dependía, sobre todo, de no haber colaborado con los japoneses durante la ocupación del país en la segunda guerra mundial ni haber sido confidentes del gobierno de Shiang Kai-shek y delatado a los opositores de ese régimen. Entre los empeños de la viuda de Sun Yat-sen, que eran muchos, uno de poca monta era la publicación de una revista de propaganda en el extranjero, en varios

idiomas: *China reconstruye*, donde muchos intelectuales no comunistas fueron acogidos, así como algunos extranjeros que habían contraído matrimonio con ciudadanos chinos, como los arquitectos en cuya casa pasé a tomar café con el profesor Chen y su esposa.

A ese grupo de burguesía ilustrada pertenecía la familia de Gao Xingjian (un alto funcionario bancario su padre y una actriz *amateur* su madre), antes de la revolución. Una pareja culta. Cuando estuve en 1962 en China, Gao Xingjian tenía veintidós años, y acababa de terminar sus estudios universitarios de lengua y literatura francesa en Pekín. Seguramente el profesor Chen debió de ser su maestro en alguno de los cursos; y quizá conoció a su hijo en la facultad. Seguramente sentiría la tensión que se formaba ese año. La acción de la censura estaba liquidando las pocas ramas que aún quedaban de la política de las Cien Flores. Es imposible saber lo que piensan los demás, sobre todo cuando el entorno es radicalmente distinto, la historia otra, las circunstancias, ni se diga. Tal vez el joven Gao consideraba que se trataba de medidas temporales, que las cosas no llegarían a pasar de un límite habitable, para luego volver al cauce correcto. Lo único cierto es que el actual Premio Nobel encontró un refugio, al parecer seguro, en *China reconstruye*, como traductor o corrector de estilo, y que en una oficina de esa revista cambió su concepción de la literatura y, con ello, su vida. En ese mismo lugar trabajaba un traductor francés, quien fue dejando casi ostensiblemente en la gaveta de su escritorio los libros prohibidos en la universidad: Proust, Michaux, Artaud, Gide, Sartre, Camus, Beckett, Ionesco y Genet, su preferido. Ninguno de los dos cruzaban una palabra en torno a esos libros. El propietario de ellos antes de salir dejaba uno en un lugar visible para el joven chino

y éste lo recogía y una vez de haberlo leído lo devolvía a su lugar y tomaba otro. Nunca cruzaron una palabra sobre eso. Fueron lecturas reveladoras. Por ellas, entre otras cosas, se enteró de la existencia del teatro del absurdo y advirtió que no difería demasiado de la novela clásica china, y que sobre todo tenía una conexión con los libretos de la Ópera de Pekín, tan abstractos como *La cantante calva*, *Las criadas* o *Esperando a Godot*. Y aprendió también que en la novela lo más importante era manejarse con libertad dentro de una forma estricta y también el manejo adecuado del tiempo. En efecto, años después, escribió una comedia, *La estación de autobuses*, que podía ser hija del *Godot* de Beckett.

Mis colaboraciones sobre Pekín, considerándolas desde ahora, me parecen una absoluta excentricidad. Pero en aquellos tiempos tenían muchos oyentes. Desde luego estábamos aún antes de la Revolución Cultural. En español se habían publicado casi uno tras otro tres libros franceses sobre China inteligentes y sugestivos: eran una invitación para visitar aquel país: *La larga marcha* de Simone de Beauvoir, *Claves para la China* de Claude Roy y *Las peripecias de un francés en China*, de Vercors. ¡*La gauche divine* de aquel tiempo! Los tres habían recorrido el país, y regresado de allí absolutamente entusiasmados. Les había tocado una época prodigiosa: la de las Cien Flores. La política cultural se había independizado; todos los estilos estaban autorizados, así como todas las corrientes filosóficas. Fue un movimiento sorprendente, y de una riqueza humana y cultural infinita. ¡Venid a ver con vuestros propios ojos!, proponían.

En mi estancia en Pekín esa política estaba a punto de extinguirse. Si era cierto que al inicio podía conversar con los intelectuales chinos y a veces comer con ellos, también lo era que comenzaban a advertirse síntomas peligrosos. Una

escritora famosa desde los años veinte, con enorme prestigio, Ting Ling, comunista desde su adolescencia, había sido expulsada de la Asociación de Escritores y del Partido Comunista por diferir de una posición maoísta y sus novelas habían desaparecido de todas las librerías, y al parecer también de las bibliotecas. Sí, había señales torvas, pero ni la imaginación más delirante hubiera podido suponer las monstruosidades producidas durante la Revolución Cultural desatada muy pocos años después.

Durante mi estancia escribí sobre escritores que nadie conocía en México, sobre obras de teatro que parecían in-existentes, inventadas de principio a fin, y especialmente de crónicas sobre la prodigiosa Ópera de Pekín, un espectáculo alucinante, tan distinto a todo lo conocido que me fascinó desde el principio, es más, desde el momento de cruzar el umbral del viejo teatro donde se escenificaba. En los teatros dramáticos vi piezas interesantes de Lao-Che: *El canal de las barbas del dragón* y otra con una fastuosa escenografía y multitud de personajes en escena: *La casa de té*. A este autor lo visité en una agradabilísima casa de estilo mandarín para hacerle una entrevista. Recuerdo que pasamos por varias alas de la casa, cada una dividida de las otras por un jardín maravilloso, hasta llegar a una sala austera, gris, donde conversamos y tomamos té todo el tiempo. Ese escritor hubiera podido salir de China y volver a Oxford, donde fue maestro antes de la guerra, a enseñar cultura china, pero prefirió quedarse en casa. Era un anciano elegante, prudente en su conversación, pero con un sentido del humor formidable. Años después leí, con dolor, con ira, en un periódico que durante la Revolución Cultural hordas salvajes llegaron a su casa, destruyeron sus jardines, sus colecciones de pintura, sus muebles, y que él pudo salir por una puerta trasera, co-

rrer hasta un edificio cercano de diez o doce pisos, subir a la azotea y desde allí lanzarse al suelo. Vi también los dramas de Tsao-yu, célebre desde los años treinta, con una fama de muchacho travieso, de perenne inconforme, y vi una obra suya, *La tormenta*, muy semejante a la de Ostrovski, sólo que situada en China, no en el siglo XIX sino en el XX, y no en una aldea sino en un escenario urbano. En una ocasión, no recuerdo quién me invitó, tal vez algún entusiasta del teatro, o un traductor italiano que pasaba temporadas en Pekín, a ver otra obra de Tsao-yu, *El hombre de Pekín*, que se producía en un modesto salón del conservatorio de arte dramático. Se trataba, tal vez, del examen final de algún estudiante director de escena, o de un homenaje hacia alguna personalidad teatral, lo cierto es que tenía una inmensa calidad, la mejor de todas las obras que tuve oportunidad de ver, la más íntima, la más modesta, y la más entrañable.

Pero lo más prodigioso, lo más sorprendente eran los teatros donde se celebraban las funciones de ópera. Todos los teatros a los que había asistido, salvo el de cámara donde vi *El hombre de Pekín*, eran edificios modernos, un poco anónimos, y con un público que daba el tono de miembros de la nomenclatura, con sus uniformes a lo Mao, limpios, planchados, domingueros, y con una tiesura ceremonial. En cambio al entrar a alguno de los enormes teatros de ópera, cercanos a uno de los mayores bazares de la capital, los encontraba envejecidos, despintados en partes, luidos los telones y los forros de los asientos; daba la sensación de un mundo compartido, de una colmena vibrante de vida y de zumbidos. Viejos, niños, gente de todo tipo se movía de un lado a otro para saludarse, riendo, hablando bulliciosamente como si estuvieran en medio del bazar. La vida se manifestaba, febril, intensa, multitudinariamente mientras

uno localizaba sus asientos. Sólo en el instante en que sonó la última señal se hizo un silencio profundo y cada quien, en un segundo, estuvo ya en su asiento. Al recorrerse el telón al ritmo de esa música ultraestilizada comenzaba el milagro. Telas de seda de todos los colores, personajes decorados como con escayola en vez de maquillaje, máscaras coloridas y violentas, unos eran reyes, otros tigres y monos, guerreros y princesas y concubinas que los aman y a quienes ellos aman también desaforadamente, todos saltaban por el escenario, corrían, ejecutaban pantomimas inconcebibles, ejercicios circenses, volaban. Al iniciarse el espectáculo todo se volvió regocijo, un paraíso compuesto de elementos refinadísimos y plebeyos del que era imposible desprender en ningún momento la mirada. Se requería tiempo después de salir del teatro para liberarse del hipnotismo. Por lo menos iba a la ópera una vez a la semana. Salía de ahí siempre deslumbrado. En mis apuntes encuentro algunos títulos preferidos: *Robó tres veces el vaso de los nueve dragones*, con la que me inicié, *Escándalo en el palacio celestial*, *Adiós a la concubina*, *Cómo un monje ebrio abrió la puerta del claustro*. Puedo decir que jamás he sentido un placer escénico tan extremo como en aquellas veladas. Luego he visto esas mismas piezas en París, en Londres, en Praga, en las giras que la Ópera de Pekín hace por el mundo, pero nunca ha sido lo mismo. Al desaparecer la relación con su público habitual se convertían en ceremonias bellas y solemnes, un acto magistral de exotismo de alta cultura. En fin, otra cosa.

Paulatinamente China fue convirtiéndose en un infierno. A las pocas semanas de haber llegado ya no pude hacer paseos con el profesor Chen, y cuando nos encontrábamos en algún restaurante, nos saludábamos atentamente, y cambiábamos

algunas palabras vacuas para no dejar de ser correctos. Decir que el clima era malo daba la sensación de hablar en clave. Cuando iba a las oficinas de *China reconstruye*, donde me organizaban las entrevistas con los escritores que me interesaban, hablaba con los traductores de francés sólo como de paso, neutra y cautelosamente. La vida cultural se apagaba. Había un único pensamiento, el de Mao. Parecía haberse llegado a fondo, pero no fue así. ¡Qué va! Estaba yo ya lejos de China cuando ocurrió la catástrofe. De repente, un fantasma atroz recorrió el inmenso país, sin dejar de atisbar ningún recoveco. La prensa internacional daba noticias monstruosas. ¡Se había desatado la Revolución Cultural! El más grave cisma en la China comunista. Desde altos funcionarios, que parecían poseer amplios poderes, hasta modestos artesanos, todos fueron vejados, expuestos a las calles con carteles insultantes colgados del cuello para ser insultados, escupidos y pateados por una muchedumbre enloquecida. Un libro en lengua extranjera encontrado en una habitación podía ser el detonante para aprisionar al propietario y a sus familiares; un objeto de arte antiguo, significaba que quien lo poseía no había sido capaz de rechazar una vida de señores feudales. Como cientos de miles de chinos, Gao Xingjian fue desterrado de la capital, encarcelado y luego exiliado a un remoto confín del país, para que los trabajos forzados en el campo lograran reeducarlo. Allí permaneció cinco años. En las entrevistas que he leído habla poco de ese periodo. Como sucede en un Estado autoritario, donde todas las decisiones sólo se toman en la cúpula, un buen día el grupo gobernante, dirigido por la viuda de Mao, se derrumbó con estrépito. Los inquisidores se convirtieron en culpables. La «Banda de los Cuatro» y sus innumerables compinches fueron enjuiciados y condenados a muerte o a cadena perpetua. Los castigados

volvieron a sus lugares y a sus labores. Fueron recibidos en sus institutos como víctimas inocentes perseguidas por una secta de demonios, los más perversos del país. Gao Xingjian volvió a Pekín, a su trabajo como corrector y traductor en *China reconstruye*. Ya entonces lo único que le interesaba era escribir. Teatro, sobre todo, pero también novela. De modo que en 1977 se despidió de la revista para incorporarse a la Unión de Escritores.

Su situación era ambigua. Lo protegía el prestigio del martirio: era un ejemplo viviente de los crímenes de un pasado reciente, podía permitirse actitudes que asustaban a los demás. En 1978 dictó conferencias sobre el teatro del absurdo en la Asociación de los Actores Chinos; la sala se llenaba cada noche, pero al final nadie se atrevía a hablar. En 1981 publicó un ensayo sobre los procedimientos estilísticos de la literatura moderna que produjo feroces polémicas.

Ba Jin (a quien conocimos siempre como Pa Kin, hasta que se hizo la absurda conversión fonética, la misma que transformó a Pekín en Beijing), el néstor de los escritores chinos, ilustre desde muchas décadas y castigado también en la campaña de reeducación, defendió a su joven colega, publicando valientes artículos en la prensa. Tanto el decano de la literatura como Gao Xingjian y otros escritores se dispusieron a discutir, airear y sanar la atmósfera cultural. Hablar en voz queda entre los colegas, disimular las intenciones, esconder las ideas, significaba someterse, dar paso a los sectarios, a los teóricos rudimentarios que nada sino desgracia habían aportado a la cultura china.

Gao Xingjian decidió no someterse. Escribió con toda libertad y defendió su causa. Una de sus obras teatrales mayores, *Estación de autobuses*, llegó a la escena en 1983. El éxito fue sorprendente. De haber sido montada en un teatro

de cámara, para un público de élite, nada hubiera ocurrido. Pero el estreno tuvo lugar en uno de los teatros más prestigiados de la capital, el público fue inmenso, compuesto en la mayoría por jóvenes. Los ideólogos del partido se amedrentaron. Calificaron aquel experimento como algo peligroso. Su obra siguiente, *La otra orilla*, fue prohibida en 1986. A partir de entonces, Gao Xingjian se convirtió en un escritor disidente. Para reponerse de esa derrota, el escritor decidió hacer una excursión por la China profunda. Viajó durante diez meses, desde la desembocadura del Yang Tzé-kiang hasta su nacimiento, casi todo el tiempo a pie. Descubrió una China desconocida, imprescindible para él, habló con toda clase de personas, oyó confesiones y lamentos, tuvo relaciones con hombres marginales y se enamoró de sus mujeres. Se oyó a sí mismo. Se comunicó con su ser interior, utilizando todos los pronombres personales del singular: «yo», «tú», «él», se escrutó con ojos diferentes y también con los suyos, se buscó y se perdió, se buscó y se encontró, se encontró cuando se perdía, y de esa experiencia se convirtió a su regreso a Pekín en un hombre diferente. En 1988 viajó a París y allí decidió exiliarse.

De ese viaje se nutre su libro más importante, el que le valió el Premio Nobel, una novela grandiosa, si cabe el adjetivo: *La montaña del alma*, una novela que resume y devora muchas novelas, todo cabe en ella, todo es conjetal y nada es conclusivo. Siete años trabajó infatigablemente en ella. Recuerda a la novela escrita por el antepasado del protagonista de *El jardín de los senderos que se bifurcan* borgiano, donde el universo está incluido con todos sus atributos, la gloria del hombre y la caída del hombre. El lector impuro trata de conocer la trama que aparece en la superficie y no la encuentra, no la entiende y termina por maldecir a

su autor. La trama es un intrincado tejido de discursos, un laberinto que yace bajo una superficie en apariencia confusa. Allí, diluido, encuentra el cauce de la novela china clásica, y también los temas de la Ópera de Pekín, pero también están Proust y Genet, la novela contemporánea francesa, y Joyce y Cervantes, a quien leyó desde la infancia. Es una novela abstracta capaz de acariciar el mundo de lo real e internarse en él. Una novela del lenguaje, del terror vivido y el asombro ante el simple hecho de vivir. En fin, es una de las más extraordinarias experiencias literarias de nuestro tiempo.

Sin embargo, Gao Xingjian declara en casi todas sus entrevistas que el mayor placer como escritor se lo proporciona el teatro. Y en efecto, la mayor parte de su producción es teatral. En sus piezas, como en su gran novela, enlaza la abstracción a lo real, con una tersura y un juego de matices que parece conjurar a los demonios que lo cercan. Suavidad y crueldad, espiritualidad y fango, son términos intercambiables.

Las cuatro piezas teatrales publicadas en este volumen son en sí cuatro enigmas. *La huida*, *Cuatro cuartetos para un fin de semana*, *El sonámbulo* y *Al borde de la vida* pertenecen a diferentes épocas, algunas fueron bosquejadas o escritas en China y otras en Francia; su poética es la misma. Gao Xingjian señala que el lenguaje es en esencia un instrumento para destacar el arte del actor. En sus dramas deja filtrar las enseñanzas de Beckett y de Artaud, y por los mecanismos de actuación debe pensarse en Brecht, quien, según el autor, es el único hombre de teatro europeo que comprendió los mecanismos actorales de Oriente. Los actores son la obra; en tanto que el lenguaje, el gesto y la trama son una mera abstracción, precisa y eficaz, tal como sucede en la Ópera de Pekín.

BEATRIZ ESPEJO

Veracruz, 19 de septiembre de 1939. Maestra y doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, es cuentista, profesora universitaria, investigadora y ensayista. Recibió el premio Magda Donato (1978) y el Nacional de Periodismo por su producción ensayística y periodística. De sus ensayos sobresalen: *Julio Torri, vouyerista desencantado, Oficios y menesteres e Historia de la pintura mexicana.*

JANE AUSTEN, FIEL A SÍ MISMA¹

Esta hija del rector de Steventon, en Hampshire, a quien los británicos consideran entre los grandes novelistas clásicos del idioma inglés, fue un extraño fenómeno literario, incluso más si consideramos su época y sus circunstancias. Nació en 1775 y murió en 1817 a resultas de una enfermedad motivada, según algunos estudiosos, por conflictos emocionales que ahora se ha diagnosticado como el mal de Addison, graves trastornos de las vías urinarias cuando no se produce cortisolina. Nada relacionado con la depresión. Su corta vida, corta conforme a los patrones modernos, tuvo pocos momentos relevantes o por lo menos eso se ha creído. Descontando ocasionales viajes a Londres que aparecen en varias páginas de sus novelas, vivió monótonamente en la paz rural de la provincia interrumpida por trajines domésticos y numerosas visitas de cortesía a sus parientes y vecinos. Visitas que, a juzgar por sus obras y su correspondencia, podían durar semanas y hasta meses.

¹ Tomado de la *Revista de la Universidad de México*, UNAM, Nueva Época, núm. 94, diciembre de 2011. Disponible en Internet: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/dfc12a80-16a1-4bcd-b6ac-47958odfe781?filename=jane-austen-fiel-a-si-misma> [N. de los comps.].

Pero resulta casi increíble para nuestro tiempo de comunicaciones electrónicas su austera lejanía y aislamiento del exterior y su indiferencia de lo que pasaba en el mundo. En una notable introducción fechada en 1959, para la serie Nuestros Clásicos de la Universidad Nacional Autónoma de México, a *Orgullo y prejuicio*, Carlos Fuentes, de treinta años y con su visión internacional, se sorprende de que Austen no mencionara los acontecimientos políticos del momento: la independencia de los Estados Unidos, las luchas iniciadas por el mismo propósito en América Latina, el inicio de una era industrial o la Revolución francesa que alteró la faz de Europa y cortó tantas cabezas y de la que forzosamente debió enterarse por alianzas familiares, un hermano suyo que se casó con una francesa viuda de un aristócrata guillotinado, el conde de Feuillade, y la circunstancia relevante de que otros dos servían en la marina y llegaron a ser uno almirante y otro contralmirante. El señalamiento de Fuentes es un tanto patriarcal y revela sus propias tendencias, pero ilumina circunstancias difíciles de juzgar si no recordamos las complicadas formas de relación existentes, el desconocimiento de la electricidad y la ausencia de carreteras que convertían en verdaderas odiseas ir de un pueblo a otro por sendas lodosas propicias para los accidentes, ruedas de transportes metidas en zanjas, ejes rotos o animales desherrados.

Los temas que Jane Austen trató fueron intimistas, como el de muchas escritoras posteriores, e intentar salirse de ellos para extenderse a trajines mundiales hubiera sido un pegote, puesto que poco entendía sobre esos asuntos. Jamás habló de los pobres, salvo de los pobres de espíritu, por lo que también ha sido criticada. Es una muestra relevante de aquellos escritores que sólo enfocan lo que conocen. Trató lo que la inquietaba a fondo y las ocupaciones que estaban al alcance

de su diario acontecer. Los problemas económicos enfrentados sobre todo por su sexo, las diferencias existentes en una sociedad clasista y colonialista, las minucias de la etiqueta, los noviazgos, los matrimonios convenientes de ser posible, las esperanzas infundadas o justas, las ambiciones, los prejuicios, las rutinas de ir y venir a lugares cercanos en los que, como dije, se invertían varias horas traqueteadas en carroajes de postas o diligencias, los chismes, los consuelos y atenciones hacia amigos enfermos, las preocupaciones locales, la alegría ante el arribo de militares a los que en lugar de celebrar por sus batallas se consideraba en función de sus coloridos uniformes que alegrarían las reuniones. Cualquier motivo de entretenimiento que ocupara los días llenaba las páginas de Jane Austen. «Retrataba la sociedad burguesa sin desnudarla».² Al releer sus novelas se concluye que el monto de las fortunas, y por tanto la renta mensual de la que podía disponer, es un tema que constantemente puso en claro, tanto como los rasgos físicos y las cualidades de sus personajes. Esa preocupación fundamental por señalar comodidades cotidianas se extiende a lo largo de su quehacer, y quizá más insistentemente en *Sensatez y sentimientos*. Pero los ejemplos en este sentido abundan y podrían traerse para ilustrarlos a dos protagonistas de *Emma*: la señora Elton desluce ante la señorita Woodhouse no sólo por su verborreica, locuaz e impertinente conversación sino por poseer diez mil libras de renta ante las treinta mil de su interlocutora. ¿Y aparte qué galán preferiría el apasionamiento ante la posibilidad de casarse con la rica heredera de cincuenta mil libras al año? Le permitiría tener un tren de vida a su gusto

² Jane Austen, *Orgullo y prejuicio*, introducción de Carlos Fuentes, México, UNAM (Nuestros Clásicos, 8), 1959, p. 14.

con grandes mansiones, parques, bosques, partidas de caza, caballos lustrosos persiguiendo zorros en medio de jaurías ensordecedoras, carroajes, caprichos de toda índole y un lugar preponderante en las reuniones donde seguiría ejerciendo su indiscutible encanto. En otro texto, Willoughby está enamorado de Marianne que le corresponde con inusitada pasión hasta llegar a las fronteras de la muerte, pero una juiciosa balanza le permite establecer el peso de ese cariño contra sus deseos de llevar una existencia placentera. Luego de algunas dudas decide casarse con una muchacha celosa y de mal genio que le dará oportunidad de mantener lujos y despilfarros. La misma mecánica ocurre en casi todos los casos, con la honrosa y heroica excepción de Edward Ferrars quien desdeña a la hija de un Lord para unirse a la sensata Elinor en busca de placeres tranquilos y delicados, convencido de que la felicidad y la estabilidad se cogen la mano.

El amor suele aparecer como un sentimiento muy emparentado a los convencionalismos sociales y las posiciones prácticas, circunstancias que verdaderamente lo rigen, incluso sobre los insondables dictados del alma aunque existen siempre excepciones como la impetuosa Marianne ya mencionada y el enamorado Darcy, que no pueden olvidarse y resultan entrañables.

Esta imagen del país concuerda con la filosofía de la Inglaterra victoriana a la que prefigura. Su costumbrismo y sus aventuras son fuentes de la novela inglesa del XIX. Las descripciones de la campiña, con sus lomajes suaves e intensamente verdes, su serenidad, su quieta belleza y los códigos de entendimiento impuestos reflejan qué hacer, cómo divertirse, cómo decorar una casa conjugando hospitalidad y elegancia, la fidelidad a la palabra empeñada que implica-

ba compromisos inviolables a menos de correr el riesgo de convertirse en un individuo de mala fama.

Las fórmulas educadas para llevar los diálogos están descritas espléndidamente y tales maneras rigen incluso entre los componentes de una misma familia que controla emociones y por lo general las mantienen en una línea de conducta acorde con la flema inglesa. Genera distancias, silencios inexplicables e incluso malentendidos que, por otra parte, permiten a la artista extenderse en el desarrollo de los acontecimientos recalando actitudes basadas sobre todo en las apariencias. El respeto de los títulos es incuestionable y ante ellos se hacen reverencias, se quitan los sombreros y los aristócratas aceptan sin inmutarse tales homenajes seguros de sus privilegios. La amistad es tema fundamental. Los amigos surgen con lo bueno que conllevan, pero no se escogen demasiado, se aceptan como parte del destino y los condados en los que habitan y dentro de las tradiciones protestantes. Tocan la puerta, se presentan y son bien recibidos, conciernen una invitación, reciben otra y agrandan un círculo afable. La amistad suele mantenerse sin profundizar demasiado y sin herir susceptibilidades. Los sentimientos maternales tal vez únicamente surjan en la exacerbada preocupación de la señora Bennet por el futuro de sus cinco hijas casaderas, pero en los demás casos suele tratarse por encima y únicamente para criticar el pésimo comportamiento de algunos niños consentidos.

Jane Austen sabía que su situación no era privilegiada a menos que ocurriera el milagro que nunca ocurrió, capaz de romper las barreras de una dote interesante, pero se distinguía de otras contemporáneas de posiciones económicas y actitudes parecidas. Su inteligencia, su fina percepción y un talento nada común para convertir tales virtudes en materia

de novelas donde entramaba relatos la convertían en un caso excepcional. Virginia Woolf la juzgó como únicamente podía juzgar una espléndida prosista a otra. Señalaba que fue la primera que no quiso escribir como hombre y calificaba su arte «para personas mayores» por su criterio certero, su infalible buen gusto y su firme moralidad. Esos méritos no eran precisamente los de Walter Scott —el primero en darle lugar de honor entre los autores ingleses—, quien llevaría a sus propias narraciones históricas hasta la cumbre del Romanticismo, ni se embarcaba en el Realismo crítico de Dickens y Thackeray, que por cierto tampoco dejaron de lado la importancia del dinero. Muchos protagonistas suyos pasan las de Caín en orfanatos y cárceles para deudores o desempeñando tristes oficios al carecer de sustento.

Jane destinaba sus esfuerzos a equilibrar fondo y forma tocando ese costumbrismo adecuado a su manera de sentir y pensar, y llegaba hasta las playas de un Romanticismo naciente en el que todavía controlaba las explosiones sentimentales en pro de las buenas maneras y de una trama impuesta para el desarrollo de nutridos capítulos que los lectores encontraban de buen tamaño cuando las horas corrían despacio. Tres o cuatro familias de un pueblo le proporcionaban suficiente material. Elaboraba trabajos en los que iba cobrando un ritmo lento y minucioso. Su manguillo entintado trazaba frases sobre el papel como el artesano que da forma y ornato a los marfiles.

Fue el penúltimo parto de una prolífica señora que parió a siete niños más. Vivió en la rectoría de Steventon hasta los dieciséis, cuando su familia se trasladó a Bath. Su padre, cansado de ejercitar dotes de maestro ante un grupo de alumnos en que seguramente estaba Jane, murió al año de un virus desconocido que se lo llevó en cuarenta y ocho ho-

ras, cuando no existía la penicilina; y ella pasó el resto de su existencia acompañando a su madre y hermana con la personalidad de una soltera tranquila que gustaba caminar por los alrededores de Southampton, Chawton, Godmesham, Brighton, Winchester y Hampshire, lugares que describe solazándose en los paisajes y en la transparencia y limpidez del aire; además de Bath, que incluso más que Londres le permitió encomiar la arquitectura de los edificios y los trajes de una ciudad grande. Su único retrato conocido no la envuelve en gasas blancas ni le presta un aura excepcional, la rescata con facciones agradables, atuendo medio campesino, cabello castaño peinado a la moda y desde el fondo de sus ojos parece explicarnos que no era la arrinconada hija del ministro anglicano rural como se le ha considerado sino una mujer capaz de afinar la mirada y extenderla para observar y enriquecer sus letras. Conocía cuestiones de etiqueta por constantes obligaciones y compromisos obligados en la buena convivencia; recordemos incluso que uno de sus hermanos contrajo matrimonio con la hija de un duque. Sabemos de sobra que esta casamentera en la imaginación irónicamente nunca se casó y sabemos también que su muerte sobrevino en Winchester cuando empezaba a cosechar los frutos de su pluma sin haber sentido interés por entrevisitarse con escritores contemporáneos. No quiso asistir a una reunión en honor de Madame de Staël, la figura femenina literaria del momento que dejó guardada *Orgullo y prejuicio* por considerarla vulgar.

Su educación formal fue escasa. Se educó una corta temporada junto con su hermana dos años mayor, Cassandra, en Abbey School, mientras los varones de su familia asistían al St. John's College de Oxford o la Royal Naval Academy. Tuvo además un hermano llamado George, enfermo de epi-

lepsia desde la niñez y tal vez sordo y mudo que nunca tuvo lugar en el círculo íntimo y creció apartado, primero bajo la supervisión de sus padres y después de sus hermanos, y a pesar de eso su vida se extendió hasta 1838. Esa invalidez hizo que Austen no soportara tratar literariamente enfermedades mentales y jamás las mencionó en ningún pasaje, como si quisiera desechar las verdaderas tragedias que la existencia humana trae consigo y no fueran importantes sino las relacionadas con la falta de correspondencia sentimental. Nunca enfocó la muerte. La evitó escrupulosamente y los mayores contratiempos ocurren en su obra cuando Luisa Musgrove, en *Persuasión*, rueda por un monte y se tuerce un tobillo o cuando Marianne, en *Sensatez y sentimientos*, tiene un fuerte resfrío que la mantiene inconsciente.

Austen leyó por cuenta propia novelas góticas de las que se burlaba en *La abadía de Northanger*, trayendo a cuenta los textos de Ann Radcliffe o Fanny Burney tan vendidos entonces, cuando el tipo de escritores que los concebían hallaban numeroso público en la burguesía naciente que hinchaba los bolsillos de los editores. Estudió a Shakespeare, Fielding, Johnson, Crabbe, Fanny Burney, Scott, pero su fuente de inspiración auténtica era lo que la rodeaba sin desdeñar el estilo que seguramente aprendió a respetar en sus autores amados. Además de la lectura, sus ocupaciones consistían en las que completaban la buena preparación femenina: coser, bordar, tejer y redactar cartas de las que se valían muchos de sus personajes para darse noticias mutuas y mantenerse al tanto de los sucesos, incluso los menos importantes. Tocaba el piano y cantaba, quizá no con habilidades sorprendentes. ¿Dibujaría algo? Probablemente sí. En sus narraciones Emma hace un retrato a la acuarela digno de enmarcarse y Elinor es una excelente dibujante, lo cual le permite adornar pantallas; sin

embargo, su hermana Marianne dice, analizando la tímida personalidad de Edward:

Aparentemente la música apenas le interesa, y aunque admira mucho los dibujos de Elinor, no es la admiración de alguien que pueda entender su valor. Es evidente a pesar de su asidua atención cuando ella dibuja, que de hecho no sabe nada de esa materia. Admira como un enamorado, no como un entendido. Para sentirme satisfecha, esos rasgos deben ir unidos. No podría ser feliz con un hombre cuyo gusto no coincidiera punto por punto con el mío.³

Eran sin duda las opiniones de una joven de diecisiete años que termina casándose con un «viejo» solterón de treinta y cinco y que sin duda esperaba lo imposible. Desde la unión de Adán y Eva no hay pareja que desconozca la individualidad y las concesiones mutuas luego de extinguirse el ardor sexual.

Jane se entretenía, según era costumbre, descifrando adivinanzas, charadas, cuartetos en verso, jugando partidas de *whist* o cualquier combinación de cartas sobre mesitas que mandaban ponerse después del té y antes de la cena, donde servían cordero con verduras, fiambres o sopas calientes, jamón o pollo frío según las estaciones del año. Tomaba parte en representaciones teatrales caseras a las que probablemente la inducía su cuñada, se dedicaba al cuidado del jardín y asistía a *picnics* y bailes en los que se le adivina esperando que alguien viniera a invitarla para no permanecer en el

³ Jane Austen, *Sensatez y sentimientos*, traducción de Paulina Mata, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 2000, p. 30.

grupo de las desdeñadas, ansiosa de que la oportunidad de ser elegida ocurriera lo más pronto posible y lograra danzar bajo la luz parpadeante de velas que inundaban candiles. Es decir, aparentemente ignoraba los extremos de la pasión o del sufrimiento que explora cualquier vida, y sin embargo transformaba sus «pequeñas» experiencias en pasajes memorables llenos de palabras reiterativas y algo insulsas, pero que han servido para innumerables películas y series de televisión ambientadas con exquisito cuidado. Calcan esos finales del XVIII y principios del XIX recreados por ella con singular maestría. Sus primeros escritos salieron firmados *by a lady*. Se conoce su manera silenciosa de elaborarlos en hojitas que podía esconder para causar la menor bulla posible y para que nadie se enterara de la tarea que realmente la absorbía. Carlos Fuentes aporta otro dato interesante al explicar que en el recibidor estudio donde Jane encontraba concentración había una puerta defectuosa. Se arrastraba al abrirlo y ella impidió que la arreglaran porque el ruido le servía de anuncio para esconder sus papeles.

Lectora desde siempre, mi pasión por Jane Austen comenzó durante un Día del Niño en que las monjas de mi escuela organizaban funciones cinematográficas en algún salón con la amplitud suficiente para montar proyector y pantalla. Después de algunos cortos de *Los tres chiflados*, antipáticos golpeándose a más no poder y cometiendo montones de tonterías, siguió la primera versión, filmada mucho antes, de *Orgullo y prejuicio* con Lawrence Olivier y Greer Garson, quienes encabezaban la lista de estrellas. Nunca he vuelto a encontrarla pero se me convirtió en una revelación objeto de mis persecuciones librescas. Finalmente la trama narra el siempre explotado asunto de una Cenicienta que consigue casarse con el príncipe al que ni siquiera hubiera

osado aspirar. La simbólica zapatilla de cristal fue la conciencia de su propio valer y la valentía para rechazar al candidato que al principio no se le declaró como debía arriesgándose a pagar cara tal audacia. La llamada novela rosa que en mi infancia hacía su agosto agotando tirajes destinados al público femenino, entre el que se contaban mis tías, tomó una y otra vez la misma temática y de ella nadie se acuerda salvo las antropólogas, ni consiguió otro mérito que el de volverse una serie melosa capaz de inflamar los anhelos inconfesados de las señoritas. Pero ahí radicó una de mis primeras lecciones. ¿En qué estribaba la abismal diferencia? La comparación parece anodina y aun me resulta ilustrativa. No sólo radica en la manera de tratar ese milagro del amor que Jane jamás tuvo sino en el inefable manejo del idioma que algunos juzgan demasiado endomingado. También en la enorme capacidad para penetrar caracteres hasta conseguir una especie de galería, un mural por el que participan diferentes personas; en el talento para ahondar sensaciones y peculiaridades que los vuelven creíbles, por lo cual Austen acaba convenciéndonos de su admirado humorismo y sus facultades como retratista de hombres y mujeres (casi nunca de criaturas), atmósferas y panoramas. Ante nosotros, si por un lado desfilan bosques, riachuelos, parques, colinas, loda-zales y muchos contratiempos provocados por las lluvias de la campiña inglesa con sus caminitos mal trazados llenos de charcos y sin carreteras que facilitaran trasladarse en medio del fango, también circulan los Bennet, los Crawford, los Tilney, los Bertram, los Woodhouse y gran cantidad de figuras memorables que debieron inspirarse en conocidos atentamente observados.

A los quince años escribió a modo de entretenimiento escolar *Amor y amistad*, fragmentos de una novelita de in-

tenciones satíricas que en opinión de quienes la han leído revelaba ya a la futura profesional. Se repite frecuentemente que tuvo dos períodos de efervescencia creativa. El primero más fresco y de más facilidad argumental ocurrió entre 1796 y 1798 al terminar el primer manuscrito de *Sentido y sensibilidad*, (o sea *Sensatez y sentimientos*) aceptado hasta 1811, y de *Orgullo y prejuicio*, con el título de *Primeras impresiones* rechazado y devuelto vía postal, por Cadell, editor londinense, y desde 1811 hasta su muerte cuando *Emma*, *Mansfield Park* y *Persuasión* se sucedieron rápidamente. Durante los intervalos hizo *La abadía de Northanger* y dos historias inconclusas: *Lady Lucy*, 1805, y *The Watsons*, 1807. Lo cual no es despreciable para nadie. Sin embargo, sus estudiosos se demoran empeñados en encontrar una explicación obvia para ese supuesto silencio. Lo atribuyen a una carga familiar inclinada hacia deberes de estricta sociabilidad y tal vez a una desilusión ante el escaso éxito de los esfuerzos que ejercitaban su genio. Las cuatro novelas que publicó durante su vida le produjeron setecientos cincuenta libras nada despreciables pero insuficientes para alguien que le daba importancia a la necesaria independencia económica. Y aunque menos, se reparó en algo a mi juicio perfectamente factible: la convicción de que había agotado sus asuntos y se repetía sin poderse superar a sí misma.⁴ Cosa comprobable en *Persuasión*, que es más de lo mismo aunque su estructura resulta impecable.

Pero la mente de un escritor difícilmente descansa y hay algunos que privilegian la última parte de su producción porque ahonda en las fallas y en las fragilidades humanas.

⁴ En el índice biográfico preparado para la edición de las cartas, Deidre Le Faye deja constancia de que las novelas tuvieron nombres sucesivos antes de publicarse.

Desde luego es una cuestión de opiniones. *Mansfield Park* nació de un tirón y salió en 1814. *Emma*, dedicada a uno de sus devotos admiradores, el Príncipe Regente, después de la incapacidad mental de su padre el rey Jorge IV y mejor conocido como el Príncipe de Gales, que tenía una colección de todas las novelas de Austen en sus diferentes residencias, se publicó en 1816. *Persuasión* y *La abadía...*, revisada por su autora y por la que ya había recibido un anticipo, vieron la luz de la imprenta en 1818, después de su muerte. Todas fueron lanzadas sin grandes pretensiones. A menudo plantean conceptos a propósito de diferentes cuestiones, pero nunca se empeñaban en imponerlos ni en moralizar. Según Octavio Paz, la novela es un hecho implícito sobre la sociedad. La enfoca. Y esa opinión me parece incuestionable como muchas otras suyas. Jane Austen demuestra la injusticia de las leyes inglesas que impedían heredar a las hijas y concedían el patrimonio familiar al pariente varón más próximo; revela las escasas oportunidades para subsistir decentemente que se les presentaban a las mujeres si no tenían oportunidad de casarse. Podían convertirse en damas de compañía o se refugiaban viviendo con algún pariente amable y quienes no tenían ese apoyo se dedicaban al servicio doméstico librándose de la prostitución; en cambio, para los hermanos existían el ejército, la marina, las leyes, la farmacología, los votos eclesiásticos y diferentes carreras en las que incluso lograban encumbrarse, aunque recordemos que los caballeros ni las damas trabajaban porque hacerlo se consideraba afrontoso y motivo de comentarios sarcásticos.

Estas obras encomian la sabiduría, la sinceridad, el apego a los valores, los modales poco afectados, la defensa de los padres por necios e indiscretos que sean, y tal es el caso de la señorita Bennet a quien su madre avergüenza por cos-

tumbre. Alaban la viveza de entendimiento, la suave luna que ayudaba a facilitar compromisos nocturnos. Condenan la arrogancia, la tontería, la banalidad, el egocentrismo, la hipocresía y otras formas de crueldad ridiculizadas en numerosas ocasiones. A Jane jamás se le ocurriría que para hallar la dicha había de cursarse el purgatorio descrito incluso por las más célebres concepciones góticas posteriores como *Jane Eyre* y las tramas de Dickens en las cuales las situaciones desesperadas se resuelven gracias a herencias caídas del cielo y luego de que los espíritus se templaran en fraguas infernales. Nunca excede una dosis de credibilidad. Sus villanos encuentran redención o castigo al soportar matrimonios absurdos o un descrédito que acarrea la lejanía de sus contertulios. Y sus heroínas, incluso las favoritas como Elizabeth a la que siempre llamaba cariñosamente «mi querida niña» dándole la fortuna que probablemente ella hubiera querido, tienen pequeñas y grandes faltas. A menudo todas se dejan perder por el orgullo, el egoísmo, la tendencia a tomar decisiones equivocadas que en la mayoría de los casos se extienden a lo largo de varios capítulos hasta que la luz del sol abrillante la verdad. Abundó en los noviazgos de ensueño y no tanto en las uniones desafortunadas con su pesada carga de tedio. ¿Cómo habrá sufrido el señor Bennet la imparable cháchara de su esposa? ¿O el señor Parker, gracias a las tonterías de su suegra y su mujer? ¿O Carlota al disimular la lambisconería del primo Collins?

Usó hábilmente distintas fórmulas idiomáticas para que cada protagonista se pintara a sí mismo y supo redondear las situaciones con detalles que únicamente una mente muy aguda captaría y que siguen siendo tan válidos como lo fueron en los siglos X VIII y XIX. Aprovechó diferentes fórmulas de estilos epistolares conforme las tendencias de quienes las

redactaban. Existe una colección que abarca casi seiscientas cincuenta páginas de cartas coleccionadas, luego de infinitos trabajos, ya que se hallaban en repositorios de museos y universidades, bibliotecas particulares y algunas entraron a subastas públicas. Deidre Le Faye⁵ tuvo la paciencia de rastreárlas y darlas a la imprenta, debidamente anotadas, con estimables índices biográficos y topográficos, aprovechando una primera edición todavía no completa de R. W. Chapman de 1932, otra de 1933 y una más de 1951. Basadas en los dos tomos de Edward Lord Brabourne, de 1884, e incluyen las cinco cartas a la sobrina Fanny Knight, de 1924. Descubren sin lugar a dudas que ese mundo novelístico sería imposible sin la famosa mirada penetrante de su creadora en la que tanto se ha insistido y que a pesar de ello la constreñía a su campiña y a su clase, la alejaban de los acontecimientos que sacudían a Europa y le impedían sensibilizarse con los pobres. Jane Austen es quizás el mejor ejemplo de que el estilo responde a lo que realmente se conoce y se logra rescatar, y de quien deja disfrazado en cada una de sus heroínas algo de sí misma. Si el novio de Cassandra había muerto en las Indias Occidentales, el señor Bigg-Wither logró que al declararse, Jane huyera con él y arrepentida regresara al redil, y un incidente parecido ocurre en *Orgullo y prejuicio* con la frívola Kitty.

En *Emma* dijo:

¡La oficina de correos es una institución asombrosa! ¡Qué regularidad y rapidez!... Es tan raro que haya algún descuido o error! ¡Es tan raro que se equivoquen en el destino de una carta,

⁵ Deidre Le Faye, *Jane Austen's Letters*, Great Britain, Oxford University Press, 1996.

entre los millares que pasan constantemente por el reino, y supongo que ni una en un millón se pierde del todo! ¡Y cuando se considera la variedad de letras, y de malas letras además, que hay que descifrar, eso aumenta el asombro!⁶

La caligrafía dibujada constituía un signo de buena crianza y los mensajes se cruzaban con incuestionable rapidez porque eran la manera usual de comunicarse, los correspondenciales esperaban ansiosamente las respuestas y los carteros cumplían su afanosa misión. A propósito de lo anterior, precisa explicarse que Cassandra se encargó de guardar el grueso del epistolario con el mismo cuidado que puso para preservar la obra literaria, y tres años antes de su propia desaparición tuvo la ocurrencia de mutilar y quemar pasajes considerándolos confidenciales. Dejó todo como legado a sus sobrinos, pero una de ellas, Anna, notó severas mutilaciones cuando se hablaba de las diferencias temperamentales o motivo de discusiones religiosas y políticas entre ambas hermanas separadas durante temporadas debido a las estancias en casas de su amplia familia. Hay quizá una explicación viable desprendida de las novelas donde parejas de hermanas muy próximas parecen compartir hasta las mínimas opiniones. A lo mejor Cassandra procuró que la posteridad mantuviera esa idea por literaria que fuera, aun cuando la cotidianeidad es complicada y a menudo surgen divergencias.

Leídas atentamente, estas cartas constituyen también una pintura detallada de la pequeña y alta clase media de la época, ya sin una intención artística, y constituyen un opulento desfile de gente que enriquecía sus panecillos con grandes

6 Jane Austen, *Emma*, prólogo y traducción de José María Valverde, Barcelona, Tusquets Editores/Editorial Lumen, 1996, p. 333.

cantidades de mantequilla, abrochaba mal sus chalecos, reía sin ton ni son, decía necedades aburridísimas o descubría intenciones ambiciosas e insinceras. Leyéndolas se constata nuevamente que fueron la semilla que germinó, en caracteres de primera o relativa importancia, para enriquecer el desarrollo de los relatos; sin embargo, estas líneas, al no haber sido redactadas con el propósito de ser publicadas, adolecen de momentos descuidados, pero evidencian a Jane como una cazadora que atinaba a traspasar aves en vuelo, rasgos desapercibidos, sin que su malicia irónica le impidiera admirar la belleza y el candor. Conocía sus limitaciones y confesaba que no podía hacer un texto como si fuera poema épico. De ahí que desoyera el consejo de un bibliotecario sobre escribir una historia de la Casa de Caburgo haciendo cumplidos a la realeza.

Abundan pues las cartas a Cassandra y a otros destinatarios muy cercanos de diferente sexo y parentesco. Empiezan en enero de 1796, es decir, cuando Jane tenía veintiún años y un afán desmedido por las fiestas donde podían encontrarse buenos compañeros o prospectos matrimoniales, a las que asistían *ladies*, *lords* y demás personas de importancia aunque carecieran de títulos, sin descontar algunas sorpresas que las volvían más estimulantes al verlas desceder de sus carruajes dispuestas a prestarle esplendor a las esperanzas de las jovencitas empeñadas en «colocarse» con rapidez. Sin importar que algunos concurrentes abandonaran el lugar los siguientes días. Solían bastar referencias y un intercambio de frases para cimentar compromisos futuros.

Las cartas apuntan también líneas de agradecimiento por el envío de un pavo o de alguna suculencia sustanciosa. Abundan los comentarios sobre el clima y temor a las bronquitis de funestas consecuencias; Marianne y Juana en las

novelas estuvieron graves, gracias a las constantes tormentas y lloviznas que si por un lado convierten el campo inglés en un jardín de verdes espectaculares, vuelven indispensables los paraguas y el refugio en casas cercanas para hallar calor desprendido desde los leños en las chimeneas. Y no se escatiman elogios: «Mi queridísima Fanny. Eres inimitable, irresistible. Eres la delicia de mi vida. ¡Qué cartas tan entretenidas me has mandado últimamente!».⁷ Y luego consejos para que la muchacha no se amargara a causa de un pretendiente que había decidido casarse con alguien más.

Una de las últimas noticias está dirigida a Anne Sharp el 22 de mayo de 1817. Jane habla de la enfermedad que la postraba en cama desde el 13 de abril y de las amabilidades con que la rodeaba su familia, sobre todo su hermana mayor, convertida en enfermera abnegada. Si por un lado conservaba claridad mental, por otro se quejaba de fiebres nocturnas, debilidades y fatigas que la volvían un guíñapo, y comenta sus intenciones de ir a Winchester algunas semanas para buscar remedios para restablecerse con un viaje de sólo dieciséis millas y aprovechar un coche confortable enviado desde Steventon por su hermano James, heredero del curato. Al mismo tiempo esperaba que ese esfuerzo no fuera demasiado tardío. Se disculpó por no escribir ya cartas sino dirigidas a sí misma y sintiendo la muerte próxima lamentó el sufrimiento que le causaría a su madre. Dejó además un par de frases conmovedoras agradeciendo a Dios que si ese fuera su destino final le hubiera permitido estar rodeada de tanto afecto por parte de sus allegados. Termina conservando su consabida compostura.

⁷ A Fanny Knight desde Cawton, escrita entre el jueves 20 de febrero de 1817 al viernes 21.

Cinco días después le escribe a su sobrino James que estudiaba en Exeter College de Oxford. Lo entera de que logra dejar la cama de nueve de la mañana a diez de la noche para sentarse en un sofá, que camina de un cuarto a otro y toma sus alimentos, que la distrajo la visita de su hermano Henry, el sociable que se vanagloriaba de su parentesco, quien se desplazó a caballo bajo la lluvia para verla, y espera a Charles para desayunar juntos. Luego se despide enviándole sus bendiciones. La última carta a Francis Tilson, redactada a los dos días, fue una de las mutiladas, porque mostraba inconformidad con las criadas, dice casi lo mismo que la anterior y sólo introduce una mecedora en la que se sentaba a ratos y nos permite verla arrastrándose en trechos cortos soportando terribles dolencias que procuraba ocultar. ¿Pensaba en George recluido por su incapacidad y lo compadecía? ¿Estaba convencida de que a la «avanzada» edad de cuarenta y dos años ninguna sorpresa la aguardaba sino enfrentarse a la noche eterna?

Para el domingo 20 de julio, Cassandra se encargó de agradecer las atenciones que había recibido su enferma y comentaba ya su partida. Quizá sea la carta más enternecedora. Encomia el interés que Jane tuvo por cualquier cosa al parecer insignificante, interés que no desapareció ni ante la tumba. Añade:

Perdí un tesoro, una gran hermana, una gran amiga que no sustituiré. Era el sol de mi vida, el brillo de mis placeres, el consuelo de mis penas. No tengo un solo pensamiento negativo sobre ella y esto ha sido como si perdiera una parte de mí misma... Estoy perfectamente consciente de la dimensión de mi irreparable pérdida... me

siento un poco indisposta, nada que no pase en corto tiempo. Le doy gracias a Dios porque me permitió atenderla hasta el fin... Supo que se moría alrededor de media hora antes, tranquila y aparentemente inconsciente. Durante ese corto tiempo, pobrecita, nos dijo que no podía explicarnos lo que padecía ni comunicarnos la fuerza de sus dolores. Cuando le pregunté sus disposiciones, me respondió: nada y añadió: «Gran Dios, dame paciencia, reza por mí, oh, reza por mí».⁸

Su voz afectada se volvía casi inaudible. La muerte no convulsionó sus facciones y quedó como una bella estatua a la que Cassandra cerró los ojos. El jueves a las diez de la mañana los restos fueron depositados con la presencia de su familia y algunos amigos en un servicio religioso bastante solemne en la catedral de Winchester, hermoso edificio que Jane admiraba. Reposa en la parte alta de la mansión. Los párrafos responden a mis traducciones muy libres pero el original constata que las fórmulas literarias de las hermanas casi se confunden y eran parte de lo establecido. En una situación de gran tristeza, Cassandra evita las explosiones desgarradas y somete los potros de la pena.

Tal vez ninguna otra novela como *Emma*, que su traductor José María Valverde consideraba la obra maestra de Austen, atestigüe más esta manera de comportarse. Sigue un ritmo despacio y reconstruye un ir y venir, un salir y entrar, un recibir y despedir personas, un trágico casi inagotable. Las conversaciones calcadas a la letra son repetitivas e

8 Le Faye, *op. cit.*

insustanciales y la tendencia a prestarse las cartas recibidas para leerlas de mano en mano y luego comentarlas dilata el tiempo narrativo porque servían de distracciones en ambientes tan cerrados. Esto consigue atmósferas llenas de prejuicios, normas, cortesías oportunas; pero curiosamente el lector no puede saltarse capítulos y se adapta al juego de ajedrez anunciado desde la primera línea antes de que cada quien encuentre su pareja correspondiente. Emma, la joven que le da título al libro, goza de muchas ventajas y las pone sobre el tapete diciendo:

Yo no tengo ninguna de las acostumbradas motivaciones de las mujeres para casarme. Claro que si me enamorara sería diferente; pero nunca me he enamorado, no es mi manera ni mi naturaleza, y creo que nunca me enamoraré. Y sin amor estoy segura de que sería tonta de cambiar una situación como la mía. Fortuna, no la necesito. Buena situación, no la necesito; importancia, no la necesito; creo que pocas mujeres casadas son ni la mitad de dueñas de la casa de su marido que yo de Hartfield; y nunca, nunca podría esperar yo ser tan fielmente amada e importante, tan la primera siempre y siempre con razón ante los ojos de un hombre, como ante los de mi padre.⁹

Por supuesto, hay un giro y luego de doscientas páginas acaba enamorada de alguien digno de sus prendas, que siempre la había querido en silencio, y descubre la pasión poco antes de ponerse el punto final.

9 Austen, *Emma*, p. 109.

A pesar de ser simpática en términos generales, Emma quiere reformar la suerte de amigas pobretonas a las que pretende proteger con nulo efecto y no tenía la modestia como su mejor cualidad; pero al autodefinirse, definía a otras muchachas que no estaban en las mismas circunstancias ni hubieran podido vanagloriarse de ser tan ricas ni tan capaces de elegir su suerte.

Orgullo y prejuicio empieza descubriendo parte del mismo problema:

Es una verdad universalmente admitida que un soltero poseedor de una buena fortuna tiene necesidad de una mujer. Aunque los sentimientos y opiniones de un hombre así sean poco conocidos a su llegada a un punto cualquiera, está tan arraigada aquella creencia en las familias que la rodean, que le consideran como propiedad indiscutible de una u otra de sus hijas.¹⁰

Entra desde la primera frase a la temática y explica la situación de una familia de cinco hijas condenada a heredar su propiedad a un primo pomposo y lambiscón cuando sucede la muerte del señor Bennet, con lo cual todas quedarán desamparadas y sin techo. Eso disculpa que la esposa con su torpeza intente «situar» a sus muchachas de la mejor manera posible valiéndose de tretas y artimañas, cometiendo impertinencias que están a punto de entorpecer el asunto y que, por otro lado, describen una situación desesperada. Su mejor apoyo es la belleza de la mayor, quien parece haber encontrado ya un buen partido, pero dirige sus baterías hacia la segunda, Elizabeth, a quien pretende enrolar con

¹⁰ Austen, *Orgullo...*, p. 33.

el heredero primo Collins. No acepta que la joven se niegue a sacrificarse por el pretexto del bien común al preferir probar suerte por otros derroteros, sin que esto implique un despego por su familia cargada de defectos, pero su temperamento crítico, sólido, incapaz de la mentira, orgulloso, con una alta estima, la hacen enfrentar un porvenir incierto.

Dice repetidamente que su hermana mayor nunca encontraba nada malo en nadie y en cambio ella sopesaba los detalles y hasta se inclinaba a sacar conclusiones no siempre acertadas, pero conquistó al señor Darcy, dueño de una gran fortuna, más encumbrado socialmente, más austero sí, pero más cargado de virtudes. Lo conquistó haciéndose respetar y defendiendo enconadamente a sus seres amados, apoyada sólo por su inteligencia no demasiado cultivada y el encantador brillo de sus ojos iluminados por lágrimas de indignación o agradecimiento. Se convirtió en la protagonista principal de la obra que le dio a su autora gran renombre y le abrió la puerta al público de los años venideros. El señor Darcy fue el prototipo del hombre que cualquier mujer desearía. Ella dejó que floreciera su amor al ver sus magníficas posesiones, su galería de pinturas, sus obras de arte, sus jardines en los que había riachuelos llenos de peces y bosques donde los pájaros organizaban conciertos al atardecer en parvadas que desaparecían entre los follajes. En cambio, Darcy, al imitar al unicornio, se postró ante la virgen para demostrar una firmeza que lo hizo concretar esa unión desigual en todos sentidos. Se casó, olvidando viejas rencillas, con una hermana que estuvo a punto de arruinar la reputación de la familia entera, aceptó pacientemente la monserga de una parentela insufrible y la ruidosa estupidez de su suegra. ¿Quién podía desear más? Sí era guapo, confiable, cortés y brindaba un destino lleno de bienestar. No hay hombre que

se le compare como el epítome del galán por excelencia, el arquetipo del marido ideal, romántico, seductor.

Se ha dicho que Catherine Morland, sobre la que giran los sucesos expuestos en *La abadía*, fue el *alter ego* de Austen al compartir su misma ironía, su distanciamiento inteligente de lo mundano y por terminar casada con un *clergyman* de excelente cuna y cautivadora apariencia, no obstante que su curiosidad novelera casi echa a perder el entusiasmo que despierta y es víctima de una grosería imperdonable, en parte por prolongar demasiado una visita, en parte por carecer de buena dote. Eso la descartaba como nuera apetecible y, apenas se enteró de ello, su futuro suegro la expulsó de su casa sin ninguna contemplación y sin compañía confiable exponiéndola a graves peligros.

De cualquier forma que se vea, Jane Austen entraña una paradoja. Pasó la vida entera hablando de enamorados dichosos y sólo supo del triste destino de la soltera que no halló la mejor opción posible para las mujeres, ya que las universidades les estaban vedadas y las alternativas de empleos eran llevar una tienda de encajes, coser ajeno o, si su hogar no era cómodo y su fortuna era raquítica, desempeñar el oficio de institutriz para obtener la seguridad con que contaba una esposa. Vivió cuando todavía no se abrían los editoriales para las escritoras; *The Tatler* y *The Spectator*, periódicos afamados, jamás les hubieran dado oportunidades. Eran impensables las conferencias, las cátedras, las entrevistas. Estaba emparedada. Le quedaba sólo el recurso de permanecer fiel y congruente consigo misma pensando que las bellas artes y el sufrimiento son los mejores maestros.

MARIO MUÑOZ

Orizaba, 17 de septiembre de 1940. Investigador, traductor y profesor universitario. Es maestro en Letras Españolas por la Universidad Veracruzana, con posgrado en Literatura Polaca por la Universidad de Varsovia y profesor de Lengua y Literatura Española por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Ha sido director de *La palabra y el hombre*. Es autor de varios libros de crítica literaria y de antologías. Ha publicado artículos y ensayos en reconocidas revistas nacionales e internacionales.

LA AMARGA MEMORIA¹

Dos hermosas baladas francesas son la cifra de mi niñez y adolescencia. En su melancólica letra convergen los extremos en que han oscilado mis experiencias pasadas y presentes. Una es la composición titulada: *La maison où j'ai grandi* —La casa donde crecí—, interpretada por Françoise Hardy; la otra, *Si ça peut te consoler* —*Si esto puede consolarte*—, la cantaba Jane Birkin, que a finales de los años sesenta se hizo muy famosa porque a dúo con Serge Gainsbourg entonaba *Je t'aime... moi non plus*, la sensual melodía que no pudimos escuchar en México a causa de la censura dominante de la época, que impidió su difusión esgrimiendo el juicio falaz de tratarse de una canción impudica, merecedora de sanción por los jadeos y estertores eróticos que emitía Jane Birkin mientras iban sucediéndose las imágenes poéticas de una penetración hasta culminar en el orgasmo. Conseguí el disco sencillo en Berlín, en 1970, y lo escuché muchas veces en Varsovia para resarcirme de las estúpidas prohibiciones de los censores y de su moral hipócrita.

El argumento de la composición de Françoise Hardy trata de la pérdida del Reino: la expulsión del espacio mítico de la infancia; mientras la letra de la otra pieza relata el ingreso a

¹ Publicado en *La palabra y el hombre*, Tercera Época, abril-junio, 2008, núm. 4, pp. 15-19 [N. de los comps.].

la horrible realidad de los adultos. Son dos interpretaciones con diferente grado de intensidad y tono de las dos etapas decisivas en la formación de los seres humanos: la primera es de una resignada melancolía; mientras la segunda destila una ironía cruel y devastadora. La infancia y la adolescencia. El destino está ahí condensado. Lo demás son restas más que sumas.

La mayor parte de mi niñez la pasé postrado a consecuencia del asma. La enfermedad me impidió llevar la vida despreocupada de los muchachos de mi edad. A causa de mis males crónicos era un estudiante irregular, y cuando asistía a clases, los profesores me provocaban terror lo mismo que los alumnos, a quienes terminé detestando. La animadversión de los condiscípulos y los percances de salud me volvieron un niño arisco, ensimismado, solitario y de una timidez casi patológica. Mi mundo, entonces, no era el del colegio sino el caserón gótico donde nací. Una construcción antigua que había sido parte del convento de San José en la ciudad de Orizaba, la cual había comprado mi abuelo con los recursos que pudo salvar del pillaje de los revolucionarios. En esa imponente construcción vivió con su reducida familia integrada por mi madre, una tía que murió virgen a los setenta y nueve años de edad, y yo, el hijo único faltó de padre.

La propiedad constaba de doce habitaciones colmadas de los más diversos objetos, talleres para la curtadura de pieles, enormes pailas para hacer jabón, escaleras cortadas de tajo por paredes de piedra, además de dos grandes patios donde perros y gatos convivían en estrecha alianza. Las techumbres de las habitaciones eran altísimas y los muros medían sesenta centímetros de espesor. El salitre rezumaba por los rincones de los aposentos y el piso era hueco, pues debajo

del caserón cruzaba uno de los tantos pasadizos que tenían su origen en el convento y se ramificaban por la ciudad. En un cuarto del fondo, apenas iluminado por la luz que filtraba una estrecha claraboya, se apilaban sin orden ni concierto libros, revistas, periódicos, libretas de contabilidad y fotografías amarillentas de familiares ya finados. Bajo densas capas de polvo había biblias, santorales, devocionarios, manuales de ortografía, novelas de Vargas Vila, florilegios del siglo XIX, tratados de magia, y muchas otras curiosidades.

En ese lugar en penumbra, respirando los espesos vapores de la humedad que me provocaban fuertes ataques de asma, me entregaba a la lectura de las hagiografías y a la contemplación de los grabados de Doré, que ilustraban una descabalada edición del *Quijote*. Hojeaba con avidez los diarios percudidos y las revistas de moda que colecciónaba mi madre. Leía atento las anotaciones de los negocios de mi abuelo escritas en tinta morada y con sorpresa constataba las cantidades que donaba a obras piadosas. Así pasaba las horas de la mañana hasta que la tía, que hacía las veces de nana, me buscaba puntual a la hora de comer.

Mi inclinación por la lectura la propició mi madre. Desde los cinco años me enseñó a leer y escribir. Como pasaba la mayor parte del tiempo en cama por las frecuentes crisis respiratorias, me compraba literatura infantil para sobrellevar mis males. De suerte que al ingresar a la primaria, disponía de algunas habilidades que hicieron menos pesado el aprendizaje de las primeras letras. El abuelo y mi madre decidieron inscribirme en una escuela particular católica, suponiendo que la distinción del plantel garantizaba la calidad de la enseñanza. Además de que el alumnado pertenecía a la exclusiva élite orizabeña. La escuela ostentaba el pomoso membrete de Instituto Regional Veracruzano y precisaba:

Sólo para varones. Aparte de las sesiones de cine que nos pasaban cada semana con las series de Frankenstein y el hombre lobo, además de los episodios de la *Invasión de Mongo*, el único interés que me despertó el imponente recinto fue que también había pertenecido al monasterio de San José. Su construcción laberíntica de escaleras enrevesadas y corredores en penumbra, a trechos interrumpidos por recovecos semejantes a hornacinas, la recuerdo en cada ocasión que leo «William Wilson», el estremecedor relato de Edgar Allan Poe. Así, del claustro de la casa familiar pasaba sin transición a los lóbregos salones de clase, pues entre ambos puntos sólo mediaba cuadra y media. A la mitad de este recorrido se erguía majestuosa la iglesia de San José de Gracia, donde asistía con mi madre a escuchar algunas tardes los ensayos del organista oficial, sin más gente que nosotros en el centro de la iglesia solitaria. Por eso, cuando escucho la apertura del fabuloso disco de Pink Floyd: *Wish you were here*, me estremezco con el solo de órgano que va *in crescendo* para prepararnos al viaje.

Tal vez sea el ambiente familiar el factor determinante que condiciona nuestras preferencias literarias y artísticas y nuestra visión del mundo. Digo esto porque no pude sus traerme a mi entorno. Es más, me sentía identificado con él. La preferencia por la literatura fantástica, el gusto por los relatos de terror, la inclinación por el cine de atmósferas opresivas, el desdén por la comedia frívola, la atracción por autores marginales, en fin, la tendencia a un pesimismo contumaz, proviene de mis vivencias infantiles y de adolescente.

Cada noche, durante la cena, a modo de ritual, los mayores contaban historias de aparecidos, de pactos diabólicos y hombres transformados en bestias, de criaturas nocturnas que atrapaban a los incautos viajeros; sucesos que mi

abuelo había escuchado contar o conocía de primera mano en sus accidentados recorridos a caballo por pueblos y haciendas del centro del país. Nunca repetía una anécdota. A continuación, mi madre agregaba sus propias fabulaciones, dando por hecho que en el traspatio surgían a medianoche entes malignos o almas pesarosas que trasegaban por los pasillos del caserón. Al concluir este recuento macabro nos dirigíamos a nuestras respectivas habitaciones. Y yo, con la imaginación colmada de fantasmagorías, me iba a la cama. Las luces se apagaban y la casa se sumergía en un silencio denso y letal. Permanecía insomne, atento al menor ruido. A la madrugada empezaba la vida secreta de la casa. Escuchaba el ajetreo de los roedores en el tejado de las habitaciones, el tenue desprendimiento del revoco de las paredes carcomidas por la humedad, el finísimo taladro de la polilla horadando las viejas maderas de los muebles, el croar repetido de las ranas en el estanque, las furiosas acometidas de los perros en el segundo patio que degeneraban en prolongados y lastimeros aullidos. A veces, por la ventana descubierta, veía pasar a la anciana-virgen recorriendo los pasillos con la palmatoria en la mano y una vela encendida que le demudaba las facciones. Eran sus noches de insomnio. Captaba el ir y venir de sus pasos vacilantes y el murmullo de su voz recitando alguna plegaria. La casa entera latía y palpitaba como un organismo vivo y amenazante. Cuando el horror llegaba al límite de lo soportable, comenzaba a gritarle a mi madre que acudía asustada a calmarme. Horas después, recibía el nuevo día con el regusto del miedo pero dispuesto a seguir la siguiente serie de narraciones.

¿Cómo no sentir, entonces, una predilección por la literatura gótica? ¿Por los héroes de Hoffmann, Poe, Maupassant, Lovecraft y Cortázar? ¿Por el cine *gore* y la música *dark*?

¿Cómo desprenderse de las pesadillas de la infancia y de la avidez por lo desconocido que me atraía con tanta fuerza como el imán al hierro?

En resumidas cuentas, el cultivo de estas pasiones es una forma vicaria de perpetuar el pasado, pues con la muerte del abuelo se clausuraron para siempre las puertas del Edén. En adelante tres personas continuamos habitando la mansión gótica. Y poco después, con el fallecimiento de la tía decrepita, sólo quedamos mi madre y yo. Como sombras vagábamos en la inmensidad de la casa. Éramos los últimos de la estirpe.

Los rituales cesaron, las vitrinas colmadas de dulces y confituras dejaron ver las bomboneras y los frascos vacíos, las comidas opulentas se hicieron parcias, los muebles cedieron a la erosión de la polilla, las prendas de color cambiaron por los ropajes oscuros, los espejos fueron cubiertos con paños negros en señal de luto. Los perros murieron de vejez y los gatos desaparecieron un día presintiendo el derrumbe final. La única nota pintoresca era un loro real que la longevidad no había mermado su reluciente plumaje. Por las mañanas entonaba con regocijo las canciones que había aprendido cincuenta años antes.

Sigilosamente la maleza fue apoderándose del traspatio hasta impedir el paso a las habitaciones del fondo. Nos restaba el primer patio, cuyos muros comenzaron a cubrirse de espeso musgo. Un olor a ruina se extendía por las habitaciones que habíamos resguardado del acoso de la descomposición general que ganaba espacio en el transcurso de la noche. ¿Cómo impedir la recurrencia de la amarga memoria cuando leo «Casa tomada», siendo que experimenté una situación similar a la de los personajes cortazarianos?

Así las cosas, estaba por alcanzar la mayoría de edad. Había concluido la secundaria en la escuela particular en la que pasé nueve años abominables sin aprender otra cosa que a odiar a la gente. No tenía ningún horizonte de expectativas porque, sobreprotegido como era, nunca había sentido preferencia por algún oficio o profesión. La literatura y el cine eran mi único campo de interés. De pronto me topé con la realidad. Me sentía un completo inadaptado y esta clase de personajes son aniquilados por la sociedad. La angustia y la inquietud comenzaron a tender su endemoniado cerco. El tiempo me obsesionaba: pronto engrosaría al nefasto batallón de los adultos; de modo que estaba próxima la hora de empezar a decir adiós para siempre a la niñez y a la adolescencia, a las que me resistía a dejar.

Recorría la ciudad de un lado a otro bajo el influjo de los libros leídos. En la librería Garcilaso, la única en el ramo, compraba biografías de pintores y escritores con los que sentía una identificación profunda. Leía las vidas de Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Modigliani, Papini, Poe, Maupassant, Malaparte, O'Neill. Al mismo tiempo me aplicaba a conocer sus obras. También trabé relación con el teatro moderno y clásico y con los maestros rusos. Chéjov y Dostoievski en especial. Su literatura era el equivalente a un espejo que reflejara a gran escala mi propia imagen fragmentada. En esas andaba cuando encontré una novela decisiva para mi formación posterior: *Demian*, de Herman Hesse. La lectura de este relato de iniciación determinó el camino que habría de tomar en adelante. Por lo pronto, decidí conseguir todos los libros traducidos del escritor alemán publicados en editoriales argentinas. Los leí con verdadero fervor, encontrando en el opresivo aislamiento de sus jóvenes protagonistas, la constancia de mi propia marginalidad y baja estima.

Por la noche, dejaba correr la imaginación narrando a mi madre las historias de las novelas que leía. Sin hacer comentarios, ella demostraba con la mirada que en verdad entendía la doble intención de mis palabras cuando con creciente emoción le mencionaba las tribulaciones de los héroes de *La educación sentimental*, *Pedro y Juan*, *Bajo la rueda*, *La náusea* o *Los endemoniados*, proyecciones literarias de los estados de ánimo por los que yo iba atravesando.

Una noche, mientras cenábamos en silencio, escuchamos un ruido seco, seguido de un estruendo que provenía del traspatio. La casa entera fue sacudida hasta sus cimientos. Permanecimos rígidos y demudados, creyendo que el edificio entero se desplomaba. Comprendimos entonces que las estructuras de los galerones y los cuartos del fondo, resentidas ya por los años, habían cedido a la tremenda fuerza de la erosión y la maleza. Con una decisión que no le conocía, mi madre decidió abandonar la casa.

A la mañana siguiente, salíamos. Mi madre cerró el zaguán de la calle a doble llave. Resignados, miramos las rajaduras de la pared frontal. Sabíamos que nunca más volveríamos. Ella llevaba en calidad de reliquia la jaula con su loro real, yo, la novela *Narciso y Goldmundo*, de Herman Hesse.

ULISES CARRIÓN

Veracruz, 1941-Ámsterdam 1989. Publicó cuento breve, poesía, teatro y diversos ensayos. Colaboró en *La palabra y el hombre*, *México en la cultura* y *Novedades*, entre otras publicaciones. En 1967 se mudó a Ámsterdam, Holanda. Su estadía en aquel país lo acercó con los movimientos artísticos alternativos de la época y lo condujo a la producción de poesía visual y concreta. Pionero del arte conceptual, fundó, junto con otros artistas, la galería In-Out Center y una pequeña empresa editora, la In-Out Productions y, más tarde, la librería-galería-taller Other Books and So, en donde organizó numerosas exposiciones de libros de artista y performances. De su obra destacan: *El arte nuevo de hacer libros*, *La muerte de Miss O*, *De Alemania*, *García Moreno*, *El santo del patíbulo* y *Poesías*.

VENCIMOS, ¿NO ES CIERTO?¹

I

No creo que todo en el mundo exista para desembocar en un libro (Mallarmé), aunque acepto que esta idea es estimulante. Sin embargo, creo que todo libro existente desaparecerá finalmente.

A resultas de una catástrofe final, o aniquilado por la tecnología, o por un proceso de autodestrucción, no lo sé. Pero los libros desaparecerán.

No veo razón para lamentarse. Esto me propone un incentivo para ubicar a los libros en la categoría de los organismos vivos. Así, es natural que crezcan, se multipliquen, muden de color, se enfermen y, al cabo, mueran.

En este momento estamos atestiguando la fase final de este proceso. Figurada y literalmente, las bibliotecas son cementerios de libros.

¿Qué son los *best sellers* de pasta blanda si no cenizas, sombras, humo? Cada *best seller* testifica el hecho de que el fuego del lenguaje (en sus formas literarias) se ha extinguido.

¹ Publicado originalmente en inglés: “We Have Won! Haven’t We?”, en Ulises Bogard Carrión, Thierry Dubois, *Quant aux livres/On Books*, Ginebra, Héros-Límite, 1997. Citamos por la edición de Jaime Moreno Villareal, *De bibliomanía. Un expediente*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2006, pp. 381-388 [N. de los comps.].

II

Ahora bien, en lo que respecta a nosotros, estamos vivos y gozamos de buena salud.

Tenemos colores todavía, y ojos para verlos, sistemas lógicos, signos, proyectores de cine, pistas de baile, redes de TV, alfabetos manuales y muchas cosas más.

Hasta donde yo sé, sólo los artistas están celebrando la muerte de los libros. Es difícil de creerlo, pero es cierto, nadie más parece ocuparse del asunto.

Sólo los artistas les están ofreciendo el debido adiós, con cantos, iconos, aceites sagrados, rituales, fuegos de artificio —lo consabido, cosas que se acostumbran en estos casos.

Otros (por ejemplo, los escritores y los lectores, y todos los intermediarios entre ambos) hacen como que no ven, no oyen, no huelen. Las estadísticas no cuentan más que los materiales de lectura en esos círculos.

¿Y qué hay con la educación? Sigue difundiéndose, como antaño, casi exclusivamente a través de los libros. Entretanto, en las calles se aclama a los peores *best sellers*.

III

Pero ésta no es la historia de los buenos escritores contra los malos, de los editores de calidad contra los de basura, del público inteligente contra el idiota.

El tema único y real de nuestra historia es ese objeto más bien pequeño, de poco peso, ordinariamente rectangular, colorido: el libro, los libros. Los hallamos por doquier entre nosotros, viviendo sus vidas, cambiando, siendo objeto de toda clase de manipulaciones y modificaciones en las manos de quienquiera que los encuentre.

Los artistas han tenido la visión de comprender esto: los libros son de propiedad común. Nos pertenecen a cada uno de nosotros. Varios siglos de vida en común entre los hombres y los libros han dejado huella de ambos lados. Los hombres aprendieron a leer y se fueron aburriendo. Los libros entendieron que no vivirían para siempre y comenzaron a hacer algo al respecto.

Los libros se hicieron campo común para el juego, campo abierto para quien quisiera participar en el juego. Muy pronto, los libros se hicieron multicoloridos, su geometría se diversificó, el texto impreso se puso a danzar, e incluso hizo mutis, algunas páginas se hicieron transparentes, materiales diversos del papel fueron explorados y conquistados.

Gente que sabe de historia dice que esto comenzó a fines de los años cincuenta, y se acusa a los poetas concretos de haber propinado el primer y mortal golpe.

Pero es claro que todo el asunto había comenzado desde mucho tiempo atrás. Para mencionar sólo un ejemplo, los futuristas y los constructivistas ya habían puesto manos a la obra desde décadas atrás. Y tan pronto como lo dices en voz alta, no falta quien interrumpa y traiga a cuenta los manuscritos medievales, las inscripciones romanas o la escritura jeroglífica.

IV

Yo entiendo esta evolución formal como sigue:

Lenguaje escrito en bloques más bien sólidos: PROSA.

Todas las unidades visuales (letras, puntuación, espacios) están parejamente distribuidas, creando un patrón regular de blanco y negro en la página.

La distinción entre narración y diálogo representa el primer rompimiento importante en el cuerpo del texto.

Rarefacción del lenguaje: POESÍA.

Los vocablos se vuelven escasos, cada uno de ellos proclama y defiende su propia identidad. Mitad del espacio permanece en blanco. El texto y el espacio vacío mantienen un delicado balance. Esta precariedad despierta nuestras emociones.

El verso libre redescubre y vuelve a poblar la árida vastedad de la página.

Algunos elementos (letras, palabras) que flotan en el espacio rarificado se coagulan: **POESÍA CONCRETA**.

El lenguaje pierde su uniformidad. De ahora en adelante, las letras están sujetas a las leyes (a la arbitrariedad) de la atracción y el rechazo. El lenguaje carece de transparencia. Las letras pueden ser pintadas con cualquier color.

La exposición a toda variedad de tamaños, formas y colores conduce al fin a una falta total de identidad. Las letras se mezclan con las imágenes. La poesía visual ha nacido.

Una vez que la primacía del lenguaje verbal se ha roto, cualquier sistema de signos puede poblar el libro: **OBRAS-LIBRO**. Los artistas, los músicos, la gente ordinaria puede apropiarse de los libros. A partir de ahora lo que significará será el libro como entidad física.

La invasión de los signos heterogéneos en la página corre pareja con un entendimiento más profundo de la naturaleza estructural del libro como un todo.

Lo que en anteriores fases de esta evolución parecía ser no más que sueños insensatos —libros en blanco, libros ilegibles, etc.— resulta algo fácil de acometer para los artistas y fácil de tragarse para el público.

V

Prefiero detenerme aquí. En ese momento la fiera estaba muerta. Entonces vinieron las hienas de todos los comercios, y no quiero ocuparme de ellas.

La actividad editorial se diversificó. Se organizaron festivales y conferencias. Los museos enriquecieron sus colecciones.

Los libros alcanzaron el estatuto de superestrellas. Fueron el centro de atracción. El público de arte se mantuvo en sus asientos esperando algo que debería ser sensacional.

Pero en la escena del arte, los libros resultaron ser, la mayoría de las veces, malísimos intérpretes. Más bien pequeños, fácilmente dañables cuando se manipulaban, más bien difíciles de exhibir, mal distribuidos, ya se sabe.

Sólo los artistas naïf creyeron realmente, y sólo por poco tiempo, que las mejores armas de los libros eran su «falta de pretensiones» y su carácter «democrático».

Al final, el libro de artista resultó ser ni más ni menos que una forma de arte.

VI

Me conformo con las actividades actuales y diversificadas en el campo del libro —en tanto que verdaderas nuevas intuiciones hallen lugar.

No veo por qué tengamos que escuchar una y otra vez los nombres de Dieter Roth, Edward Ruscha, Andy Warhol, etc. Y por favor, no me mencionen a Du...p.

Creo y soy feliz de creer que alguien en Etiopía, Paraguay o Corea está haciendo o ha hecho obras maravillosas (aunque no he visto ninguna). Estoy convencido de que la

capacidad humana de creación es más ancha, más alta y más profunda que lo que los especialistas de arte quieren que creamos.

Sólo los museos y los coleccionistas (y me refiero específicamente a los museos y los coleccionistas de los países más ricos, quienes son bien conocidos por sus puntos de vista imperialistas sobre la geografía y la historia de la cultura) pueden tener algún interés en identificar, fechar y registrar las así llamadas mejores diez obras en un campo particular.

Lo que más me gusta de los libros es que hay demasiados. Por ello nunca podré estar seguro de haberlos visto todos y, consecuentemente, saber cuáles son los mejores.

Créanme, no digo esto con alegría. Me estoy contradiciendo conscientemente luego de haber llegado a la conclusión de que, una de dos, me callo la boca para siempre o me contradigo a mí mismo.

VII

Comencé a hacer obras-libro en 1971, inmediatamente después de haberme dado cuenta de que ya había demasiados libros en el mundo.

Había oído que las bibliotecas (las más grandes) estaban llenas de libros que nadie había solicitado o abierto.

Sabía por experiencia propia que el contenido de un libro —el lenguaje— es engañoso y puede ser hastiante.

Concluí que era necesario acabar con los libros. Pero esto, por razones de coherencia, debía de hacerse a través de los libros.

Mi propósito fue crear libros que emplearan el espacio y el tiempo disponibles de modo tan intenso, que todos los demás libros habrían de parecer creaciones estúpidas y superficiales.

Para empezar, los libros tenían que liberarse de la literatura. Y luego había que liberarlos de las letras.

A partir de ese momento, consideré mi aliado a quien no leyera libros, y a cualquiera que los escribiera lo consideré mi enemigo.

VIII

Pero mi más grande amor lo reservo para quien esté envuelto activamente en la batalla contra el enemigo común.

No importa si sabe o no que está peleando. Ni siquiera importa si reconoce la existencia de un enemigo.

Lo único importante es que debe estar creando libros que vuelvan los estándares del enemigo —su arma— obsoletos.

Tales libros —las obras-libro— logran esta meta mediante su coherencia interna, el impacto de sus contenidos, su entendimiento de la naturaleza secuencial del libro, su conciencia del «ritmo» de lectura y su rechazo del lenguaje lineal.

Cuando tales libros finalmente existan, cuando su existencia sea reconocida, entonces tendremos el derecho a decir:
«¡vencimos!»

Vencimos, ¿no es cierto?

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MORALES

Teocelo, 10 de junio de 1947. Investigador del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias y docente de la Facultad de Idiomas de la Universidad Veracruzana. Autor, entre otros, de los libros: *Horacio Quiroga. Teoría y práctica del cuento*, *Brevísimas lecturas*, *Atrevimientos. Ensayos sobre narrativa veracruzana*, *Librado Basilio: retrato inconcluso y Singulares lecturas tenebrosas*.

BORGES, AUTOR DE
LAS MIL Y UNA NOCHES

De las muchas e inesperadas coincidencias que han ejercitado mi temeraria perspicacia de lector, ninguna tan extraña —tan rigurosamente extraña y misteriosa— como el descubrimiento (en una noche de insomnio) de un texto borgeano hábilmente interpolado en una edición de *Las mil y una noches*.¹ Debo confesar que hacía tiempo que no leía texto alguno de Borges y no estaba, por lo tanto, predisuelto a un encuentro de tal naturaleza. Obviamente me quedé pensativo y la preocupación abonó más tiempo a un insomnio poco frecuente en mí que se prolongó por varias horas de la madrugada. Borges, pensé, el inmortal Borges, está aquí y solamente él puede desmadejar el laberinto de confusión y desasosiego que la lectura de dicho texto me produjo.

El relato en cuestión era «Historia referente a algunas ciudades del Al-Andalus, que conquistó Tárik-ben-Siyad» y que aparece en las páginas 1247-1248 del primer volumen de la versión citada de *Las mil y una noches*. La atmósfera narrativa de este relato, breve y sencillo en principio, y sobre todo la presencia de ciertos motivos, me hicieron sospechar,

1 La edición que tenía a la mano es la quinta (1992) de R. Cansinos Assens, en su octava reimpresión en México realizada por Aguilar, en tres volúmenes.

y luego confirmar, que estaba ante la presencia indudable —aunque bajo la forma de un borrador— de un escrito que no podía ser más que de Borges. Por más conjeturas que hice, no pude dar con el hilo que me ayudara a desenmarañar el misterio de tan absurda interpolación. Como empezaba a ser ya presa de una angustia intelectual —virus del que creía estar inmunizado por mi condición de lector común y corriente—, opté por olvidar el asunto y me fui a enterrar en mi almohada la desazón que tal descubrimiento me había causado. No me fue fácil lograrlo, mas previos ejercicios de respiración, y ya al filo de la madrugada, pude al fin conciliar el sueño.

Pasó el tiempo y archivé la experiencia en mi inconsciente, donde permaneció si acaso como un mal sueño o una mala pesadilla producto de mis lecturas de desvelo. Eso fue al menos lo que yo creía. Un par de meses más tarde, o acaso un poco más, me invitaron a dar una conferencia sobre Cervantes. Antes de rechazar la propuesta —pues, me dije, de dónde me viene a mí lo cervantista—, se me ocurrió que quizá fuera bueno hablar de Borges y su fascinación por el *Quijote*. Gracias al cielo, mi intención sólo quedó en una pasajera tentación, pues la reunión a que había sido convocado era para cervantistas ilustres, y yo —ni cervantista ni ilustre— seguramente sólo iba a hacer el ridículo. Sin embargo, antes de rechazar de manera cortés la invitación, me di a la tarea de buscar, esa misma noche de la proposición, el texto de Borges que había leído en mi época de estudiante, y que pensé podía servirme como materia introductoria del asunto. Se trataba en efecto de «*Pierre Menard, autor del Quijote*».

La memoria nunca ha sido mi fuerte, y esta incompetencia me hizo caer nuevamente en el laberinto. No estando seguro en cuál de los libros de Borges se encontraba el texto

de referencia, me dispuse a buscarlo en cada uno de ellos. Para esto, debo decir, que no existe mejor ejemplo del caos bíblico que mi biblioteca. Busqué al azar cualquier libro de Borges y, como si mis ojos fuesen de metal y el libro un imán poderoso, mi vista fue atraída por la *Historia universal de la infamia*. En lugar de recurrir al índice para ver si allí aparecía el texto buscado, me entretuve en el breve «Prólogo a la primera edición». Me quedé estupefacto, cuando leí las palabras iniciales del segundo párrafo, que a la letra dicen: «En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores».² Cuando leí esto, claramente percibí cómo se revolvían las ideas en mi cerebro y volví a acordarme del texto borgeano interpolado en *Las mil y una noches* y que hacía tiempo creía haber olvidado. De inmediato fui al índice, seguro ya de que allí no encontraría a «Pierre Menard, autor del Quijote». Fue entonces cuando descubrí un texto que por el solo título despertó mi curiosidad. Se trataba de «La cámara de las estatuas». Al empezar a leerlo, mayúscula fue mi sorpresa al encontrar la historia del relato borgeano que había descubierto interpolada entre los relatos miliunanochescos. Mi sospecha se había confirmado. Y esto, créeme lector, me causó una gran satisfacción y alegría que a duras penas pude contener. Como es de suponerse, del asunto cervantino me olvidé por completo. No así de Borges y su relación con *Las mil y una noches*. Sabía que este libro de fama universal —como la Biblia o el Corán— no había sido escrito por un

² Borges, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 7-8. Debo confesar que en ese momento, yo también me sentí como un cisne tenebroso y singular.

solo autor sino por miles. Era indudable, por lo tanto, que se trataba de un libro sagrado y, por ende, eterno e infinito. Y ya que la eternidad es una y circular, toda la historia debería converger necesariamente en un solo punto. De allí, pensé, cualquier autor de cualquier texto de *Las mil y una noches* debe ser considerado contemporáneo a todos los demás por la inefable ley universal de la «identificación». Por lo tanto, me dije: Borges debió haber sentido este libro como propio. De hecho, tanto el texto que yo consideraba interpolado como el que en ese momento acababa de leer (ambos conocidos por mí en circunstancias atribuibles sólo a la causalidad), me estaban indicando que Borges era parte de esa autoría colectiva de *Las mil y una noches*. Para confirmar mi neonata hipótesis, me avoqué febrilmente por varios días (evitando cualquier distracción humana) a hacer un repaso —guiado tan sólo por el instinto virgiliano y la iluminación beatricia— de la obra de Borges. Esta lectura, que debe ser considerada como fundamental aunque primaria, me dio como resultado una larga serie de referencias *visibles* de *Las mil y una noches* en los textos borgeanos. Tales referencias, que consigno para los lectores no eruditos, son las siguientes:

1. La mención a «el ancho tiempo musulmán que engendró el *Libro de las Mil y Una Noches*» (EC, 37).³

3 Para evitar confusiones, abrevio los títulos de los libros con siglas mayúsculas. Como obviamente no manejo ediciones primeras, aclaro que el orden de las citas corresponde a una cronología de primeras ediciones que consigno después de los títulos. Las referencias bibliográficas son: *Evaristo Carriego*, 1930: EC (Buenos Aires: Emecé, 1969); *Historia universal de la infamia*, 1935: HUI (Madrid: Alianza, 1971); *Historia de la eternidad*, 1936: HE, en *Obra completa*: OC (Buenos Aires: Emecé, 1974); *Ficciones*, 1944: F (Madrid: Alianza, 1971); *El aleph*, 1949: A (Buenos

2. Una comparación con «los *Cuentos de las Mil y Una Noches*» en el relato «El tintorero enmascarado Hakim de Merv» (*HUI*, 86).
3. En nota referida al enamoramiento «de oídas», sobre todo tratándose de la descripción de una reina, se dice que se trata de «uno de los temas tradicionales en las 1001 Noches. Léase la historia de Badrbasim, hijo de Sharimán, o la de Ibrahim y Camila» (*HE* en *OC*, 358).
4. En «Las kenningar» existe una cita referida a la noche 743 del «*Libro de las 1001 noches*» (*HE* en *OC*, 379).
5. Un ensayo puntal y revelador para el asunto que nos ocupa es el de «Los traductores de *Las 1001 Noches*» (*HE* en *OC*, 397-413).
6. Referencia a una fábula «relatada en la noche 146 del *Libro de las mil noches y una*» (*HE* en *OC*, 419).
7. En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», hablando de los hábitos literarios de los habitantes de Tlön, no sólo se menciona a *Las mil y una noches*, sino que allí se descubre que Borges era probablemente un habitante de dicho planeta y, por eso, coautor incuestionable del libro citado. Véase la cita siguiente, y diga el lector si mi conjectura no es acertada: «No existe el concepto de

Aires: Emecé, 1971); *Otras inquisiciones*, 1952: OI (Buenos Aires: Emecé, 1970); *El informe de Brodie*, 1970: IB (Buenos Aires: Emecé, 1971); *El libro de arena*, 1975: LA (Madrid: Alianza, 1975); y *Siete noches*: SN (México: FCE, 1980). Los números consignados arriba después de la abreviatura pertenecen a la página donde se encuentra la cita o referencia. Debo advertir también que las variantes en la forma en que se cita a *Las mil y una noches* obedecen no a un descuido tipográfico, sino al respeto que he tenido de las diversas fuentes. A Borges o a sus editores, como se ve, les tuvo sin mayor cuidado tales minucias. O quizás deba entenderse que dichas variantes, de acuerdo con el espíritu borgeano, sólo convalidan la idea de que tal libro, como infinito, es uno y diverso.

plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres...*» (F, 28).

8. En «El jardín de senderos que se bifurcan» hay otra referencia interesante sobre la idea del libro infinito y que, si se sabe interpretar, también convalida mi hipótesis: «Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito» (F, 111).
9. En el cuento «El Sur», «un ejemplar descabalado de las Mil y Una Noches, de Weil» se vuelve motivo de especial significación para el protagonista. Se dice incluso que está «vinculado a la historia de su desdicha», y sus relatos maravillosos aparecen en franca oposición a la realidad (F, 196, 199 y 202).
10. En «El Aleph» hay una clara referencia a «el espejo que Tárik Benzeyad encontró en una torre (1001 Noches, 272)». Se trata de la historia que motivó este trabajo (A, 168).
11. En «Magias parciales del ‘Quijote’» se habla de la historia liminar de *Las mil y una noches* y de que «la necesidad de completar mil y una secciones», «obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas

clases».⁴ Lo cual puede leerse como una justificación del mismo Borges por no haber cedido a la tentación de interpolar una historia suya (*OI*, 67-68).

12. En el relato «Sobre el *Vathek* de William Beckford» se incluye a «las siempre denigradas y admirables *Mille et une nuits* de Galland» como uno de los libros que, según Chapman, influyeron en Beckford (*OI*, 191).
13. En el «Prólogo» a *Elogio de la sombra*, refiriéndose a las obras donde conviven verso y prosa, señala: «Podría invocar antecedentes ilustres —el *De Consolazione* de Boecio, los cuentos de Chaucer, el Libro de las Mil y Una Noches» (*OC*, 976).
14. Una declaración en el «Prólogo» a *El informe de Brodie*: «Mis cuentos, como los de las Mil y Una Noches, quieren distraer o conmover y no persuadir» (*IB*, 8).
15. El relato «El informe de Brodie» es, según el autor, la traducción al español de un manuscrito que halló «En un ejemplar del primer volumen de las *Mil y Una Noches* (Londres, 1839) de Lane, que me consiguió mi querido amigo Paulino Keins» (*IB*, 139).
16. Una mención muy elogiosa aparece en el poema «El pasado» del libro *El oro de los tigres*: «Un persa que

⁴ Platicando, por esos días, con un erudito local de la obra borgeana —del cual omito su nombre por educación y respeto—, al escuchar todas estas reflexiones y comentarios que ahora me he atrevido a publicar, me señalaba (no sin cierto dejo irónico) que probablemente se tratase de una interpolación que, a manera de broma, había incluido el mismo Cansinos Assens, en complicidad con Borges, su discípulo y amigo. Esto, claro, convalidando también la teoría de completar *Las mil y una noches*. No pudiendo asegurar si en las versiones anteriores existe o no tal texto, descarto tal hipótesis por la simple y sencilla razón de que parcelar un relato en una o dos noches fue una decisión arbitraria de los compiladores, pues no todas conservan la misma extensión.

refiere la primera / *De las Mil y Una Noches* y no sabe / Que inicia un libro que los largos siglos / De las generaciones ulteriores / No entregarán al silencioso olvido» (OC, 1086).

17. Del libro anterior, en el poema «On his blindness», la siguiente cita: «Indigno de los astros y del ave / [...] / Soy, pero no de las Mil Noches y Una / Que abren mares y auroras en mi sombra» (OC, 1099).
18. En el relato «El otro», la colección oriental de cuentos se toma como argumento de identificación entre ambos Borges: «En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros. Los tres volúmenes de *Las mil y una noches* de Lane con grabados en acero y notas en cuerpo menor entre capítulo y capítulo» (LA, 8).
19. En el cuento «El libro de arena», «unos volúmenes descabalados de Las Mil y Una Noches» sirven para guardar detrás el libro infinito. Nótese que ambos libros se identifican, pues uno se superpone al otro (LA, 98).
20. Su magistral conferencia «Las mil y una noches», dictada el 22 de junio de 1977, en el teatro Coliseo de Buenos Aires, nos reafirma en la idea de que Borges no sólo amaba este libro como lector, sino que lo sentía verdadera parte de él (SN, 55-74).⁵

⁵ Como confiesa Borges, desde niño se dio a la apasionante tarea de colecionar y leer todas las versiones miliunanochescas que estuvieron al alcance de sus manos. Así se refiere a la edición francesa de Antoine Galland, que fue la primera (1704), a las tres inglesas: la de Lane, la de Burton y la de Paine; a la otra francesa de Maréchal, la del alemán Litmann, y la de Henning y Weil. Conoció también la «admirable versión española» de Cansinos Assens. En ese ensayo escribe estas palabras reveladoras: «Cada uno de esos libros es distinto, porque *Las mil y*

Hasta aquí las referencias *visibles*.⁶ Paso ahora a lo que Borges mismo llamaría su relación *subterránea*. Borges tuvo como una de sus pesadillas constantes la lectura de este libro: «tema —dice— que yo quiero tanto, que he querido desde la infancia, el tema del *Libro de las mil y una noches*» (SN, 57). Tanto por las referencias *visibles* como por otros elementos intertextuales de su obra, podemos estar seguros de que éste fue su libro de cabecera. Conocía todas las versiones existentes y aun se imaginaba otras posibles. En dicho libro descubrió el *summum* del libro infinito, laberíntico y misterioso. Su «libro de arena» puede leerse de hecho como una metáfora de *Las mil y una noches*. Ellas, confesó Borges, «son obra de miles de autores y ninguno pensó que estaba edificando un libro ilustre, uno de los libros más ilustres de todas las literaturas» (64). Pero a pesar del entusiasmo con el que habla de él, sospecho que Borges nunca llegó a terminar la lectura completa de dicha obra; y no por tedio, sino precisamente porque él, más que nadie, estaba convencido de la imposibilidad de la empresa, dada su infinitud. Por otro lado, nunca lo consideró necesario. «Es un libro

una noches siguen creciendo, o recreándose» (SN, 74). Es maravilloso entender cómo un libro eterno no es el que ya está escrito, sino el que se está escribiendo *ad aeternum*. Y como, por lo mismo, siendo uno es múltiple a la vez.

6 No me he ocupado, a propósito, de los otros libros que Borges escribió en colaboración. De hacerlo, casi diría que el número de referencias a *Las mil y una noches* se volvería infinito. Tan sólo, y a manera de ejemplo, diré que en *El libro de los seres imaginarios* (en colaboración con Margarita Guerrero), existen referencias *ad hoc* en siete textos. Si nos fijamos, además, en referencias no sólo directas, como lo hicimos arriba, sino en todos aquellos elementos que, como se dice ahora, obedecen al fenómeno de la intertextualidad, el número sería al infinito más uno.

tan vasto —dice— que no es necesario haberlo leído, *ya que es parte previa de nuestra memoria»* (74). El sentido de las palabras que me he permitido subrayar no puede ser más claro. Borges estaba consciente de que si este mundo y su historia son cílicos e infinitos, todas las historias que versen sobre él sólo pueden ser asumidas por un libro infinito, escrito por un número infinito de autores.

Entender y aceptar que Borges es uno de los autores de *Las mil y una noches*, cae perfectamente dentro de la lógica borgeana. Lo que no deja de sorprenderme es cómo yo, el más humilde de los lectores, pude ser el elegido para descubrir un texto borgeano en ese mundo infinito de relatos que son *Las mil y una noches*. Ante la evidencia, sólo me queda aceptar que yo también, como Borges, formo parte de esa memoria colectiva e infinita.⁷ El asunto, de todas formas, es para mí tan real y misterioso que, de no ser así, no estaría ahora escribiendo estas líneas.

Mas es tiempo de cotejar ambos textos. Antes, sin embargo, debo hacer una aclaración a fin de que el lector no se pierda o piense que estoy sacando deducciones verdaderas de premisas falsas. Borges, repito, amaba infinitamente *Las mil y una noches* y las consideraba un libro infinito. La relación de éste con su obra no sólo es innegable, sino esencial. Yo, sin conocer la existencia del cuento de Borges «La cámara de las estatuas», descubro una especie de borrador de

⁷ Sé que no faltará quien me tilde de fatuo y diga que aprovecho la celebridad de Borges y de *Las mil y una noches* para darme a conocer. Quien tenga oídos para ver que vea y quien tenga pies para criticar que lo haga. Yo no quiero sorprender a nadie. Juro por Alá que nunca antes había leído el texto de Borges y, por eso, cuando lo leí por vez primera en *Las mil y una noches*, yo mismo me maravillé hasta el límite de la maravilla de que tal cosa sucediese.

dicho cuento en *Las mil y una noches*, con el título «Historia referente a algunas ciudades del Al-Andalus, que conquistó Tárik-ben-Siyad». Borges, por otro lado, conoció la historia de Pierre Menard que escribió, no transcribió, *El Quijote*. *Ergo*, concluyo, Borges también escribió algunos relatos milianochescos, sólo que, para hacerlo, siguió un método distinto al utilizado por Menard. Consciente de que dicho libro formaba parte de su memoria previa —recuérdese lo afirmado por él en una conferencia: *Las mil y una noches* «es parte previa de nuestra memoria» (SN, 74)—, a él sólo le fue necesario recurrir al rescate de ese inconsciente colectivo a fin de poner en marcha su proceso de producción. Ignoro qué técnicas siguió para retrotraer el texto en cuestión, aunque sospecho que fue a través de una sesión hipnótica provocada.⁸

8 Esta hipótesis me la sugirió Víctor L. P., un amigo psicólogo. Aunque también me señaló que podría atribuirse a una cierta paramnesia o ilusión de lo ‘ya vivido’ o ‘ya visto’. Hay testimonios de que Borges sufría constantemente estos estados psíquicos e incluso creía no sólo verse, sino dialogar consigo mismo, desdoblado en edades diferentes. Y a pesar de que Grasset, W. James o el mismo Bergson consideran estos fenómenos como simples defectos de percepción de la realidad, sus explicaciones no han sido ni definitivas ni convincentes. Este asunto lo traje entre manos y mente varios días, y a la menor oportunidad trataba de comentarlo aun con gentes extrañas, con la esperanza de descubrir algún dato que me sacara de este laberinto. Voy a relatar lo que me sucedió por esos días en un viaje a la ciudad de México. Me tocó de compañero en el autobús un individuo de edad madura, de traje impecable gris oxford, y de aspecto extranjero. Se me hizo familiar su semblante, pero como soy mal fisionomista, de momento no pude identificarlo con ninguna persona conocida. Durante todo el camino no me atreví a cruzar palabra alguna con él. Ya entrando a la ciudad de México, me hizo una observación sobre algo que llamó su atención, y sin más, me dijo que todas las ciudades eran al final de cuentas una sola

Ahora sí paso al cotejo. Si bien ambos textos refieren la misma historia, el segundo es casi infinitamente más rico en su lenguaje, estructura y significación que el primero. Es una verdadera revelación comprobar ambos textos. Para mayor claridad, me referiré al primero —el que aparece en *Las mil y una noches*— como el texto A, y al segundo —el firmado por Borges— como el texto B.

En términos generales, el texto A es más sintético que el texto B. Así mientras el primero señala la existencia de «un alcázar, el cual estaba siempre cerrado»; el segundo es más explícito: «Había un fuerte castillo en esa ciudad, cuya puerta de dos batientes no era para entrar ni aun para salir, sino para que la tuvieran cerrada». Alcázar o castillo, la construcción estaba en un reino donde era lógico que hubiese un rey o monarca. Lo interesante y significativo es que dicho edificio era un lugar prohibido,⁹ y por eso cada nuevo

en distintas versiones. Yo sin el mayor interés, y por decir algo, le señalé que lo mismo pasaba en literatura. Al pedirme que le explicara lo que acababa de decir, le conté mi hallazgo del texto borgeano en *Las mil y una noches*. Él no se sorprendió. Entrando a la terminal, y después de haber oído mi teoría sobre la autoría de Borges, me dijo: —considere, usted, que Borges sí escribió el texto, pero nunca quedó conforme con la primera versión. Después, como es el derecho de todo escritor, simplemente lo reescribió. Cuando quise seguir la charla, el hombre había desaparecido entre la multitud citadina. Fue entonces cuando reconocí su rostro: era el semblante del Borges de una foto de 1969.

9 Esta historia, independientemente de su carácter histórico, tiene indudablemente un sentido mítico. No se dice ni cuándo ni quién ordenó que no se abriese tal recinto, pero es indudable que dicha prohibición emanaba de una fuerza superior. La transgresión a dicho mandato implica, por naturaleza, un castigo. Lo curioso es que aquí no se señala en qué consiste; y, todavía más curioso —yo diría, fantástico— es el hecho de que para conocer el castigo tenga que existir necesariamente la transgresión. El rey se entera de las consecuencias de su acto violatorio,

monarca añadía una cerradura más a la puerta. El texto B precisa que cada monarca lo hacía «con sus manos», lo cual connota que la violación no era delegada, sino asumida de manera consciente y personal. Todo va bien, hasta que ocupa el trono «un rey que no era de sangre real» (A) y a quien en B se le connota con un calificativo ético: «un hombre malvado» que «se adueñó del poder». Como este rey quiere violar la tradición abriendo la puerta sellada, «trataron de disuadirlo los grandes del reino con sus admonestaciones y consejos» (A), ofreciéndole incluso sus grandes riquezas. En B se añade que, más allá de las simples admoniciones y persuasiones, «le escondieron el llavero de hierro y le dijeron que añadir una cerradura era más fácil que forzar veinticuatro». El rey, sin embargo, no cede en su propósito. Pero mientras en A la actuación del monarca parece obedecer a un simple capricho —«He de abrir sin remisión ese alcázar ahora mismo»—, el personaje de B se muestra mucho más inteligente y replica «con astucia maravillosa»: «Yo quiero examinar el contenido de este castillo».

«Mandó luego el monarca violentar las cerraduras hasta que la puerta se abrió», se señala en A; pero el rey de B ejecuta la acción por sí mismo, asumiendo por completo su culpabilidad y demostrando además su soberbia: «y abrió la puerta con la mano derecha (que arderá para siempre)». Lo que ve el monarca de A, en uno de los muros del recinto, es un pálido reflejo de la fuerza descriptiva y plástica del segundo texto. Compárense ambas descripciones y se verá la pobreza de la primera respecto de la segunda, y no sólo por

cuento ya no es posible echar marcha atrás. Sixto R. H. me señaló la semejanza con la situación del rey Rodrigo que, según un romance, por la violación de un amor prohibido, sufre el castigo de la pérdida del reino de España.

su diferencia de extensión, sino por la energía y «visualidad» de las imágenes con que el autor construye el segundo texto:

Y vio en uno de sus muros, pintadas muchas figuras de alarbes, caballeros en corceles y camellos, tocadas sus cabezas con turbantes de pliegues flotantes y ceñida al costado la espada y en sus manos largas lanzas (A).

Adentro estaban figurados los árabes en metal y en madera, sobre sus rápidos camellos y potros, con turbantes que ondeaban sobre la espalda y alfanjes suspendidos de talabartes y la derecha lanza en la diestra. Todas esas figuras eran de bulto y proyectaban sombras en el piso, y un ciego las podía reconocer mediante el solo tacto, y las patas delanteras de los caballos no tocaban el suelo y no se caían, como si se hubieran encabritado. Gran espanto causaron en el rey esas primorosas figuras, y aún más el orden y silencio que se observaba en ellas, porque todas miraban a un mismo lado, que era el poniente, y no se oía ni una voz ni un clarín (B).

Para darle mayor dramatismo a la historia, a partir de este momento la estructura del texto A es modificada sustancialmente por el texto B. Con ello se logran al menos dos cosas: primero transformar la intención histórica del texto A en una intención estética en el texto B. Hecho totalmente comprensible: la producción de ambos textos pertenece a distintos contextos históricos. Y segundo, el relato B adquiere un corte totalmente moderno, al hacer que su efecto coincida con el final de lo que ahora se presenta como un

verdadero cuento. En A, el rey descubre que él es el causante de la destrucción de su pueblo; en B, como veremos, este momento se posterga para que el rey siga con el descubrimiento de los objetos de las siguientes salas, lo cual confiere más patetismo a la historia y reviste de mayor significación a la pérdida de los tesoros ocultos del reino. Para darle mejor coherencia a la exposición, seguiré aquí la trama tal como la presenta B, marcando sólo las diferencias con A, aunque en este texto, como dije, el orden no sea el mismo.

Después de contemplar el cuadro bélico, en la primera sala, el rey va penetrando en un número sucesivo de salas hasta completar cabalísticamente siete. En la segunda encuentra «la mesa de Solimán» (y que parece no tener correspondencia con ningún objeto de A, salvo el genérico «grandes tesoros»). No me detengo en la descripción y propiedades de la mesa para no aburrir al lector. En la tercera, el monarca ve dos libros (en A también se mencionan dos, uno sobre orfebrería y otro sobre venenos y contravenenos, sólo que en B éstos forman uno solo). El segundo libro que aparece en B, y no existe en A, *es y no es, existe y no existe*, pues «era blanco y no se pudo descifrar su enseñanza, aunque la escritura era clara». Verdadera paradoja borgeana. En la cuarta sala existe un mapamundi, también mencionado en A, y más o menos con sus mismas características. Y con la sala quinta llegamos a uno de los motivos más caros a Borges:

Encontró allí un espejo maravilloso, grande y redondo, formado de una aleación de metales y que en su tiempo fuera fabricado para Soleimán, hijo de David (¡Sobre ambos la paz!), y el que se miraba en ese espejo podía ver en él la imagen de los siete climas del Universo (A).

Aunque el espejo de B tiene las mismas características y conserva la propiedad de ser ojo del universo,¹⁰ el autor cambia la perspectiva visual del mismo: del ámbito geográfico-espacial deriva en el eje tiempo-histórico-teológico. La concepción árabe de hacerse dueño de la geografía, sobre todo de su variedad, ya no tiene sentido para el hombre del siglo veinte. La descripción del objeto, sin embargo —palabras más, palabras menos—, es la misma; no así el sentido. Léase con atención el texto B y se verá que estoy diciendo la verdad:

En la quinta encontraron un espejo de forma circular, obra de Solimán, hijo de David —¡sea para los dos la salvación!— cuyo precio era mucho, pues estaba hecho de diversos metales y el que se miraba en su luna veía la cara de sus padres y de sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oirán la trompeta (B).

En la sexta cámara, en B, se encuentra un elixir («polvos herméticos», según A) capaz de transformar la plata en oro. Y por último, la séptima estaba vacía, pero era tan grande que allí «habrían podido alancear caballeros» (A), o según B:

¹⁰ Aunque ahora me parece demasiado obvio, debo a Enrique C. H. la observación (hecha antes de que descubriera el texto «La cámara de las estatuas»), de que la referencia a este espejo en el texto A sin duda alguna era el origen del aleph borgeano: «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos» (A, 161). Ya cuando releí el relato de Borges «El aleph», pude darme cuenta de que, efectivamente, el descubierto por Tárik, era sin duda uno de los alephs verdaderos, y de que, para desgracia nuestra, no ha sido conservado en ningún museo. Para nosotros, hombres del siglo xx, es acaso la televisión un palidísimo reflejo de ese objeto infinito y misterioso.

«tan larga que el más hábil de los arqueros hubiera disparado una flecha desde la puerta sin conseguir clavarla en el fondo». Léase en esto último la implícita significación de infinitud, mientras que A sólo emplea una imagen hiperbólica para dar la idea de amplitud. En la pared final de esta sala es donde se encuentra el mensaje o «inscripción terrible» (B) y que en el texto A aparece escrito en un libro. De ambos textos, sin embargo, el receptor es el rey usurpador. Aunque el espíritu del mensaje es el mismo, el primero, como en otras partes del relato, manifiesta un cierto grado de ingenuidad que no contiene el segundo. En el texto A, por otra parte, hay determinismo, se da por hecho que así sucederá; mientras que en el texto B se deja como una posibilidad, lo que nos permite hablar de la presencia del libre albedrío humano. De todas formas, en esas palabras proféticas y conminatorias radica el efecto de la historia del relato, y por eso el autor de B lo coloca hacia el final de la sala última y hacia el final de su texto. Compárense, pues, ambos escritos:

Cuando abran esta puerta, un pueblo de raza árabe conquistará estas tierras. Y tendrán esos guerreros la facha de los que hay pintados en el muro. ¡Ojo, pues, con abrir esta puerta (A).

Si alguna mano abre la puerta de este castillo, los guerreros de carne que se parecen a los guerreros de metal de la entrada se adueñarán del reino (B).

El final de la historia es previsible, aunque en la estructura de A va colocado mucho antes del término del relato (pues ya no es el rey usurpador quien descubre los demás tesoros, sino Tárik, el conquistador). Sin embargo, hay variantes de

perspectiva. En A, Tárik «mató a aquel rey de la peor de las muertes y saqueó sus tierras e hizo prisioneros a cuantas mozas y mozos había en ellos y les confiscó sus bienes»; mientras que en B:

se apoderó de esa fortaleza y derrotó a ese rey y vendió a sus mujeres y a sus hijos y desoló sus tierras. Así se fueron dilatando los árabes por el rey de Andalucía, con sus higueras y praderas regadas en las que no se sufre de sed. En cuanto a los tesoros, es fama que Tárik, hijo de Zaid, los remitió a califa su señor, que los guardó en una pirámide.

Las últimas palabras de B son más o menos las finales de A: «Y Tárik envió todos esos tesoros al jalifa Al-Ualid-ben-Abdul-Mélek. Y esparciéronse los alarbes por todo aquel reino, que es de los más grandes».

Termino así esta relación de sucesos que, con Borges, me hizo sentir, al menos por un momento, un cisne tenebroso y singular. Descubrí después de esta experiencia que Borges escribió, además, otros textos miliunanochescos («Historia de los dos que soñaron», en *HUI*; y «Los dos reyes y los dos laberintos», en A) y que probablemente existan huellas de algunos más en los interminables e infinitos relatos de *Las mil y una noches*, verdadero palimpsesto universal.

LUIS ARTURO RAMOS

Minatitlán, 9 de noviembre de 1947. Es narrador, profesor universitario, investigador y ensayista. Ha colaborado en revistas y periódicos de circulación nacional. Estudió letras españolas en la Universidad Veracruzana. Obtuvo el Premio Nacional de Narrativa Colima en dos ocasiones: en 1980 por *Violeta Perú* y en 1988 por *Éste era un gato*. En el género ensayístico, fue merecedor del Premio José Revueltas (1989) por *Melomanías: la ritualización del universo*; en 1998 publicó *Crónicas desde el país vecino*.

DESACREDITAR LA REALIDAD¹

A raíz de una carta que rechazaba uno de sus manuscritos, Flannery O'Connor respondió de esta manera a los argumentos críticos del editor: «No me importa la crítica cuando ésta no se desenvuelve en la esfera de lo que estoy tratando de hacer. No pretendo hacer más de lo que he hecho». Quiero entender esta respuesta de la cuentista americana como una defensa de la pretensión que está detrás de toda obra literaria. Este hecho me obliga, ahora, a reflexionar más hondamente en algo que desde siempre me ha inquietado: lo que el autor pretende y lo que el autor consigue. En este espacio deberá moverse toda teoría que opte por aventurar un juicio de valor respecto al trabajo creativo que la ocupa.

Por lo que a mí se refiere, todo cuento es una pretensión primera que habrá de cumplirse en el papel. Poe ya marcaba la consecución de un efecto especial como el final último de sus relatos. Todos los grandes creadores del género estipulan la tensión y la precisión de ruta de la línea narrativa como requisito fundamental. Yo lo reduzco a confeccionar una trama que desenvuelva la intención primigenia. No hay cuento sin el deseo de *decir* algo. El autor siempre sabe lo

¹ Publicado en Alfredo Pavón (compilador), *El cuento está en no creérselo*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, pp. 129-132 [N. de los comps.].

que tiene entre manos al principio, al final o a la mitad de su texto. Asumo el cuento como el proceso de envolver un paquete que luego el lector irá desenvolviendo en la medida de su lectura. La verdad que desentrañe dependerá de la acuciosidad de ésta y de la cantidad de capas de papel que consiga desplegar. Sucederá que el texto sea despojado apenas de su primera envoltura, o de otra que el lector había colocado tan hondo que ya no recordaba. Y es que el cuento es un género que se escribe en soledad, pero se completa (y enriquece) en compañía. El autor habla, el lector escucha, y de esta relación activa por ambas partes surge el cuento con todos sus volúmenes, perfiles y facetas.

Pero, ¿cómo conciliar este postulado aparentemente opuesto de pretensión por un lado (la cual habla de una dirección enérgica y hasta totalitaria por parte del autor), junto al carácter activo, dinámico y democrático de la lectura que supongo? Veo esta conciliación a partir de dos hechos fundamentales y casi mágicos: uno, las pautas, códigos, señalamientos que el autor va intercalando cuidadosa, maliciosa, mañosamente desde las primeras líneas del texto; y dos, la reacción que estos códigos desencadenan en la conciencia del lector al ser desentrañados. Los asuntos temáticos, los elementos, los aspectos del relato, *explotan* (y utilizo de propósito una palabra de Cortázar) en la mente del lector y dan pie a una serie de asociaciones que se convierten en un universo. Lo mágico del asunto es que todos lo harán a partir de los estímulos del autor.

Busco para mis cuentos una anécdota interesante en sí misma y un lenguaje exclusivo para relatarla. Escondo, esca-bullo una *verdad*, por un lado, y la hago vislumbrar mediante pistas detectivescas, por el otro. Me exijo una economía del lenguaje obligado por el imperativo de que mi historia se

conozca y reconozca en una sola sesión de lectura. Me obligo a considerar a un lector que asienta los pies en un filo delgadísimo y sutil, cuya inteligencia y astucia no serían mejor descritas más que por el justo medio aristotélico: ni muy tonto ni muy inteligente; ni muy culto ni muy ignorante; ni muy sensible ni muy indiferente. Me recuerdo lector y me respeto como tal. Respeto en ambos sentidos: no soy un Sherlock Holmes que de aspirar el resabio de un cigarrillo descubre la marca y el precio; pero tampoco un consumidor de Corín Tellado.

Pretendo que mis palabras sean dardos dirigidos a un objetivo determinado; que, como flechas, se dirijan al blanco de la atmósfera, de los personajes o de la acción. No quiero decir que un cuento de atmósfera descuide de propósito los otros aspectos; por el contrario, todo buen relato es la conjunción, al menos, de estas tres instancias. Me refiero a que un cuento que privilegie la atmósfera en lugar de los personajes, desembocará en un efecto diferente. Insisto, todo buen cuento resulta de la labor que uno realiza en todas estas instancias; pero suele suceder que uno recuerda un personaje, una anécdota, un ambiente, y esto se debe a que la flecha que mencionaba antes apuntaba a ese objetivo especial.

Ideológicamente opto por la fórmula «aguar la fiesta». Me interesa que nadie se sienta seguro ni tranquilo ni salvo ni inexpugnable. El terreno que pisa puede resquebrajarse a cada instante, el aire que respira puede estar envenenado, la comida que lo alimenta puede convertirse en un bocado de navajas. El mundo es confiable sólo en apariencia. La inquietud y el desasosiego representan la diástole y la sístole del latir del corazón. Cuento una historia para inquietar; relato una anécdota para destruir el sentido de seguridad

del lector. En una palabra, para desacreditar la realidad. Para ello vulnero los sentidos. La realidad no es tal ni segura en esencia. Mis personajes aprenden como verdad final a desconfiar de sus sentidos y de su lógica sólo cuando es demasiado tarde. Las herramientas de las que el individuo se provee, para entender o conjurar el mundo, no son sino cebos para atraerlo a la trampa del mundo. De ahí que mis textos incluyen siempre, hasta los más realistas, el elemento irreal, mismo que se materializa a través de algunos temas recurrentes: la ambigüedad, la sorpresa, la coincidencia y los reencuentros. La ambigüedad plantea la duda eterna; la sorpresa implica la posibilidad de que todo puede suceder. Las coincidencias representan otra forma de la sorpresa y, a la vez, la entreveración de mundos aparentemente separados. Dos tiempos, dos espacios, dos individuos convergen en el espacio y tiempos particulares de la coincidencia. Por último, el reencuentro es el testimonio de que pasado y presente son vasos comunicantes.

Hasta aquí podría desprenderse de estas hojas un espíritu planificador y sistemático que en realidad no existe. Confieso que la primera escritura se da de modo más intuitivo que razonado. No obstante, no deja de sorprenderme, ya en la etapa de corrección mediata de mis textos, cómo todo aquel caos alineado en renglones se integra con facilidad en un conjunto homogéneo, como si un plan específico de escritura lo hubiera ordenado previamente. Todo ello me posibilita sólo *pulir*, en la exacta significación del término, el amasijo de palabras y cuartillas que salió de la mano o de la máquina.

Por lo general, el cuento se me da en bloque. Llegan a tonos, ritmos, anécdotas, perspectiva, y sólo me concreto a vaciar en el papel un argumento envuelto ya en una forma.

En ocasiones se me dificulta el encuentro de *la voz* que narre la historia, el cuento surge de la hoja como la imagen del papel fotográfico en el líquido de revelado. Lo demás es el trabajo penoso, minucioso, doloroso de delinejar contornos, profundizar, tamizar, matizar y dar forma. Luego, la decisión final: merece ser o no ser publicado.

Para mí todo cuento escrito es una sorpresa. La sorpresa de un mismo texto siempre diferente. De decir más cosas acerca de mí que de la realidad que me circunda. Me conozco y me reconozco en lo que escribo y, paradójicamente, la presencia de los mismos motivos no deja de sorprenderme. El recuerdo de mis cuentos trae consigo la visión de un cuadro dicho y redicho, con tonos y colores similares, personajes y paisajes reiterados, sensaciones y dolores recurrentes. *Mundo narrativo* lo nombran los que saben. Esta morbosa atracción por ciertos temas, asuntos y preocupaciones, hace que yo sea el más asombrado de mis lectores, y de que por lo regular tenga el buen tino de leerme con poca frecuencia.

JOSE LUIS RIVAS

Tuxpan, 28 de enero 1950. Poeta, profesor universitario y traductor de Hölderlin, Pound, Dylan Thomas, Derek Walcott y Reverdy, entre otros. Estudió Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México. De su obra poética destacan los volúmenes: *Luz de mar abierto*, *Raz de marea* y *Estuario*. Ha recibido los Premios Carlos Pellicer (1982), Nacional de Poesía de Aguascalientes (1986), Xavier Villaurrutia (1990), Ramón López Velarde (1995). Aunque su producción ensayística no es vasta, algunas de sus consideraciones sobre literatura han sido publicadas en diversas revistas de circulación nacional e internacional.

UNA MISMA OLA DESDE TROYA¹

Para Héctor Subirats

I

Una misma ola por el mundo, una misma ola
desde Troya
cimbreá su cadera hasta nosotros,

ha cantado con singular señorío Saint-John Perse. Y qué duda cabe: un mismo andar, un mismo aliento de mujer, un horizonte de figuras míticas, nos llega desde los primeros albores de la épica en la *Ilíada*, desde la guerra de Troya cantada por Homero:

Es cierto que ya estamos lejos —escribieron Carlos García Gual y Antonio Guzmán Guerra— y no percibimos toda la música de los hexámetros helenos. Pero nos alcanza aún una persistente familiaridad con esos lejanos relatos, con esos héroes, con ese mundo de ruido y de furia recordado en los primeros poemas de nuestra

¹ «Prólogo», en Homero, *Ilíada*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Biblioteca del Universitario, 27), 2007, pp. 13-34 [N. de los comps.].

tradición literaria occidental. Tal vez no somos ya los griegos, en contra de lo que dijo Shelley, o somos cada día menos griegos, pero acaso aún recordamos vagamente haberlo sido.

Pero por más que hayamos olvidado que lo fuimos, por más que nunca lo hayamos sido, la exhortación que Goethe hiciera a sus contemporáneos («Que cada quien sea griego a su manera, pero que lo sea»), sigue conservando intacto para nosotros, y aun para los hombres del porvenir, un intenso poder de diseminación y contagio.

Por otra parte, ¿cómo dejar de reconocernos en esos griegos antiguos que amaron apasionadamente el diálogo, la geometría, las preguntas, el asombro y la libertad; esos seres vivaces —entre los más— que nada guardaban sólo para sí mismos, ni sus fuerzas vitales, ni su pensamiento, ni su saber; que nos enseñaron que la filosofía es un deseo vivo, un derroche de pensar que se vive y se ofrece para ser compartido, dando siempre y sin respiro *de qué reflexionar y meditar* a quien quiera escuchar?

Fueron ellos quienes inventaron el firme anclaje de nuestra forma de pensar y de nuestra expresión por medio de la palabra. Y se enorgullecían, con sobradas razones, de esas dos conquistas esenciales: «Si nos parece vergonzoso —decía Aristóteles— que no pueda el hombre defenderse con su cuerpo en la pelea, extraño en verdad sería que no se pudiera defender con la palabra, cosa mucho más propia del ser humano que utilizar su energía corporal».

Fueron los griegos, nada menos, quienes nos revelaron que el acto de hablar no es sólo la facultad más propiamente humana, sino el más grande don concedido al hombre en el orden de la naturaleza, el poder que lo sustantiva y convierte

en rival de los dioses. Y nos revelaron asimismo que en el poeta, en el hacedor de palabras, en el cantor —Homero ciego, Orfeo descuartizado— tal ambigüedad adquiere un acento todavía más intenso, es decir, un tinte trágico, según lo ha esclarecido lúcidamente George Steiner, para quien el poeta es el ser que guarda y multiplica la fuerza vital del habla; pues el cantor:

procede inquietantemente a semejanza de los dioses...; sus palabras tienen ese poder que, por encima de todos los demás, los dioses querrían negarle al hombre, el poder de conferir una vida duradera. Como dijo Montaigne de Homero: ‘Y en verdad que a menudo me extraño de que no alcanzara él mismo, que inventó e hizo respetar en el mundo a tantas deidades con su autoridad, la condición de dios’. El poeta es hacedor de nuevos dioses y perpetuador de hombres: así viven Aquiles y Agamenón, así la gran sombra de Ajax arde todavía, porque el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden filo ante sus palabras.

Ahora bien, para nosotros que hemos sido formados —entendiendo aquí por formación, un proceso continuo e incesante— en la tradición occidental, es punto menos que obligado volver nuestra mirada a Grecia, para buscar en ella y en sus portentosas obras el principio y fundamento de nuestra vida, habida cuenta de que casi todas las grandes cosas que amamos provienen de la Hélade, la región donde se establecieron los griegos en los primeros siglos del

segundo milenio antes de Cristo, y que puede identificarse —por cuanto atañe a las condiciones histórico-políticas de la época clásica— con la parte meridional de la península balcánica. Ésta que podemos llamar Grecia propiamente dicha, está además integrada por algunos grupos de islas que facilitan las comunicaciones con los restantes países del Mediterráneo: las islas jónias frente a la costa adriática meridional, y Sicilia; Creta, la mayor, centro de confluencia de todas las civilizaciones mediterráneas; las islas del archipiélago en el Egeo; y, por último, Chipre, en el corazón del Mediterráneo oriental.

Por lo que hace a su historia, los griegos de la Antigüedad conocieron dos grandes fases bien diferenciadas: la mejor conocida y a la vez la más importante es la historia de la Grecia de las ciudades (*polis*), que comienza a configurarse, aproximadamente, en el siglo VIII, al final de la llamada «Edad oscura» y al comienzo del periodo arcaico. Pero cronológicamente estuvo precedida por otra muy diferente: la de la Grecia micénica, la de la Edad de Bronce. Ésta no es la historia de las ciudades, sino de los reinos minúsculos centralizadores y burocráticos, en cierta medida modelados a imagen de las civilizaciones coetáneas del cercano Oriente.

Toda la civilización occidental desciende directamente de la obra de los antiguos griegos, que vivieron hace 25 siglos, y la historia de sus triunfos y desastres nunca pierde su incantatorio poder. Cualquiera que sea el camino que emprendamos en el campo de la cultura, siempre nos encontraremos con las huellas de este gran pueblo. Aquí habremos de abordarlo por la recia vertiente de una de sus obras clásicas: *la Ilíada*.

Sin embargo, antes de tal abordaje conviene recordar que hubo otras culturas más antiguas que la de Homero, Platón y

Pericles. Por lo que hace a la literatura, ésta no ha nacido con los griegos. Grecia, por su posición geográfica, inmersa en el Mediterráneo oriental, y por el aludido sistema de numerosas islas que facilitaban la navegación, mantuvo relaciones, más o menos frecuentes pero constantes en toda su historia, con el cercano Oriente. Ya el neolítico de Creta (entre 5000 y 3000 antes de nuestra era) estaba en contacto, a través de Anatolia, con la Mesopotamia; así la metalurgia, que allí había surgido, llega a Creta y a toda la Egeida hacia el 3000. Las relaciones entre Creta y Mesopotamia se hacen cada vez más intensas al surgir el poderío cretense (constituido entre 2050 y 1730), desarrollándose una expansión comercial cretense en las Cícladas y en la Argólida con mercados en Chipre, Biblos y hasta Egipto por vía sirio-palestina.

Al promediar el segundo milenio anterior a nuestra era, cuando los griegos se habían asentado firmemente y comenzaban a mostrar sus talentos peculiares, al ir asimilando la civilización de la Creta minoica, sus vecinos de Asia como los hititas de Anatolia y el pueblo semítico de Ugarit (hoy, Ras Shamra) al norte de Siria, tenían sus literaturas propias en plena madurez. Cae de su peso que recibieran de éstos (y sobre todo, según lo ha mostrado recientemente Martin Bernal, de ese robusto fondo afroasiático cuyas raíces se hunden en Egipto y en Canaán), directa o indirectamente, algunas lecciones elementales respecto de las leyendas de los dioses y hombres, cosmologías y teogonías, plegarias e himnos, panegíricos de los vivos y lamentos de los muertos. Tal vez pudieron haber aprendido de ellos inclusive «que existe algo así como un arte de la palabra, diferente de la lengua vulgar como de la especializada», según ha sugerido Maurice Bowra. Pero no nada más eso: la investigación moderna ha comprobado que conocieron esas manifestaciones

literarias, subrayando algunos hechos interesantes: el epíteto fijo con el nombre, la iteración, las escenas típicas, las comparaciones, el discurso referido en forma directa, aspectos característicos de lo que podría denominarse el *estilo épico* (entendiendo por ello esa poesía narrativa que se sirve, en cuanto a la forma, de un verso largo repetido indefinidamente sin división estrófica, y cuyo contenido concierne a dioses y grandes hombres, que a menudo interaccionan entre ellos) están presentes ya en los cantos sumerios sobre Gilgamesh (a fines del tercer milenio). Bastaría, pues, la simple existencia de estas literaturas orientales para deducir con mucha verosimilitud que los cretenses y micénicos tuvieron asimismo una «literatura», a pesar de que, hasta ahora, no haya aparecido ningún documento al respecto.

Así y todo, hay que tener siempre presente que cuando decimos que los griegos son el comienzo de nuestra literatura nos apoyamos en un hecho rotundo: los griegos introdujeron en todas las manifestaciones de la vida una dinámica que renueva, hasta hacerlas irreconocibles, las formas antiguas que les sirvieron de punto de partida. Por ejemplo, han sido ellos quienes dieron forma cumplida a todos, o a casi todos, los géneros practicados en su seno, desde la épica a la novela. Ahora bien, estos géneros literarios corresponden a una cierta disposición cultural, y están relacionados con un cierto modo de difusión y recepción de la literatura; no coexistieron todos desde un principio, sino que han ido apareciendo a lo largo de la historia cultural de Grecia, es decir, fueron surgiendo en el mundo helénico conforme la cultura lo fue requiriendo.

Por otra parte, para ningún pueblo occidental ha sido la literatura un elemento natural e indispensable como lo fue para los griegos, pues siempre tuvieron en cuenta al-

go decisivo: que la cultura no es el esfuerzo encaminado a la adquisición de un saber cada vez más amplio, sino la presencia de una unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo. En este sentido crucial, el carácter históricamente orgánico de la literatura griega salta a la vista. Los griegos fueron los primeros en hacer patente que conocían perfectamente los fundamentos de su superioridad. Isócrates, el más fecundo de sus educadores, lo expresó con meridiana claridad:

Como se nos ha injertado la capacidad de persuadirnos y de expresarnos claramente lo que deseamos, no sólo superamos la vida de los animales salvajes, sino que nos agrupamos, fundamos ciudades, formulamos leyes y descubrimos las artes; en términos generales, no existe institución ideada por el hombre en la que, para darle solidez, no nos haya sido de utilidad el poder de la palabra.

II

De modo casi unánime, la *Ilíada* es considerada una de las dos obras cumbre de la literatura europea (la otra es la *Odisea*). Fuente inagotable de vida desde su aparición, la epopeya de Héctor y Aquiles puede aspirar con pleno derecho al título de «piedra angular de nuestra civilización». Su enorme influencia, de inicio determinante para la literatura griega, no ha dejado de fecundar el desarrollo del pensamiento y las creaciones artísticas de la civilización helénica, así como de robustecer a la vez las sólidas columnas de la gran cultura europea.

Desconocemos a ciencia cierta, sin embargo, las circunstancias que rodearon a la composición de esta obra maestra en tres puntos esenciales: datación, procedencia y autoría. Ya en la Grecia clásica se aceptaba generalmente su atribución (junto con la *Odisea*) a un poeta de la Edad de Hierro de genio descollante, del que prácticamente no sabemos nada más que su nombre: Homero; poeta del que varias ciudades jónias del litoral del Asia Menor y un puñado de islas egeas orientales se disputaban el derecho de haberlo visto nacer en su suelo. La tradición más fuerte, sin embargo, sostiene que vio la luz en la isla de Quíos, por lo que el poeta habría sido de origen jonio, y la obra compuesta en la segunda mitad del siglo VIII antes de nuestra era. Ignoramos si el autor de la *Ilíada* lo fue también de la *Odisea*. Pero algo sí sabemos con certeza: que la *Odisea* supone a la *Ilíada*. Cabe conjutar, por otra parte, que aquélla haya sido compuesta buscando emular deliberadamente a ésta; una serie de pruebas indican que la *Odisea* fue creada una generación más tarde que la *Ilíada*, lo cual no impide presumir que ambas epopeyas sean de la mano del mismo genial y longevo autor: una compuesta en su primera juventud y la otra en su vejez. Nada sabemos de él, se ha dicho, porque nada sabían de él los antiguos griegos. Por lo demás, poco importan todas estas cuestiones al lector de los poemas homéricos. El hecho rotundo y decisivo, vale decir milagroso, es que se hayan conservado para nosotros la *Ilíada* y la *Odisea*.

La *Ilíada*, el poema de Ilión (propiamente la fortaleza de la ciudad de Troya en Asia menor, poco distante de los Dardanelos, hoy Hisarlik), capital del reino de Príamo, que los aqueos, aliados bajo la dirección de Agamenón rey de Argos, expugnaron y entregaron a las llamas tras un asedio de diez años para vengar la ofensa causada por Paris, hijo de

Príamo, a Menelao, hermano de Agamenón y rey de Esparta, cuya mujer Helena (encarnación de la belleza femenina perfecta, «quien sólo a los inmortales podía compararse», y en honor de la cual los troyanos no vacilaron ni un momento entre devolverla a los griegos o perecer: «por tal mujer justo es pelear y sufrir») se ocupa de un episodio que duró 51 días y ocurrió en el décimo año de la guerra de Troya; para ser precisos: del breve intervalo que separa a «la cólera de Aquiles» de los funerales de Héctor. Hay que subrayar que el autor nada refiere de los primeros nueve años del sitio. A pesar de su extensión (15674 hexámetros), esta epopeya tiene un argumento que puede resumirse así: Después de una corta invocación a la divinidad para que cante la funesta cólera de Aquiles, Homero nos refiere que Crises, sacerdote de Apolo, va al campamento griego para rescatar a su hija, que había sido hecha cautiva y asignada como esclava a Agamenón; éste se niega a restituirla; Apolo, «el dios que hiere de lejos», se indigna y provoca una terrible peste en el campamento. Aquiles reúne el ágora y dice al adivino Calcas que revele sin temor los motivos de la cólera de Apolo, asegurándole que nadie obrará represalia alguna sobre él aunque se refiera a Agamenón, que se jacta de ser el más poderoso de todos los aqueos. Calcas descubre que la causa del enojo del dios es la negativa de Agamenón, éste se irrita y, si bien promete devolver a Criseida, quiere que le den otra esclava y amenaza a Aquiles con quitarle a Briseida, a pesar de la prudente amonestación que le dirige Néstor; el ágora se disuelve y Agamenón envía dos heraldos a Aquiles que se llevan la cautiva; Odiseo (llamado Ulises por los romanos) y otros griegos se embarcan con Criseida y la devuelven a su padre, mientras tanto Aquiles pide a su madre Tetis que suba al Olimpo y consiga esta gracia de Zeus: conceder la victoria

a los troyanos para que Agamenón comprenda la falta que ha cometido; Tetis cumple el deseo de su hijo, Zeus accede, y este hecho produce una violenta disputa entre Zeus y Hera, a quienes apacigua su hijo Hefesto; la concordia se restablece en el Olimpo y los dioses celebran un festín espléndido hasta la puesta del sol, en que se recogen en sus palacios; Zeus se va a dormir y a su lado se acuesta Hera, la de áureo trono.

Para cumplir lo prometido a Tetis, Zeus envía un equívoco sueño a Agamenón y le aconseja que saque todas las huestes para tomar a Troya; Agamenón convoca el consejo de reyes de los jefes y luego el ágora y, después de varios incidentes, se suceden tres grandes batallas que presentan algunas alternativas y terminan con una gran derrota de los griegos. La primera se interrumpe para que tenga lugar el combate singular de Paris-Alejandro y Menelao, que no produce ningún resultado, pues cuando Paris va a ser vencido, lo arrebata por los aires su madre la diosa Afrodita; la segunda se interrumpe también porque Héctor desafía a los jefes griegos, lucha con Ayante, quedando indecisa la victoria al llegar la noche en que tienen que separarse, y se pacta una tregua de un día que aprovechan los griegos para construir un muro en torno al campamento; al empezar la tercera, Zeus prohíbe a los dioses tomar parte en la lucha, hace fracasar una tentativa de Hera y Atenea para proteger a los griegos, y al anochecer los troyanos son vencedores y pernoctan en el campo en vez de retirarse a la ciudad; los griegos envían a Aquiles una embajada para suplicarle inútilmente que les auxilie; el combate se reanuda al despuntar la aurora y Agamenón realiza prodigios de valor, pero los aqueos son vencidos y los troyanos asaltan el muro, llegan a las naves y Héctor consigue incendiar una de ellas.

Al advertirlo, Patroclo suplica a Aquiles que rechace al enemigo; y no consiguiéndolo, le vuelve a rogar que, por lo menos, le preste sus armas y le permita ponerse al frente de los mirmidones para ahuyentar a los troyanos. Accede Aquiles y le recomienda que se vuelva una vez que los eche de las naves, pues el destino no le tiene reservada la gloria de apoderarse de Troya, pero Patroclo, enardecido por sus hazañas, entre ellas la de dar muerte a Sarpedón, hijo de Zeus, persigue a los troyanos por la llanura hasta que Apolo le desata la coraza, Euforbo le hiere y Héctor le mata, entablándose un encarnizado combate entre griegos y troyanos para apoderarse de su cadáver.

Aquiles, en cuanto recibe la noticia de la muerte de su amigo Patroclo, quiere vengarlo; y, convirtiendo su cólera contra los griegos en odio inmenso a los troyanos, ejecuta una infinidad de hazañas. Efectivamente, Aquiles viste una armadura que le fabrica Hefesto, vuelve al combate y mata tantos troyanos que los cadáveres obstruyen la corriente del río Janto, el cual se irrita y quiere sumergir a Aquiles, hasta que por fin Hefesto le obliga a volver a su cauce; el dios Apolo se transfigura en troyano y se hace perseguir por el héroe para que los demás puedan entrar en la ciudad; conseguido su objeto, el dios se descubre y Aquiles regresa al campo de batalla y delante de las puertas de la ciudad encuentra a Héctor, que le esperaba; huye éste, Aquiles lo persigue y dan tres vueltas a la ciudad de Troya; Zeus toma la balanza de oro y ve que el destino condena a Héctor, que, engañado por Atenea, se detiene y es vencido y muerto por Aquiles, aunque éste sepa que ha de sucumbir poco después que muera el caudillo troyano.

Aquiles ata el cadáver de Héctor por los pies a su carro y se lo lleva, arrastrándolo por el polvo; y desde entonces

todos los días, al aparecer la aurora, lo vuelve a arrastrar hasta dar tres vueltas alrededor del túmulo de Patroclo, en honor del cual se celebran juegos.

Los dioses se apiadan de Héctor, y Zeus encarga a Tetis que amoneste a su hijo para que devuelva el cadáver, a la vez que manda a Príamo que con un solo heraldo vaya con magníficos presentes a la tienda de Aquiles para rescatar el cuerpo de Héctor. Príamo obedece y parte con el heraldo Ideo y dos carros; al atravesar la llanura que hay entre la ciudad y el campamento se les aparece Hermes y los guía hasta la misma tienda del héroe; entra Príamo y, echándose a los pies de Aquiles, le dirige la súplica más conmovedora que jamás haya brotado de labios humanos; Aquiles entrega el cadáver, los dos ancianos lo conducen a Troya y se celebran con toda solemnidad las honras fúnebres de Héctor, que era el principal sostén de la ciudad sitiada. Y con este hecho termina la *Ilíada*, obra que llevó a decir a Victor Hugo: «Sólo dos libros se han de estudiar, Homero y la Biblia... en un cierto modo contienen toda la creación, en Homero a través del genio del hombre. En la Biblia a través del espíritu de Dios».

III

La *Ilíada* y la *Odisea* representan la época heroica griega con una viveza y nitidez únicas. Los poetas eran los educadores tradicionales del pueblo griego hasta que los filósofos vinieron a reclamar esta competencia.

Estos poemas, ya en época temprana, fueron la base de la cultura y la educación griegas, a la vez que ejemplo del modelo supremo de la excelencia poética. Y si bien Platón los listó en el catálogo de libros de uso prohibido para su

ciudad ideal, no menos cierto es que él mismo, al igual que los demás griegos cultivados de su época, estaba marcado profundamente por su influencia, pues esos dos extensos poemas encerraban en cierta forma la *summa* de la totalidad del saber griego y componían el principal instrumento de la formación e integración del individuo al cuerpo social, una muestra de las normas rectoras de la sociedad aquea.

Estas obras respondían a una necesidad fundamental de la mentalidad griega, el deseo de formar y educar; el afán de eso que los griegos llamaron *paideia*. Desde los tiempos remotos de la Grecia homérica, la educación de los jóvenes constituía la gran preocupación de la clase noble, de aquellos que poseían la *areté* (el ideal de la auténtica *paideia*), es decir, la excelencia requerida por la nobleza de sangre, que más tarde se volverá, para los filósofos, la virtud, esto es, la nobleza del alma.

Así pues, la *paideia* no era un conjunto de ideas abstractas, sino la historia misma de Grecia en su destino vital; y esa historia habría desaparecido hace largo tiempo si el hombre griego no la hubiera creado en su forma permanente: «Era la justificación última de la existencia de la comunidad y de la individualidad humana», como puntualizó Werner Jaeger.

El primer periodo de la epopeya griega comienza y termina con la aparición escrita de *Ilíada* y *Odisea*, en el siglo VIII antes de nuestra era, cuando la invención de la escritura alfabetica permitió poner por escrito, tal vez al dictado, y tal vez también antes de que se perdiera para siempre, el patrimonio de la poesía heroica. Su supervivencia, como la de gran parte de la literatura griega, se debe al hecho de que, tras haber sido escritas en época temprana, esribas sucesivos las fueron copiando a lo largo de los siglos. De las innumerables copias que en su día se hicieron se con-

servan todavía varios centenares: la más antigua, un mero fragmento, data del siglo IV a. C., y la más reciente del siglo XV ya en nuestra era, poco antes de que la confección de manuscritos cediera el paso a la imprenta. Esas gigantescas obras, más o menos contemporáneas, situables en el periodo que media entre 750 y 700 a. C., no surgieron de la cabeza de un Homero superdotado, pues dependen de una tradición oral larga, compleja y rica como ninguna, cuyos orígenes se remontan al siglo XII antes de nuestra era.

En época de Platón y también después se conocían otras epopeyas tradicionales sobre los tiempos heroicos. Parece que siempre se las tuvo por inferiores, y es imposible decir cuánto tiempo circularon públicamente. Todas se han perdido y sólo se conocen fragmentos, resúmenes, referencias y paráfrasis. Los únicos poemas de la época de Homero, aparte de los suyos, que han llegado a nosotros son los más breves, didácticos y mitológicos de Hesíodo (que los compuso probablemente a fines del siglo VIII). También éstos revelan rasgos de una tradición oral, pero no son relatos continuos y no retratan una sociedad heroica.

Parece que las epopeyas perdidas se escribieron en los tres siglos que siguieron a Homero y que lo hicieron algunos imitadores del poeta. Algunas se compusieron para cubrir las partes de la historia de Troya que Homero no había tratado. Otros poemas continuaban la historia donde la *Ilíada* termina, hasta la muerte de Aquiles y el saqueo de Troya, del que se hace mención en la *Odisea*. Había además epopeyas del «ciclo odiseico» sobre el regreso de los héroes a Troya y sobre las propias aventuras de Odiseo después de la muerte de los pretendientes con que finaliza la *Odisea*.

Ninguna de las epopeyas tradicionales perdidas parece que se aproximó en extensión a las de Homero ni que pose-

yera su perfil artístico ni su unidad temática y estructural, cualidades que son particularmente notables en la *Ilíada*.

Trasladando al caso de la literatura griega naciente una frase de Maurice Blanchot consagrada al surgimiento del arte, podemos afirmar que lo que a los lectores de hoy nos extraña, seduce y satisface en los poemas de Homero es que, al leerlos, asistimos al auténtico nacimiento de la literatura de Occidente, y que nuestra literatura en su nacimiento se revela tal, que podrá cambiar infinitamente e incesantemente renovarse, pero no para mejorar, que es lo que parece que esperamos de la literatura: que, desde su nacimiento, se afirme y sea, cada vez que se afirma, su perpetuo nacimiento.

No otra cosa dijo Michel de Montaigne, a propósito precisamente de nuestro Homero:

él hizo madura, perfecta y terminada la infancia de la poesía y de muchas otras artes. Por este motivo, se le puede considerar el primero y el último poeta, según aquel hermoso testimonio que la antigüedad nos ha dejado de él, ‘que, no habiendo tenido a nadie a quien poder imitar, tampoco tuvo a nadie que pudiera imitarle después’.

Ahora bien, lo cierto es que ambas epopeyas culminan una rica y dilatada tradición de poesía oral, cuyos orígenes se remontan al siglo XII antes de nuestra era. En efecto, tras la *Ilíada* y la *Odisea* se advierte el trabajo de múltiples generaciones de poetas profesionales de tradición oral: los aedos, cantores analfabetos que compusieron y difundieron su repertorio de creaciones épicas y líricas sin contar aún con el recurso de la escritura. Cantaban, en el caso de la épica,

acompañándose de la fórminge, instrumento de cuatro o cinco cuerdas, bien ante los comensales de un banquete, bien ante un coro que danzaba. Sólo en fecha posterior dejó de ejecutarse así la epopeya: surgen entonces los rapsodos, que se limitan a recitar materia tradicional sin darle conformación propia, acompañándose quizá del bastón para marcar el ritmo, según nos instruye don Francisco Rodríguez Adradós.

En el contexto de la tradición oral la *composición* de los aedos comprende, aparte de la creación del material original, la adaptación, elaboración y/o refundición de composiciones aprendidas de boca de otros creadores. El tema de dichas composiciones son las acciones de los dioses y de los hombres «ambientadas» en un pasado heroico, tal vez sólo a medias legendario. Las ocasiones propicias para su interpretación seguramente fueron las reuniones o asambleas de hombres que disponían de largos períodos de asueto para la escucha; estas reuniones debieron formar parte de un amplio abanico de festejos en los salones de los nobles, o de festividades populares, ferias o plazas, equivalentes a las que caracterizan a la Grecia rural del presente.

Pero apenas en el siglo XX —según Pierre Vidal-Naquet— se descubrió, si no la *clave*, al menos una clave para el estudio de los poemas homéricos como poesías orales. El poeta no se limita a nombrar a los personajes —Héctor, Néstor, Aquiles, Ulises— sino que se acompaña de una serie de epítetos: Héctor de casco refulgente, Néstor el anciano conductor de carros; este estilo hoy día se denomina ‘formulario’, en él epítetos y fórmulas tienen una función preci-

sa: dar un descanso al aedo durante el recitado, que adquiere así un carácter automático, y reservarle una serie de ‘pausas’ que le permiten extender o abreviar el poema a voluntad. Ha sido descubierto que en los cafés de la región de Novi Pazar [en la ex Yugoeslavia], bardos serbios recitaban millares de versos y conocían de memoria monumentales epopeyas sobre las batallas entre serbios y otomanos, en particular la del ‘Campo de los Mirlos’.

Estos poetas (descubiertos en 1999 por Albert Lord, compañero de Milman Parry) eran analfabetos. Uno de ellos, además, era ciego. Se observó asimismo que cuando se les enseñaba a leer, perdían sus facultades poéticas. Albert Lord registró las epopeyas serbias —las había también albanesas— y verificó que, pasados algunos meses o incluso años, las modificaciones introducidas por los aedos eran de escasa importancia. Las analogías con los poemas homéricos parecían decisivas. Por consiguiente, se podía conjeturar que antes de la consolidación por escrito de las dos epopeyas atribuidas a Homero, «uno o probablemente dos poetas geniales habían dotado a la *Ilíada* y la *Odisea* de una estructura fundamental», apunta también Vidal-Naquet.

Acerca de los rasgos particulares de estos dos genios, el propio autor de *El mundo de Homero* nos informa en el sentido de que no debemos buscarlos en algún supuesto secreto del espíritu griego. Si existió ese espíritu, afirma también, nadie contribuyó más que Homero a forjarlo, y el poeta trágico Esquilo, en el siglo v a. C., no se equivocó al decir que se limitaba a recoger migajas del gran festín de Homero. Pero se puede ser más preciso. Un estudio atento del

poema le reveló a Adam Parry, hijo de Milman (el precursor de los estudios sobre esos bardos balcánicos iletrados), que un personaje como Aquiles usaba un lenguaje propio. Utiliza el lenguaje de las fórmulas, pero con variaciones propias. Dicho de otra manera, los materiales pertenecen al acervo del repertorio épico, pero la combinación es única. Vidal-Naquet lo ha precisado ejemplarmente: la epopeya oral no es exclusiva, como puede verse, de la Grecia antigua, pero de ninguna otra tradición oral se sabe que haya dado poemas comparables en ningún aspecto a los de Homero.

Que el poeta de tradición oral se valiera necesariamente de un sistema formulario es algo que resulta fácilmente inteligible. Sin embargo, el efecto literario depende de la calidad de la tradición y del talento del poeta. En manos menos hábiles, o en el seno de una tradición raquítica, el efecto resultará torpe, mecánico y repetitivo (no otra es la impresión que dejan los poetas de tradición oral de la ex Yugoslavia). La experiencia de la mayoría de los lectores de Homero es muy diferente. Los rasgos tradicionales de expresión estructural de los poemas, y la destreza consumada de Homero en el manejo del instrumento tradicional son considerados con pleno derecho como virtudes axiales y propias del arte de Homero. El efecto general de la difundida tradición literaria —epítetos repetidos y frases descriptivas acerca de los dioses, los personajes y las cosas, los versos convencionales para sucesos y acciones ordinarias, las descripciones invariables de los procedimientos rituales— hace acto de presencia invistiendo de una rica dignidad al mundo de Homero y confiriendo un sentido universal a dichos elementos. Este efecto, que impone un carácter universal al estilo poético tradicional, expresión de un mundo bien ordenado y estable donde todas las cosas son dueñas de belleza y excelencia

propias, se hace sentir vigorosamente a lo largo de la *Ilíada*, en dinámico contraste con la acción narrativa, cuyo tono queda establecido ya en los versos iniciales. Éstos hablan de sucesos lamentables. El relato da cuenta de penas, discordias, destrucción y profanación de un mundo que anda mal, en que hermosos jóvenes mueren prematuramente y sus cadáveres permanecen insepultos, pasando a ser pasto de perros y de aves carroñeras. Esta tensión incesante hace más intenso el carácter trágico del poema —cabe afirmar que la *Ilíada* es de algún modo la primera, y la más grande, de las tragedias griegas. Solamente en el libro final de la obra, urdido en consciente y elaborado vínculo con el primero, el desorden se disuelve y el mundo corrompido recupera, así sea sólo por breve tiempo, el orden debido. Y Homero consigue este resultado mediante un admirable encadenamiento de los sucesos, de los personajes y de los impulsos que los mueven.

El efecto general de los elementos tradicionales del estilo épico se hace sentir de inmediato y contribuye en gran medida a nuestro disfrute del poema. Menos patente de inmediato es el talento y la sutileza de Homero en el manejo de los elementos de realización práctica (en especial, el de la iteración) para la obtención de efectos literarios: énfasis, contraste, ironía, suspenso, *pathos*, acumulación. Particularmente diestro, ya que guarda estrecha relación con el control sumamente sensible y selectivo ejercido a todo lo largo de la *Ilíada*, es el uso que Homero hace de versos repetidos o la iteración de pautas narrativas encaminadas a colocar y acentuar puntos estructurales significativos, entre ellos referencias en sentido prospectivo o retrospectivo en el transcurso del poema, que establecen o sugieren una relación —paralelismo, contraste o ironía— entre los personajes

o los acontecimientos. Es notable, por ejemplo, la sucesión de los duelos más importantes, que acarrean la muerte de los héroes principales, circunstancia que prepondera en el tercio final de la obra: Patroclo y Sarpedón, Héctor y Patroclo, Aquiles y Héctor. Los enredos del relato establecen esto como una secuencia significativa, pero la relación particular y trágica entre la muerte de Patroclo y la de Héctor se acompaña además del empleo de fórmulas verbales, descripciones de las muertes y estructuras de orden narrativo que son comunes a ambos episodios, pero que están ausentes en otras partes de la *Ilíada*: lo cual hace suponer, por tanto, que han sido especialmente reservadas para esas dos muertes cruciales, entre las que existe un nexo muy significativo. Ambos episodios encierran la idea de que son los dioses quienes empujan al héroe a la muerte. Común a estos dos episodios, es el hermoso mensaje que describe el momento de la muerte: «Y habiendo interrumpido la muerte su discurso, voló su alma, y descendió al Hades llorando porque se veía obligada a abandonar su cuerpo lleno de vigor y juventud».

Ambos episodios desarrollan una secuencia —distinta y sin precedente— de intercambios verbales entre el vencedor y el vencido, donde el héroe agonizante anuncia que muerto será el que muerte ha dado. Estas repeticiones temáticas y verbales, específicas y exclusivas para las muertes de Patroclo y de Héctor, sirven para enlazar a ambos en una secuencia necesaria para el desarrollo trágico de todo el poema, y apuntan hacia esa muerte todavía mayor, que si bien no forma parte de la *Ilíada*, incide sin duda en su tema central: la muerte de Aquiles. Este empleo de la iteración, que se vale de referencias internas para destacar la estructura del poema, puede apreciarse en su escala más alta en la estrecha y rebuscada relación que Homero establece entre el primero

y el último libro de la obra. La *Ilíada* comienza con el viejo Crises suplicando a Agamenón que le devuelva a su hija, que éste mantiene cautiva, y su ruego es brutalmente desoído. En la formidable escena con que finaliza la *Ilíada*, Príamo, como hemos visto, visita a Aquiles en su tienda para rogarle que le entregue el cuerpo de Héctor. Ha estado de por medio allí todo el sufrimiento y todas las muertes de la *Ilíada*, todo ello parcialmente determinado por ese primer acto de rechazo. Una vez más se trata de un anciano, que además es padre y suplica a un rey orgulloso, voluble y violento que le devuelva a su hijo, sólo que esta vez el ruego es escuchado. La relación entre estas dos escenas es señalada por una serie de paralelismos evidentes de estructura y detalle lingüísticos. Ambos suplicantes, por ejemplo, son amenazados con ásperas palabras y atemorizados con argumentos. El mismo verso («Así habló, y el anciano se espantó e hizo lo que le fue ordenado») es usado en la respuesta de Agamenón a Crises, y más tarde en la respuesta de Príamo a Aquiles. Este segundo uso evoca el primer contexto y sirve para acentuar el paralelo así como para indicar el contraste entre las dos escenas relacionadas. Tales referencias internas, dueñas de diversos grados de elaboración, abundan de una punta a otra de la *Ilíada*, imprimiéndole significado, tejiendo la estructura de la secuencia narrativa y revelando la unidad de concepción que recorre al poema en su conjunto.

Así pues, los poemas no pudieron haber sido compuestos sin la técnica tradicional de las fórmulas verbales y temáticas, pero en manos de Homero este arte no interfiere en absoluto en la variedad y la flexibilidad de estilo, ni en el manejo sutil del lenguaje y las referencias, ni en la conducción del relato, ni, finalmente, en el despliegue orgánico de una visión particularmente trágica del puesto del hombre dentro del gobierno divino del cosmos.

Ahora bien, en el contexto de los propios poemas homéricos tienen lugar ciertas reflexiones de índole literaria. La *Odisea* introduce dos poetas cortesanos —artistas inspirados que son objeto de un trato muy respetuoso por parte de los asistentes— cuyo encargo es amenizar, luego de los festejos, la estancia de los nobles congregados en el palacio real. No hay cantores de esta clase en el austero mundo de la *Ilíada*, pero la tradición de la canción heroica encuentra una referencia exacta en el tratamiento homérico de los dos personajes más complejos, ya que ambos poseen un gran conocimiento acerca de sí mismos: Aquiles y Helena. Cuando la embajada de los aqueos más importantes llega a la tienda de Aquiles para rogarle que retorne al combate; «llegados a las tiendas y naves de los mirmidones, encontraron a Aquiles. Su corazón se deleitaba pulsando una hermosa cítara labrada, con puente de plata, que recogiera entre los despojos de la ciudad de Eetión, que el mismo destruyó; *con ella recreaba su corazón cantando las hazañas de los héroes*». Y Helena, cuya aguda percepción de su falta contrasta vivamente con la despreocupada actitud de su raptor, de modo que carga con todo el desprecio que los demás sienten por Paris, puede ver a Héctor, y verse a sí misma, desde una perspectiva histórica: «a quienes Zeus nos dio tan dura suerte, a fin de que seamos más adelante motivo de cantos para los hombres del mañana». *Las grandes obras épicas* —ha dicho iluminadoramente Claudio Magris— *dan la ilusión de la vida que se cuenta por sí sola*.

IV

Platón censuró los poemas homéricos en la *República* por considerar que la poesía debía desterrarse de su ciudad ideal

por componer falsas historias en las que los dioses combaten y maquinan unos contra otros, destruyendo de ese modo la religión olímpica. Pero lo que molestaba sobre todo a Platón no eran los héroes homéricos, que en conjunto se conducen de manera racional y con dignidad aun bajo la presión psicológica de las situaciones extremas —que, a juicio de Jean-Paul Sartre, son las únicas que ponen a prueba verdaderamente al ser humano—, sino los episodios que traían a escena la improcedente conducta de los dioses, entregados abiertamente al engaño, la discordia, el adulterio y la violencia. Al atacar a Homero, Platón en realidad le rendía tributo indirectamente, pues él amó como pocos el encanto del arte, su fuerza de atracción y transfiguración, su capacidad de ver los demonios y los dioses, su «divina manía», y lo celebró en un diálogo dedicado a un aedo: el *Ión*.

Aparte de eso, ¿podrían haberse escrito la *República* y el *Banquete* sin Homero como precursor, antagonista y provocador? Se dice que Platón, cuando se hizo discípulo de Sócrates, arrojó al fuego una tragedia que apenas había escrito. La influencia de Homero era sumamente peligrosa porque era el mejor poeta; sus «mentiras» se habían vuelto canónicas y por tanto difíciles de resistir. Harold Bloom ha dejado entrever que, con su *República*:

Platón pretendía remplazar a Homero en su papel como encarnación de la cultura de Grecia. En el *Ión* citado, el rapsodo del mismo nombre dice que Homero es 'el único autor del mundo que no haya jamás cansado ni hastiado a los hombres, mostrándose al lector siempre distinto, y constantemente floreciente en nuevos encantos'.

Difícil tarea, pues, la que se fijó Platón: superar al aedo ciego.

Me aventuro a afirmar que Homero —ha escrito Georges Steiner— fue el primer gran poeta de la literatura occidental porque fue el primero en comprender los infinitos recursos de la palabra escrita. En el sabor de la narración homérica, en su soberbia madeja, brilla el deleite de un intelecto que ha descubierto que no necesita confiar su creación a la frágil encomienda de la memoria. En el comienzo de la poesía de la magnitud de la *Ilíada* se encuentra la escritura.

Conviene recordar también que la toma de Troya y los viajes de Ulises han detentado un predominio sin paralelo sobre la imaginación desde hace ya casi tres mil años, predominio que se hace patente sobre todo en la esfera de la creación literaria: baste con apuntar que Homero fue el modelo de Virgilio, quien a su vez lo fue de Dante y Milton; que la literatura latina da comienzo con la traducción que hizo el tarentino «semigræcus» Livio Andrónico de la *Odisea*; que este monumental poeta griego, a quien los antiguos consideraban ciego («tal vez se debía a que pensaban, acaso no sin razón, que la memoria de un hombre era tanto más impresionante por cuanto carecía de la vista», ha sugerido Vidal-Naquet) inspiró —casi diríamos: «sopló»— a Shakespeare —por intermedio de Chaucer— su *Troilo y Crésida*, a Racine su *Andrómaca* y, ya en la época moderna, a Tennyson, Katzanzakis y James Joyce, y en una época más cercana a nosotros, a Giono, Sartre, Savinio, Álvaro Cunqueiro, Derek Walcott y Baricco.

Aparte de tales razones, cabe añadir una tercera: porque la Grecia nutricia que ha dado sustento a la cultura occidental parecería como estar alojada *in nuce* en la poesía de Homero. No es otro el decir de Octavio Paz:

El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo... Sin Homero, el pueblo griego no sería lo que fue. El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos.

Una misma ola por el mundo, una misma ola
desde Troya
cimbra su cadera hasta nosotros...

ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS

Xalapa, 16 de abril de 1952. Profesora universitaria, investigadora, promotora cultural, cuentista y ensayista. Publicó ensayos, artículos, traducciones y reseñas en revistas especializadas, suplementos culturales, diarios y otras publicaciones nacionales y extranjeras. De sus libros dedicados al ensayo destacan: *Salvedades*, *Los espacios pródigos* y *El crisol de las sorpresas*.

GIRANDO ENTRE INFINITAS ESPIRALES: JOSÉ JUAN TABLADA¹

José Juan Tablada nació en la ciudad de México un primero de abril de 1871 dentro de una familia acomodada, con raíces en la costa pacífica y en la península ibérica. Conocemos muchos detalles de su vida ya que se encargó de dejar testimonio de ella en múltiples documentos: un diario, dos volúmenes de memorias y un vasto epistolario. En ellos nos habla de su infancia en las haciendas familiares del centro del país y en la ciudad de Puebla. En las primeras aprendió a amar entrañablemente los sabores y aromas de la patria, sus más profundas raíces, sus hijos más sencillos, sus paisajes; en la segunda se encontró con el arte visual y con los animales, dos de sus grandes pasiones compartidas con la literatura. Sus memorias, escritas en una prosa colorida y amena, nos hablan también de su primera juventud en el Heroico Colegio Militar —el mismo de los niños héroes, en donde sobrevivió gracias a su pasión franciscana que lo convirtió en entomólogo— y de sus años juveniles de adhesión al decadentismo, al melancólico y rebelde espíritu finisecular que compartió a plenitud con la bohemia artística y

¹ «Prólogo», en José Juan Tablada, *El jarro de flores y otros textos*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Biblioteca del Universitario, 16), 2007, pp. 13-28 [N. de los comps.].

que tuvo como escenario una ciudad de México —recreada por la pluma-pintura del poeta de manera extraordinaria— deliciosamente provinciana y afrancesada. Las páginas del primer volumen, *La feria de la vida*, son también la memoria de la capital de la República a fines del siglo XIX, ya que Tablada como autobiógrafo intenta dejar para la posteridad no sólo el recuento de su devenir, sino también el testimonio de su momento. Seguramente esta vocación fue la que desde muy temprano lo atrajo hacia la crónica, género con el que el joven escritor decadentista se comprometerá casi tan fuertemente como con la poesía, al igual que muchos otros poetas de su momento.

A los 17 años publicó su primer poema, a los 19 se inició como cronista y a los 20 era ya uno de los colaboradores de *El Universal* y otras publicaciones periódicas relevantes. Formado en la escuela de los modernistas, entre quienes prefiere a José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, se interesa desde muy temprano por la búsqueda del «arte puro» y por las obras de Poe, Gautier y Baudelaire. De espíritu cosmopolita, como correspondía a un joven de la élite porfiriana, dominaba el francés y el inglés, de manera que leía a sus fuentes en su lengua original. Siguiendo a Baudelaire, concebía a las artes conectadas entre sí y buscaba las equivalencias entre las percepciones de los diversos sentidos. Su apego absoluto al *spleen* del autor de *Las flores del mal* no fue obstáculo para mitigar su ansia de erudición; conocía no solamente a los artistas y escritores mexicanos, sino además a los clásicos, a los románticos, y estaba atento a las nuevas corrientes del arte que se perfilaban al acercarse el siglo XX. De este vasto conocimiento y de las reflexiones que le despierta surge su vena de crítico literario y de las artes plásticas.

Su iniciación en la poesía se da, como acabo de afirmar, a la sombra del simbolismo y de la mano de otros jóvenes —Leduc, Olaguíbel, Dávalos—, con quienes comparte los sentimientos de amargura y desencanto, de mórbido hastío y de orgullosa blasfemia. En ese tono escribe su «*Misa negra*» y lo publica en el periódico *El país* el 8 de enero de 1893. El poema escandalizó a la burguesía porfiriana por su tono irreverente y sacrílego y abrió un amplio debate en torno a la poesía decadentista. Doña Carmen Romero Rubio, esposa del presidente Porfirio Díaz, giró órdenes para que el periódico rechazara futuras posibles colaboraciones del poeta, incidente que dio origen a la *Revista Moderna*, que se convertirá en el órgano de difusión del movimiento modernista en nuestro país.

Además de ser miembro del grupo fundador de la *Revista Moderna*, Tablada participa en la otra publicación periódica del modernismo mexicano, la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera. A través de sus páginas se difundió «Óníx», considerado por sus contemporáneos como el poema más representativo de su época. En 1899 salió de las prensas en una edición pequeña, de apenas 500 ejemplares, su primer libro de poemas, *El florilegio*, que fue recibido con beneplácito por los críticos y el reducido grupo de lectores con que contaba (y sigue contando) la poesía, y cuya segunda edición, corregida y aumentada, aparecerá en 1904. Los versos de ésta su primera etapa le otorgan en su tiempo un lugar sobresaliente en la poesía mexicana, pero apenas serán recordados por las siguientes generaciones, para las cuales destacará su obra posterior.

Dentro de los cánones estéticos del modernismo, el poeta descubrió un camino —sendero y movimiento— a través del cual encontraría nuevas formas de expresión. Japón será

no sólo fuente de exotismo parnasiano, sino también espacio de encuentro con una forma de concebir y decir el mundo. Según nos narra en *La feria de la vida*, su descubrimiento de Oriente tiene lugar desde los primeros años de su infancia. En 1847, apenas con tres años, viaja con su madre a Mazatlán para visitar a la familia y recorre el camino real de los mercaderes de la nao de China. Ya en el puerto, se hospedan con una tía, viuda de un antiguo capitán de la flota que durante tantos años se ocupara del comercio con Oriente, en cuya casa admira, como en una revelación de cuyo deslumbramiento ya nunca se apartará, el arte oriental en las porcelanas, las lacas y los biombos que componen el tesoro familiar de la anciana.

Sea éste u otro menos remoto en su biografía el origen de su orientalismo, el hecho es que para el joven modernista se convierte en una obsesión que se encauza primero como tema de algún poema temprano² y de varios de *El florilegio*, para erigirse casi de inmediato en otro de los pilares sobre los que el escritor construyó su obra: el erudito desarrolló su capital intelectual y el artista plástico se desdobló en crítico y coleccionista. Al encontrar en la exótica cultura japonesa una enorme fuente de información e inspiración con que alimentar su espíritu finisecular, Tablada la convierte en un espacio privilegiado para desarrollar su libertad creadora y afianzar sus necesidades de singularidad.

Por esta razón el poeta se empecina en realizar un viaje a Japón, seguro de la necesidad de ver con sus propios ojos aquello que ha aprendido a valorar a partir de los estudios de otros artistas que, como él, han encontrado en ese país y en

² Los primeros poemas con tema japonés aparecieron en 1896 en *El mundo*.

su arte un venero de ideas y formas distintas a las propias y a la medida de sus necesidades de evasión y sus pretensiones estéticas de refinamiento. Uno de sus mejores amigos, co-fundador y mecenas de la *Revista Moderna*, Jesús Luján, que apuesta por el talento de su protegido, le apadrina el viaje. El 14 de mayo de 1900 salió por ferrocarril a San Francisco para embarcarse hacia Oriente.

Aunque el viaje de Tablada a Japón siempre ha despertado dudas inexplicables, sabemos por sus crónicas que se embarcó hacia el puerto de Yokohama el 15 de junio en el *Empress of Japan* y, por las mismas fuentes, que permaneció en el país de sus delirios durante seis meses. Japón era en ese último año del siglo XIX un país apenas abierto a Occidente, cautivador para el artista que descubriría maravillado cómo cada una de las costumbres ancestrales se cimentaba y desenvolvía de acuerdo con criterios de refinada y rigurosa estética. Su mirada de arrobo y asombro la detuvo en una serie de crónicas que bajo el título de «En el país del sol» publicó primero en la *Revista Moderna* y más tarde en forma de libro. Pero no será ésta la principal respuesta del escritor frente al ansiado paraíso, sino sus haikus, poemas breves escritos a la manera de el *haikai* o *haiku* de la lírica japonesa, que pudo concretar muchos años y esfuerzos después en sus libros *Un día* y *El jarro de flores* publicados el primero en Caracas en 1919 y el segundo en Nueva York en 1922.

Nacidos de una poética no sólo completamente distinta, sino casi opuesta a la del abigarrado modernismo de sus versos anteriores, los *haikai* requirieron de su autor muchos años de estudio, reflexión y disciplina; no creo exagerar si digo que transformaron su espíritu y le otorgaron otra forma de estar sobre la tierra y otra manera de decir el mundo. Vinculados a la cosmovisión budista, estos poemas surgen

como resultado de una experiencia más espiritual que estética, son la expresión verbal del *satori*, la iluminación instantánea surgida como resultado del poeta con el universo, y en su compleja sencillez deben cumplir con más de una norma retórica, entre las que podemos destacar: aludir a alguna de las estaciones del año, referirse a la naturaleza, no incluir imágenes y, por supuesto, no contravenir la estructura de tres versos (cinco, siete, y cinco sílabas).

Respetuoso de la forma que adopta y adapta al español, Tablada nunca se refiere a sus poemas breves como *haikus*, los llama poemas sintéticos, disociaciones líricas y, cuando los siente absolutamente propios, tan suyos como sus recuerdos de infancia, los nombra *jaikais*; pero los titule de una u otra manera lo cierto es que los introduce en la tradición poética de la lengua española y ésta sigue siendo una de las principales aportaciones del escritor a la tradición de la poesía castellana. En su libro *José Juan Tablada en la intimidad*, la viuda del artista, Nina Cabrera, nos narra cómo el poeta, ya anciano, componía haikus a la manera de los grandes maestros del género, sin escribirlos, comparándolos con sus allegados como esencia que eran de la transcendencia de su cotidianidad.

Después de su viaje al Japón que, ficticio o verdadero, cumple el objetivo de permitir al poeta abreviar en las profundas aguas de la cultura y el arte nipones, Tablada cumple con un ritual iniciático de sus contemporáneos: el viaje a París, ciudad que no sólo despega las luces y sombras del simbolismo baudelariano, sino que además era considerada como el ombligo del arte universal. En mayo de 1911 el poeta viaja a Francia y permanece en su capital por casi un año. Si al llegar a Japón se enfrentó con la triste realidad que le representaba el desconocimiento del idioma, en París se en-

cuentra como pez en el agua pues su educación a la francesa no sólo le acerca espacios y personajes, sino que además la ciudad se le revela más bien como un *déjà vu* en el que, sin embargo, descubre con un renovado asombro las más vanguardistas tendencias del arte pictórico. Paradójicamente, París también lo acerca a Oriente; en librerías y bibliotecas encuentra materiales sobre literatura y arte japoneses que le ayudan a digerir la multiplicidad de impresiones que todavía tiene detenidas entre los ojos y el pecho o bullendo en su cerebro incansable. Pero no será sólo ésta la vertiente que lo atrapa en sus calles; sino también sus exquisiteces gastronómicas, sus palacios, sus museos y teatros, la belleza de sus mujeres, la cercanía con el modelo sobre el que la sociedad a la que pertenece ha levantado sus propios referentes. Resultado de esta estancia son sus crónicas parisienses que aparecieron primero en *Revista de revistas* y posteriormente reunidas en volumen bajo el sello de la viuda de Charles Bouret y con el título de *Los días y las noches de París*.

El japonismo de Tablada no se redujo a la poesía, también se manifestó en las crónicas y rebasó además el ámbito de lo literario para desarrollarse desde el otro interés del artista, cara y cruz de la misma moneda estética, y resolverse en un libro extraordinario, una monografía que se titula *Hiroshigué. El pintor de la nieve, de la lluvia, de la noche y de la luna*, escrito en 1913 y que le valiera a su autor el *Zuijo-Sho*, y la distinción llamada del Cuarto Orden, condecoraciones otorgadas por el emperador del Japón a través de su embajada en México. Para ese entonces Tablada es un conocedor profundo del arte japonés, posee una amplia biblioteca especializada en el tema y una colección igualmente rica (o quizás aún más) de estampas japonesas. En «El buen retiro», su casa ubicada en Coyoacán, sirve su mesa un cocinero

japonés mientras él viste un kimono de seda y rinde, en su *tokonama*,³ homenaje a sus antepasados. En este sitio privilegiado de su mansión, el poeta recuerda a los hermanos Edmundo y Julio de Goncourt, sus guías en el itinerario del arte japonés.

Si Baudelaire, Poe y Gautier fueron los maestros de su iniciación poética, para ingresar al Oriente ha buscado las figuras tutelares de los Goncourt, de Lafcadio Hearn y de los poetas de *haiku*, como Shiyo y Basho; incluso se ha internado en las enseñanzas de Buda. El adolescente que se evade de la dura disciplina del Colegio Militar, convertido en el naturalista del modernismo, se ha transformado en el orientalista que comparte su vida con sus hermanos de la especie animal. En su quinta «El buen retiro», que pudo construir cuando al término de una estancia en una casa de salud para romper con su dependencia a los paraísos artificiales baudelairianos se dedicó al comercio de vinos tratando de alejarse del ambiente artístico para evitar una recaída, Tablada vive rodeado de animales. Un pequeño zoológico en el que predominan las aves, a las que aprendió a amar con su tío poblano, el pintor ornitólogo que lo iniciara en el amor a las artes visuales a través de sus alas. Cuida allí con esmero especial a algunas aves en peligro de extinción, como el pijije, y se revela así como un ecologista muchas décadas antes de que la preocupación medioambientalista estuviera en la agenda de los intelectuales.

El paraíso compartido que le ha inspirado para escribir una novela que debía haberse conocido como *La nao de China* y para dar a las prensas infinidad de artículos y crónicas,

3 Altar a la manera sintoísta que se erige en las casas para recordar a los antepasados.

desaparece al mismo tiempo que la paz porfiriana, construida sobre el esfuerzo de una pueblo empobrecido que ya no aguanta más y que se levanta contra quienes lo oprimen. Muchos años tardó Tablada, pese a su espíritu acostumbrado a la meditación budista y al ejercicio de la cristiana compasión, en perdonar a las tropas zapatistas que destruyeron su casa, manuscrito de la novela incluido, durante la Revolución de 1910. Pero ni siquiera el asalto justifica el gran error del que todavía en la actualidad hay quien sigue acusándolo: su *Madero-Chantecler* «Tragicomedia zoológico-política» contra el líder del Partido Antirreecciónista y, peor aún, su participación, como secretario de redacción, en *El imparcial*, órgano oficial del gobierno del usurpador Victoriano Huerta.

Al pecado vino la penitencia y Tablada hubo de salvar su pellejo exiliándose en el país del norte. Exilio definitivo a través del cual encontraría su último destino: el de promotor cultural *avant la lettre*, el de cronista de la modernidad y la vanguardia, el de crítico historiador de arte mexicano. Mil novecientos catorce representa en la vida del poeta un año de cierre y posterior renovación. En 1903 se había casado, como correspondía a su *status*, con una señorita no sólo de buena, sino de magnífica familia, Evangelina Sierra y González, sobrina de don Justo Sierra Méndez, subsecretario de Instrucción Pública, y sobrina también de su mecenas Jesús Luján; en el momento de la crisis negocia con ella una separación que culminará en divorcio y, como no necesita quemar otras naves porque ya otros se han encargado de hacerlo, parte al exilio embarcándose en el puerto de Veracruz, pero no hacia París como muchos otros, sino con destino final a Nueva York, previa estancia en La Habana y en Galveston, Texas. Tiene 42 años y está dispuesto a volver a empezar.

Su mundo ha desaparecido para siempre, pero lejos de darse por vencido el escritor aprovecha una de las características de su personalidad y de su obra: el continuo movimiento, la insaciable búsqueda de horizontes. Si, como él mismo lo lamenta, su contemporáneo Alberto Fuster, el pintor simbolista tlacotalpeño, prefiere morir a cambiar sus parámetros estéticos, Tablada aprovecha el infortunio político que pudo haberle destruido la vida para cimentar las nuevas bases de su pensamiento y su arte. Así, en 1915 lo encontraron ya instalado en Manhattan y publicando en varios periódicos y revistas de lengua española que circulan en la gran urbe. Se relaciona con artistas latinos y se gana la vida comerciando con arte mexicano. Sobrevive de lo que sabe hacer: da clases de natación y enseña francés a los hijos de familias hispanas acomodadas. Debe haber agradecido profundamente su casi premonitoria decisión en 1908, de terminar con la bohemia y cambiar de vida y romper con las adicciones a más de un enervante que había contraído durante su juventud de poeta maldito, incluso internándose por una temporada en una casa de salud para lograrlo; y también debió agradecer a su amigo Víctor Ramond el haberlo acercado al gimnasio para consolidar su ruptura con las drogas. Sus conocimientos de lenguas y su condición física le ayudan a sobrevivir, pero su apertura de miras estéticas y su hambre de modernidad son las que le permiten reiniciar y reiniciarse.

Es evidente que fueron estas cualidades las que lo condujeron a Nueva York y no a París. La Babilonia de Hierro es la nueva meca del arte y cultura, el *summum* de la modernidad, la concreción de la sensibilidad del futuro. En lo que se refiere a todos los temas lo último, lo más moderno, lo más nuevo, está en Nueva York, símbolo del siglo XX, cuyo espejo

es la gran metrópoli. En Nueva York está el rascacielos más alto, las óperas más fastuosas, la más sorprendente comedia musical, el burlesque más atrevido, los mejores jazzistas, la mejor música de cámara, los estrenos cinematográficos, las más importantes e innovadoras exposiciones pictóricas, los hombres más ricos, el mayor número de culturas reunidas. Pocos años tardará Tablada para descubrir el eje de su vida neoyorquina: la crónica. Si ya en México había incursionado con éxito en el género, en Nueva York se convertirá en su principal ocupación (que no la única, insaciable como era su talante). Su primera crónica para México escrita en Nueva York apareció en *El Universal Ilustrado* el 17 de enero de 1917 y a partir de ese momento y durante 17 años siguieron publicándose en diferentes diarios de México, Colombia, Cuba, Venezuela, Argentina y Bolivia. En ellas Tablada transformó su estilo periodístico; sin abandonar su grandilocuencia y su amplio y, a veces, rebuscado léxico salpicado de arcaísmos, las constantes referencias mitológicas, el derroche de erudición, la descripción de ambientes exóticos y opulentos, las frases musicales y sugerentes, la complicada sintaxis propia del modernismo de su juventud, los transforma para que sigan ocupando un lugar y cumpliendo una función en la prosa moderna que rápidamente fraguará en las páginas de la crónica neoyorquina y que bien podrían servir como ejemplo del desarrollo de la prosa en español, del modernismo a la vanguardia y de ésta a la modernidad. Resultan sobresalientes en este enorme corpus⁴ las que poseen un

4 El número de artículos (la mayoría de ellos crónicas) que Tablada publicó es inmenso. El catálogo de los mismos, publicado por Esperanza Lara Velásquez en la Universidad Nacional Autónoma de México, contiene el registro de 1866 de ellas; más de 700 corresponden a la época neoyorkina.

estilo vanguardista en cuya estructura encontramos elementos desconcertantes, rupturas lógicas, calemboures, juegos de palabras, absurdo. La crónica tabladiana del periódico neoyorquino puede revestir la forma de narración, ensayo, obra dramática, reseña; o conjuntar más de un género. Sea de una u otra naturaleza, las crónicas son siempre de lectura ágil y amena.

Pero no fue de manera instantánea ni unívoca como el escritor encontró en la pluma su herramienta vital, ni en el oficio de cronista su misión de transterrado en comunicación con su patria. En 1918, al mismo tiempo que contraía segundas nupcias con Eulalia Cabrera Douval, su alumna de francés, hija de un hacendado cubano residente en Manhattan a quien él se dirigirá con el cariñoso apelativo de Nina, sigue pensando en y actuando para México: no sólo aparece allá el libro que contiene sus crónicas parisientes, sino además su libro de poemas *Al sol y bajo la luna*, prologado por Leopoldo Lugones, en el que se mezclan los poemas modernistas con una nueva poética que incluye los valores visuales, el juego de palabras y la yuxtaposición de referencias mitológicas y modernas, en poemas como «Lawn-Tennis» y «5.^a Avenida», con composiciones de resabio finisecular. El poeta hace guiños y sus amigos José Vasconcelos y Jesús Urueta consiguen que Carranza le otorgue el perdón y lo envíe como diplomático a Suramérica. Será en 1919 en Caracas donde publicará su primer volumen de *haikais: Un día*. Pero la aventura suramericana no le provoca gran entusiasmo y solicita al presidente su regreso a Nueva York, prometiéndole continuar allí la labor en pro de su gobierno. De regreso a su querida Babilonia publica en la casa Appleton y Cía. el volumen compañero de *Un día: En el país del sol*, la reunión de sus crónicas de viaje a Japón; ese mismo

año aparece en *El Universal Ilustrado* su primera crónica de tema neoyorquino.

A partir de ese momento Tablada se compromete con dos empresas, o con una sola que tiene dos aristas: escribir para los mexicanos sobre Nueva York y sobre el mundo del crisol neoyorquino y para los neoyorquinos —y el mundo— sobre México. Escribe y vive estas dos facetas: promueve en Nueva York el arte de los mexicanos (no sólo al publicar artículos en revistas sobre Diego Rivera, Marius de Zayas, Torres Palomar, Olaguíbel, Luis Hidalgo Matías Santoyo, y su querido «Chamaco» Covarrubias, quien llegará a Nueva York gracias a sus gestiones, sino también al promocionar exposiciones de arqueología, artesanía, arte colonial y de vanguardia en galerías y museos), al mismo tiempo que escribe sobre los descubrimientos tecnológicos, la prohibición, las vanguardias artísticas, los *speak-easy*, en fin, sobre la vida de Nueva York para México.

En 1920 salió a la luz en Caracas su libro de poesía ideográfica *Li-Po y otros poemas*, resultado de una búsqueda en la estética del lejano Oriente distinta a la del *haikai*, que concretiza su permanente convicción en la unión de todas las artes y avanza en el que será uno de sus más fuertes compromisos estéticos: la búsqueda de la poesía pura. Tablada descubre en el ideograma chino una primera vía para solucionar el divorcio entre palabra e imagen y desarrolla a partir de ella lo que será su propuesta de poesía visual en la que la poesía y pintura se hermanan estrechamente. Si bien este ejercicio que, como ya dije, había vislumbrado en algunos poemas de *Al sol y bajo la luna*, llegó en su ideogramas y en los caligramas de Apollinaire a su más alta expresión, el resultado de los mismos no desaparecerá nunca más de la poesía escrita, que a partir de entonces, concebirá al poema

como un texto escrito —dibujado— en una hoja en blanco, en cuya espacialidad significan tanto las grafías como su ausencia.

Al año siguiente, en 1921, el poeta intenta una empresa distinta, funda la «Librería de los latinos», de breve existencia, tal vez porque prefiere dedicarse a la escritura de textos más que a su venta y porque recibe el respaldo de su país en el nombramiento de escribiente en el consulado de México en Nueva York. Nunca se distancia de la patria, ya sea publicando en la revista *El Maestro* que funda su amigo y protector José Vasconcelos, ya consiguiendo remuneración, a través de las gestiones de su primo Genaro Estrada, por varias series de conferencias dictadas para diversos públicos de la ciudad de los rascacielos sobre la política educativa de Obregón. Su segundo libro de *haikais*, *El jarro de flores. Dissociaciones líricas*, apareció en Nueva York en 1922 bajo el sugerente sello editorial de «Escritores sindicados». El volumen, ilustrado por Adolfo Best Maugard, es, como *Un día y Li-Po y otros poemas*, un «libro objeto» en el que el autor refuerza la relación indisoluble entre texto e imagen a través del propio libro, realizado no sólo con todo cuidado, sino a partir de las premisas del arte.

Nueva York es su casa: sus poemas y múltiples ensayos críticos sobre arte mexicano y japonés aparecen publicados en las más prestigiosas revistas, en las que, salvo Picasso, es el único colaborador extranjero. Su pluma de creador y crítico es reconocida y apreciada en Nueva York y se relaciona con diversos artistas que comparten con él la apasionante batalla de la vanguardia contra las formas: Edgar Varèse estrena una exitosa cantata a partir de su poema titulado «La croix du sud». Pero su patria sigue siendo México y por eso le dedica sus mejores esfuerzos en el momento exacto de su clímax

neoyorquino. Su departamento en Manhattan es un rincón de su país, adornado con piezas arqueológicas y obra de sus amigos pintores (cuya venta también le da de comer) y constantemente visitado por los artistas mexicanos que han decidido, como él, vivir la experiencia de la urbe moderna, que buscan no sólo la ayuda del promotor o la protección y el consejo del maestro, sino además el sabor y el aroma de la cocina añorada. En su estudio, cuyos muebles han sido policromados por sus propias manos, guarda una valiosa colección de estampas japonesas y otra, que lo es tal vez más, de litografías con la que prepara una *Iconografía de la ciudad de México* que, como tantos otros libros proyectados, nunca vio la luz; guarda también muchos otros documentos, textos e imágenes, que le sirven para redactar su *Historia del arte en México* que, primera en su género, se editó en nuestro país en 1927. En ese mismo estudio, en sus ratos de ocio, entre una y otra crónica, escribe un nuevo libro, distinto a los anteriores: un poemario dedicado a honrar la memoria de su entrañable amigo Ramón López Velarde.

La feria será el nombre con que el poeta bautiza su poemario, escrito para homenajear a su amigo recientemente fallecido en un claro gesto de amor y reconocimiento. López Velarde y Tablada sostuvieron por muchos años una amistad entrañable basada en el respeto y el mutuo aprecio a sus empresas poéticas. En 1918 el jerezano había clasificado a Tablada como el artista más completo de México, si bien, en corto, se había atrevido a criticar su exagerado afán de renovación. Paradójicamente, o tal vez en un gesto de humilde renunciación, el poeta cosmopolita honra al cantor de la provincia emulando su propio estilo. *La feria* es la recuperación del México de su infancia al que canta en tono velardiano, despojado de intenciones vanguardistas, pero sin renunciar

a sus más arraigados compromisos estéticos. Un canto a la patria, a sus fiestas de pueblo, sus choles, sus sápidas y coloridas mesas, sus gallos de pelea. El libro sale de las prensas de F. Mayans en Nueva York en 1928, aunque seguramente lo escribió algunos años antes, pues tiene el mismo aliento que su última novela, publicada en 1924, *La resurrección de los ídolos*, extraña mezcla de nacionalismo fundacional, de arqueología, gastronomía y disquisiciones que buscan aportar su grano de arena a la empresa de la configuración de «lo mexicano» en la que participaban pensadores, pintores y poetas. *La resurrección de los ídolos* tuvo tan mala recepción como sus últimos poemas escritos en un tono semejante, en los que el poeta se aventura por una extraña ruta que se acerca tanto a la teosofía como a la arqueología mexicana.

Tal vez esta cada vez mayor atención a la patria abandonada le provoca nostalgia; lo cierto es que unos cuantos años después decide regresar. En 1936 se traslada con Nina a la ciudad de México, poco después se instalan en Cuernavaca, desde donde envía sus crónicas y artículos a los periódicos de la capital, prepara exposiciones de arte mexicano y japonés en su propia casa y para instituciones culturales, se afilia a la Sociedad Protectora de Animales y concluye los textos e ilustraciones de *Hongos mexicanos comestibles. Micrología económica*, primer libro mexicano sobre hongos con el que, como botánico *amateur* y pintor naturalista, quiere aportar sus conocimientos para enriquecer la dieta del mexicano. Algo debió desilusionarlo porque el libro no se editó sino muchos años después de su muerte. Tablada decide no volver a publicar poesía y se contenta con compartir algunos jaikais con su mujer y con los pocos amigos que frecuenta. Extraña cada vez más la vida neoyorkina, por lo que en 1944 decide regresar a la Babilonia de Hierro para instalarse de

manera definitiva. Murió allí de un infarto, apenas unos meses después de ser nombrado vicecónsul de su país, el 2 de agosto de 1945.

ELIZABETH CORRAL

Xalapa, 23 de octubre de 1957. Investigadora y profesora universitaria, estudió Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad de Toulouse-le Mirail y traducción en El Colegio de México. Es autora de los libros *Noticias del Imperio*, *Los nuevos caminos de la novela histórica y Recuadros verbales. Imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*, así como de la compilación de la obra periodística y ensayística de Fernando del Paso. Ha publicado reseñas, traducciones y artículos en suplementos culturales y en revistas nacionales e internacionales.

LA RISA DE MICROMEGAS¹

Uno de los más famosos ilustrados, François-Marie Arouet, mejor conocido como Voltaire (París 1694-1778), escribió sobre historia, teología, filosofía, ciencia, lenguas, letras clásicas y más. Era un erudito de espíritu rebelde, reflejo de una época que caminaba cada vez más de prisa hacia la Revolución Francesa. Abandonó el Derecho por las Letras y empezó a escribir poesía, tragedias, artículos. De su obra, lo que ahora más se conoce son los cuentos y las novelas. Según decía, escribía estas «sandeces» y «bromas» sólo para relajarse.

La cantidad de cuentos que escribió a lo largo de su vida permite disminuir la ligereza con que afirmaba tomar al género. Es fácil imaginar la creación de *Micromegas* como un juego, una historia a lo Swift con viajes interplanetarios, alienígenas, aventuras insólitas y otros componentes que liberan las reglas y la imaginación. Pero la intención puede modificarse porque también permite la defensa de una filosofía. En una trama sencilla y delirante se insertan novedades científicas, una posición filosófica y ajustes de cuentas. No es poca cosa.

¹ Fragmento del prólogo a la traducción de *Micromegas* de Voltaire, México, Ediciones sin nombre/CONACYT/Universidad de Sonora, 2011 pp. 7-25 [N. de los comps.].

Micromegas, un joven adolescente de cuatrocientos setenta años, proviene de un planeta, en la órbita de Sirio, que tiene una sociedad muy similar a la nuestra. Estudió con los jesuitas sirianos y cuando estaba en edad de dejar la infancia, disecó insectos de unos treinta metros, de los que «desaparecen de los microscopios comunes». Escribió un libro sobre ellos que le acarreó problemas con un censor por sospechas de herejía. El narrador enuncia la investigación del héroe: «se trataba de saber si la forma sustancial de las pulgas de Sirio era de la misma naturaleza que la de los caracoles». Micromegas defiende su causa con ingenio, pero el censor lo expulsa con malas mañas: convence a unos jurisconsultos para que condenen el libro sin leerlo. El joven no teme ser irreverente —compone una canción chusca a costillas de la autoridad— y recibe con curiosidad y ánimo abierto los ochocientos años de exilio que dedicará a conocer el universo. Es un personaje ligero, y así es la escritura que lo crea, como una melodía de *Pedro y el lobo*.

Llega a Saturno. Ahí Micromegas, de unos treinta y nueve kilómetros de altura, conoce a otro gigante mucho menor que él, de sólo unos dos mil metros y por eso apodado el enano, con quien decide hacer un viaje planetario. Se quedan un año en Júpiter, cruzan Marte y terminan desembarcando en el mar Báltico el 5 de julio de 1737. En unas horas recorren el globo diminuto; el Mediterráneo les resulta casi imperceptible y el Gran Océano apenas cubre el tacón de Micromegas y media pierna del saturnino. Cuando pensaban que un planeta tan insignificante no podía albergar vida, encuentran una ballena e inmediatamente después se topan con un barco. Los humanos son diminutos, invisibles a los ojos de los dos extraterrestres. «No pretendo ofender la vanidad de nadie», dice el narrador, y pide a sus lectores

que hagamos cálculos de nuestro tamaño. Micromegas no cabe de júbilo cuando al fin ve el ir y venir de los humanos, un descubrimiento, apunta el narrador, más sorprendente que el de Leeuwenhoek y Hartsoeker cuando observaron protozoarios y espermatozoides. A Micromegas y a su amigo «les temblaban las manos por el placer de ver objetos tan nuevos y por el miedo a perderlos».

El narrador no para de dar cifras y medidas, de jugar al algebrista eficiente en una realidad distorsionada e hiperalbolizada, mientras el de Saturno hace juicios precipitados y declara con seguridad la inexistencia de lo que no ve, en este caso los habitantes de la Tierra. Micromegas, en cambio, ha aprendido de la experiencia: la inadecuación de los sentidos no implica la existencia o inexistencia de algo. Pero el saturnino insiste: el planeta está mal hecho, nada es regular, gira con torpeza alrededor del Sol, los polos están achataados. Son argumentos relacionados con los estudios del autor. La nave que Micromegas recoge del mar, afirman los especialistas de Voltaire, es la de la expedición de Mau-pertuis, encargada de viajar al Círculo Polar para comprobar el achatamiento de los polos. Los humanos que encuentran los alienígenas son filósofos y, como se verá, entre todos entablan una conversación con temas de la actualidad científica y académica. Por su lado, el Enano hace juicios: «veo difícil que alguien con un poco de sentido común querría morar aquí», dice cuando habla de la Tierra.

En *Micromegas* se establecen las bases de la historia de acuerdo con una fórmula extendida y particularmente apreciada en el siglo XVIII: la aparición de alguien exterior al sistema que funciona como una referencia distinta que rompe los automatismos. Es lo que hizo Swift con su célebre Gulliver, y ya había hecho Luciano de Samosata siglos antes

cuando imaginaba viajes a la Luna. La Tierra aparece en el cuarto capítulo de *Micromegas*, sometida a la mirada de los dos alienígenas capaces de mostrar los usos y abusos de los nativos; y los gigantes, a su vez, reciben la mirada del narrador, al que me referiré más adelante, que también funciona como referencia distinta, como «el otro», sobre todo respecto al saturnino.

El cuento funda la organización del universo y la relación entre sus criaturas en la coexistencia de esas entidades desproporcionadas —siriano, saturnino y terrestres—. El joven parece inmenso en comparación con los humanos pero tiene un tamaño normal en su planeta. Ha conocido a otros más grandes que él y pronto muestra al saturnino que el tamaño no es garantía de nada. Los juicios apresurados de éste encuentran contrapeso en los del equilibrado *Micromegas*. A pesar de las guerras sin fin que irritan su entendimiento, y del tamaño inconcebible de la especie a la que sólo pueden ver a través de un microscopio improvisado, *Micromegas* encuentra mayor afinidad con algunos humanos que con el de Saturno. El lockeano que, como él, busca el entendimiento de la verdad mediante la observación y la experiencia, le da buena impresión con su método, semejante al suyo: hipotetiza, observa, experimenta, interpreta. Y con el narrador, que sin anuncio se presenta en la segunda línea, parece haber una conexión más profunda. Testigo verdadero y de buena fe de los hechos, filósofo a cargo del relato, el narrador está, en cierta forma, a la altura del héroe *Micromegas*, aunque éste, a pesar de lo argumentado en el cuento, es el más grande y el más sabio.

Voltaire fue desterrado de Francia por una disputa con el noble De Rohan. Se instaló en Londres y recibió la influencia determinante de Newton y Locke. Entre la obra que escribió

en 1738, *Elementos de la filosofía de Newton*, y *Micromegas* (1752, pero concebida en 1739), hay puentes clarísimos que los especialistas han sabido ver. Con el tratado, Voltaire buscaba la entrada de las ideas del inglés a una Francia reticente: «Muchos, entre los más competentes, se rehusaban a admitir la gravitación universal y preferían atenerse a la cosmología cartesiana que explicaba el movimiento de los cuerpos celestes por el impulso de ‘torbellinos’», afirma René Pomeau. La historia fantástica de *Micromegas* admitía elementos de la ciencia newtoniana, y al mismo tiempo podía tener mayor alcance entre el público que el buscado con obras serias como *Elementos de la filosofía de Newton*.

El de *Micromegas* es un viaje intergaláctico fantásticamente desprovisto de tecnología. El personaje conoce las leyes de gravitación, las de atracción y repulsión, y se sirve de ellas para viajar en rayos de sol y cometas que lo llevan de planeta en planeta. La cronología del cuento es la de su viaje y los episodios se centran en sus respuestas e impresiones. Desde antes de salir de Sirio repara en la hipocresía, la injusticia, la intolerancia y el fanatismo, elementos que sirven a su creador para elaborar una crítica despiadada, una fantasía que caricaturiza, aligerándolo, el lado oscuro de la especie. La destreza con que Voltaire utiliza los procedimientos de los cuentos explica la longevidad de los suyos. El inicio: «En uno de los planetas que giran alrededor de la estrella llamada Sirio había un joven de mucho talento», recuerda el «había una vez» tradicional; la alternancia entre narración y discurso que concluye con la conversación de gigantes y filósofos terrestres imprime el ritmo ágil del modelo oral. El autor domina los temas y las acciones; crea a partir de la observación; toma de la tradición el estilo alerta y decidido, el humor y la ironía al servicio de los efectos de contraste y

ruptura, las mezclas de tono serio y juguetón, de reflexiones metafísicas y observaciones concretas. Y no olvida la intencionalidad didáctica no exclusiva del XVIII, porque, como señala Encarnación García León, «ya se desprende de los medievales “exempla, cuentos y apólogos” e incluso se explica en el prólogo de las *Novelas ejemplares* cervantinas».

Mijaíl Bajtín afirma que en los tiempos de Voltaire la risa había perdido muchos de los valores positivos que tenía en épocas anteriores. Durante la época medieval, cuando según el ruso se sentía miedo por *algo más terrible que lo terrenal*, se encontraban verdaderos momentos de respiro en las fiestas. Eso hacía de la risa algo positivo, liberador, feliz, pues en primera instancia remitía al triunfo momentáneo sobre todos los miedos; su poder relativizador la convertía en la única vía para establecer una contienda de iguales con la vida. Esa risa festiva, ambivalente, de renovación, se relacionaba con la conciencia plena de pertenecer a una especie que no se acaba con las muertes particulares. Bajtín coloca en lugar primordial a la cultura popular, asiento indiscutible del tipo de risa que está caracterizando, y toma como aleph la obra de Rabelais, para él una de las recreaciones artísticas más acabadas de la fiesta popular.

Para su historia de la risa, Bajtín revisó lo dicho por los lectores de Rabelais a lo largo de los siglos. A partir de las distintas recepciones a los libros del renacentista formula las transformaciones culturales de la risa. Los contemporáneos de Rabelais, dice, entendían sin problema las mezclas y disparidades, a todos los niveles, presentes en las obras del francés, pero el siglo XVIII, el de Voltaire, ya no era capaz de sentir la magnificencia del realismo grotesco. En

el siglo XVII —el de Pascal a quien tanto atacó Voltaire—, la duda metódica de Descartes llevó al racionalismo (no por nada Gombrowicz la llama «duda absoluta»). El famoso postulado «pienso, luego existo» agudiza la conciencia de la individualidad y en esos términos resulta menos fácil experimentar lo popular.

«La comicidad medieval no es una concepción subjetiva, individual y biológica», escribe Bajtín, y más adelante se refiere a la interioridad de la risa, la que no puede sustituirse por la seriedad a menos que se destruya:

La risa superó no sólo la censura exterior, sino ante todo el gran *CENSOR INTERIOR*, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años. La risa expresó el principio material y corporal en su auténtica acepción. Permitió la visión de lo nuevo y lo futuro... Esta concepción se formó durante miles de años, protegiéndose en el seno de la risa y las formas cómicas de la fiesta popular. La risa descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y *lúcida*. [Los énfasis son del autor].

Se trata de la risa que viene del Demócrito de la *Novela de Hipócrates*, uno de los ejemplos lejanos que cita Bajtín, una risa cósmica y lúcida (en Demócrito incorpórea, no rebosante de lo «inferior corporal» rabelesiano). Las raíces clásicas de la literatura del grotesco son Luciano, Plutarco, Macrobio y otros eruditos y satíricos de fines de la Antigüedad, y no la tradición clásica que influyó al XVIII, el siglo que, según Bajtín, peor comprendió a Rabelais:

Los escritores del Iluminismo, con su falta de sentido histórico, su utopismo abstracto y racional, su concepción mecanicista de la materia, su tendencia a la generalización y tipificación abstracta por un lado y documental por la otra, no estaban capacitados para comprender ni estimar su obra. Para los escritores del Iluminismo, Rabelais era la encarnación perfecta del «siglo xvi salvaje y bárbaro».

A continuación cita la opinión de Voltaire sobre los libros de Rabelais —«sólo algunas personas de gusto extravagante se obstinan en comprender y estimar esa obra»—, lo que le permite afirmar que, en esa época, la actitud frente a la risa había cambiado.

Es cierto. Un motivo carnavalesco, el banquete terrestre de los alienígenas —unas pantagruélicas montañas muy bien sazonadas—, se enuncia sin ninguna clase de desarrollo, algo inimaginable en Rabelais. Lo mismo sucede con el vocabulario popular, disfrazado púdicamente tras citas: «le plantaron un árbol grande en un lugar que el doctor Swift llamaría por su nombre, pero yo me cuidaré de hacerlo por el enorme respeto que debo a las damas». La profusa imaginación de Voltaire, inspirada en los cuentos que remeda y en su interés científico y filosófico por la astronomía, de ninguna manera busca cobrar la materialidad corporal rabelaisiana. Dice Bajtín: «El espíritu del festín popular ha perdido completamente su sentido y su valor en el siglo xvii, siglo que cultiva el utopismo abstracto y racionalista».

Sin embargo, se antoja pensar que Voltaire tenía en la cabeza a Rabelais cuando construyó a su héroe. Resultaba «salvaje y bárbaro» para los de su época, los adjetivos son ex-

plícitos, pero me parece que algo de él queda en *Micromegas*. Como Gargantúa y Pantagruel, *Micromegas* es un gigante, uno de treinta y nueve kilómetros, un rasgo que, aislado, resulta tan superficial como la mención al banquete, sólo que en su caso el tamaño viene asociado a la carga positiva de la tolerancia y lo relativo, dos rasgos esenciales de la risa carnavalesca que Bajtín caracteriza con Rabelais.

Al héroe no se le escatiman cualidades. Tiene buen carácter, es de inteligencia sobresaliente, curioso, le gusta la aventura y vive feliz. Conocemos su historia desde la perspectiva del narrador, el terrestre cuya ironía alcanza todo y a todos, salvo a *Micromegas*. Encontramos la línea central de la argumentación en el nombre del protagonista, dos prefijos opuestos, pequeño-grande, retrato fiel del personaje. Es pequeño de edad, un adolescente con flexibilidad física y mental, y grande corporal e intelectualmente.

En el cuento subyacen ideas relacionadas con los factores positivos de lo relativo, de la concepción cósmica de la vida, de la aceptación de la sabiduría de la naturaleza. Pero se encuentran mezcladas con la burla, incluida la que el héroe a veces no puede evitar, y con escepticismo y cierta desesperanza. El tamaño minúsculo de los humanos hace suponer a *Micromegas* que los habitantes de la Tierra se dedican a pensar y amar, para él el paraíso, pero el más franco de los filósofos terrestres lo desengaña al confesarle, de buena gana, las pequeñeces humanas: «tenemos más materia de la necesaria para hacer el mal si es que el mal proviene de la materia y demasiado espíritu si el mal proviene del espíritu». La utopía dura poco. Por más que la pregunta de *Micromegas*, «¿cuáles pueden ser las razones de esas horribles querellas entre animales tan enclenques?», ocasione risa, resulta desalentadora una respuesta que a pesar del tono flemático,

habla de codicia y afán de poder. A Micromegas le dan ganas de destruir «en tres patadas el hormiguero completo de asesinos ridículos».

Se ve aparecer por última vez la risa positiva en la conversación final, cuando el tomista defiende el antropocentrismo: «Ante esta declaración nuestros dos viajeros caminaron uno hacia el otro ahogando esa risa inextinguible que según Homero es la porción de los dioses».

Los ecos de Rabelais se apagan pronto, porque la risa de Micromegas juzga y con eso se levanta una barrera. La felicidad por el descubrimiento de la Tierra y de sus habitantes disminuye cuando conoce el comportamiento humano, porque la historia está pensada como una sátira monológica y didáctica. Toda la fuerza y profundidad de la risa volteriana, dice Bajtín, residen en la agudeza y radicalismo de su negación. Lo positivo, entonces, queda relegado al terreno de la idea abstracta.

Desde el siglo XVII los personajes populares y carnavalescos pasan de la plaza pública a las mascaradas de la corte. Las formas populares empiezan a transformarse estilísticamente y los temas aparecen como simples decorados, la obscenidad se transforma en erotismo superficial, las conversaciones francas adoptan la modalidad de secretos íntimos.

En *Micromegas* vemos cómo esta caracterización de Bajtín cobra cuerpo. Por un lado, el cuento defiende una tesis y desarrolla una lección filosófica; por otro, construye una sátira con información anclada en la realidad de su época —en esa medida también tiene de relato en clave—, donde toca aspectos de alcance universal. El narrador siembra la ligereza general con una risa reducida y simplificada, porque en primera instancia se expresa con críticas. Los algebristas,

«gente muy útil al público», parecen ridículamente dispuestos a hacer cálculos, y a los humanos, los participantes más pequeños que apenas superan el metro sesenta (cinco pies en el relato), se les otorga el centro del cuento para evidenciar lo absurdo de su antropocentrismo y la insignificancia de su vanidad.

Cualquier ocasión resulta buena para el ataque, incluso el injustificado. Micromegas «adivinó, gracias a la fuerza de su entendimiento, más de cincuenta proposiciones de Euclides», lo que da pie para que el narrador denigre a Pascal, un blanco que Voltaire no dejaba en paz. Tampoco sale bien librado el muftí, el jurisconsulto islámico que hace las veces de censor, y con él la corte que Micromegas abandona sin dolor. Incluso él, un muchacho «de buena índole», sonríe con superioridad, y su utopía —«es posible que algún día llegue a un país donde no falte nada»—, es de las que Bajtín llama abstractas, sin el sentido cósmico que atribuye a las renacentistas.

El de Saturno tampoco sale bien librado. Se describe como alguien formal y limitado, un enano de dos kilómetros con funciones de patiño para que Micromegas argumente. Los estudiosos lo identifican con Fontenelle, por mucho tiempo secretario de la Academia de Ciencias en París, de quien hacen un retrato que parece salido de la pluma de Voltaire: más discutidor que filósofo, inclinado a las comparaciones concretas y estereotipadas, negado al pensamiento abstracto. Criticó los *Elementos de la filosofía de Newton* y Voltaire no se lo perdonó. Su estilo, en efecto, era ampuloso: «La belleza del día es como una belleza rubia que brilla, la belleza de la noche es una belleza morena, más conmovedora», escribió Fontenelle en *Pluralidad de los mundos*: reconocemos el calco malicioso en los primeros diálogos

del personaje volteriano. Y los terrestres que hablan a los dos gigantes de las distintas teorías filosóficas no se quedan atrás. Salvo el discípulo de Locke, los otros son ridículos y necios: el aristotélico cita en griego aunque no sabe ese idioma, el leibniziano da una explicación oscura que cree clarísima, el cartesiano sólo se fija en la materia aunque no alcanza a definirla, el malebranchista se pone en las manos de Dios como respuesta a todo.

Pero a Voltaire le encantaba la ciencia de los astros y da rienda suelta a una recreación fantástica basada en las teorías que llaman su atención. Entonces parece que la visión del mundo que imaginamos arrasada por el entendimiento y los pruritos didácticos se permite delirios de libertad. La risa despectiva que dirige a sus congéneres («nosotros, en nuestro montoncito de barro, no concebimos nada más allá de nuestros procedimientos»), a los gremios o a alguien en particular, cambia de tesitura cuando se prepara a sostener una intuición de Kepler. El enciclopedista, entusiasmado con la fuerza de la clarividencia, se olvida de regaños y de burlas.

A inicios del siglo XII, Kepler, siguiendo un razonamiento de armonía numérica, dijo que Marte debía tener dos satélites. La Tierra tiene una luna, sólo conocían las cuatro de Júpiter que Galileo Galilei descubrió en 1610: a Marte, por su colocación, le tocaban dos. «Sé con certeza que el padre Castel negará, incluso con gracia, la existencia de esas dos lunas, pero me dirijo a quienes razonan por analogía», dice el narrador. Habla de Castel, el autor de *La musique en couleurs* e inventor de un «clavecín ocular», otro de imaginación delirante, pero para él, como para Swift, Kepler tenía razón. La intuición se confirmó cuando Asaph Hall vio los dos satélites en 1877.

Las descripciones astronómicas del cuento se basan en conocimientos científicos. No se nombra a Kepler ni a Christiaan Huygnes, pero sí se incluye la intuición del primero y la observación del segundo, de donde sale la imagen del anillo más bien plano de Saturno. En la conversación, gigantes y minúsculos hablan de sus distintos planetas, hacen cálculos, describen la naturaleza, se refieren a Virgilio, Leibniz, Swammerdam. Y mucho más. El pensamiento por analogía permite saltar de un tema a otro; entonces, una historia se inserta en otra, como la de los insectos de Swammerdam en la de los humanos invisibles para gigantes que son enanos frente a otros. *Micromegas* es un cuento científico, fantástico, iniciático, filosófico, donde todos los registros se trenzan con exactitud alrededor del concepto de relatividad, necesaria para volver a ubicar al hombre en el universo.

La primera reflexión de los alienígenas frente a la ballena tiene que ver con la existencia del alma; especularán sobre lo mismo frente a los humanos, esos átomos que hablan. Pese a su tamaño ridículo, los filósofos terrestres muestran capacidades intelectuales que sorprenden a los extranjeros, pero el cuento no se ocupa de hacer alabanzas al hombre. *Micromegas* deja la Tierra enojado por ver que los infinitamente pequeños son supersticiosos, crueles, vanidosos y capaces de albergar un orgullo descomunal. Ante el absurdo de la guerra, la irresponsabilidad de los gobernantes, la intolerancia, el fanatismo, *Micromegas* muestra su desacuerdo abogando por lo relativo, la justicia, la libertad de expresión.

En contraste con el monologismo que a pesar de todo domina el cuento, Voltaire concluye su historia dejando una puerta abierta: *Micromegas* regala a los terrestres «un buen libro de filosofía» compuesto sólo de páginas en blanco. «Ya me lo figuraba», asegura el saturnino. Es la frase final

del cuento, porque él es el encargado de bajar el telón; sus palabras apuntan hacia la risa del bufón, la del tonto según la categoría de Luis Beltrán, cuando lo infantil ya perdió su dimensión mágica. El de Saturno es un Enano, no un niño, y resulta imposible creerle cuando dice con toda certeza que sabe de qué se trata, porque justamente en las múltiples interpretaciones del libro que deja *Micromegas* descansa la ambigüedad de la obra maestra.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ SUÁREZ

Xalapa, 30 de agosto de 1958. Investigador y profesor universitario, es licenciado en Letras Españolas y maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Ha publicado los siguientes libros: *Íntima patria*, *El mundo de Santa*, *La poesía en El Quijote*. Artículos, reseñas y ensayos suyos han aparecido en diversas revistas especializadas de crítica literaria y en periódicos de circulación nacional.

LA REALIDAD PATRIA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE

POESÍA Y NACIÓN

La historia de México durante el siglo xix y los inicios del xx puede ilustrar con toda propiedad el concepto de historia aludido por Shakespeare como un cuento de idiotas, lleno de estruendo y furia, y por Voltaire como una colección de crímenes, locuras y desdichas, ya que guerras civiles, dictaduras e invasiones son hechos fatalmente alternados en nuestra historia nacional con su consecuente desestabilización económica: crisis financiera, anarquía, comercio paralizado y abandono del campo, además de la permanente presión ejercida por los países hegemónicos: Francia, Estados Unidos. Si por nación entendemos una comunidad formada históricamente, cuyos rasgos principales son los vínculos económicos, de territorio, de idioma y, por tanto, la vida espiritual, los rasgos del carácter nacional, las particularidades en la cultura, la conciencia y las tradiciones, no es difícil comprender entonces la preocupación de legisladores, historiadores, políticos y artistas mexicanos, en el transcurso, principalmente, de la segunda mitad del siglo xix, por concebir la nación cualitativa y cuantitativamente. De tal objetivo no podían quedar proscritos los poetas,

cuya actitud e inquietudes durante el periodo mencionado enjuició así Carlos Monsiváis:

los poetas mexicanos [...] quieren construir la nación, establecer sus límites y contenidos, definir sus estatutos morales, estimular la sed de hazañas, exaltar fragmentos de la vida marginal, cantar a la Amada..., celebrar las pasiones, elogiar a la Naturaleza, describir las minucias y las frivolidades, burlarse del enemigo, encomiar la autenticidad de los sentimientos populares. La estabilidad del porfiriato les permite a los poetas un agregado: responder a su vocación con una vida que, sin ser claramente heroica, traduzca en actitudes cotidianas la inspiración del verso y sea, en sus propios términos, poesía. Así, cada obra promueve un personaje: el afrancesado a la moda (Gutiérrez Nájera), el gigante ardoroso y colérico (Díaz Mirón), el provinciano culto y panteísta (Othón), el gimnasta espiritual (Nervo), los exiliados voluntarios de la sociedad (Manuel Acuña, Antonio Plaza). Las tendencias literarias se suceden o se funden, mas los escritores para afirmar sus ideas les aportan su distinguible individualidad.¹

La propensión al individualismo exaltado, germen y soporte del romanticismo literario, desarrolla ampliamente hacia mediados del siglo pasado la actitud nacionalista, la del escritor patriota que toma conciencia de su patria y de los

¹ Carlos Monsiváis (compilador), *Poesía mexicana II. 1915-1979*, México, Promexa, 1979, p. xvii.

peligros que pesan sobre ella: la invasión francesa, la amenaza norteamericana; también se erige el escritor decimonónico contra la pérdida colectiva de la memoria, contra la desfiguración del paisaje, contra el envilecimiento del alma por la *vulgaridad* moderna, proclamando el retorno a lo fundamental. Aparejada con este proyecto social, la literatura, especialmente la poesía, experimenta renovaciones formales que, mediando la producción modernista, señalará nuevos caminos a la concepción poética.

Puede afirmarse que por múltiples expresiones, altamente contrastantes algunas,² la poesía mexicana de «fin de siglo» y principios del x x, atiende las urgencias de una sociedad que busca raíces, memorias, originalidad; una sociedad que exige pruebas de toda índole, mejor si son poéticas, de la madurez de su conducta y el nacionalismo está allí para proveerla, ya que una literatura nacional es la expresión de una conciencia nacional, una síntesis intuitiva de la geografía, la política, la historia y la filosofía de un pueblo. Es verdad que el origen de la relación *poesía-nación* se encuentra en el periodo romántico; pero es con el modernismo que el nacionalismo —y ya en lo que podríamos considerar su etapa final— tendrá oportunidad de desarrollarse.³

El significado del término modernismo es tan amplio que difícilmente se encuentran dos críticos cuyas definiciones

² El hálito romántico esplende postrerramente con Díaz Mirón contemporáneo al mesurado romanticismo de Gutiérrez Nájera, Urbina, Nervo; al escandaloso decadentismo de Tablada y Efrén Rebolledo, y al «sistema crítico», irónico, que despunta con López Velarde. La paz porfiriana se derrumba, y con ella, el arte en crisis busca las huellas de lo propio. Al respecto resultan interesantes las notas que sobre tal periodo de transición escriben José Emilio Pacheco en su *Antología del modernismo* y José Joaquín Blanco en el «Capítulo II» de la *Crónica de la poesía mexicana*.

³ Monsiváis, *op. cit.*, p. XIX.

coincidan exactamente. Sin embargo, existe la posibilidad de reducir la extensa gama de opiniones sobre el concepto a dos puntos de vista generales:

1. La visión tradicional.
2. la visión *ecuménica*.

Para los críticos tradicionales el modernismo es un fenómeno estrictamente americano, un proceso de independencia literaria iniciado por las repúblicas latinoamericanas aproximadamente medio siglo después de haber logrado la emancipación política. En esta perspectiva se identifica al modernismo con la figura y la obra de Rubén Darío, resaltando el carácter esteticista del movimiento y dando un lugar preferente, en la revolución estilística, a la influencia francesa:

Lo que entre nosotros se llamó modernismo, no fue, en verdad, sino un movimiento de emancipación. Dejamos de ser españoles para ser hispanoamericanos, con pensamiento hispanoamericano, con emoción hispanoamericana, con colorismo hispanoamericano, y hasta con lenguaje hispano-americano. Quizá soltamos las amarras de España para coger las francesas; quizá no hicimos por lo pronto más que sustituir una imitación de casa solariega por otra de extranjero **lar**, pero siquiera nos desanquilosamos, movimos las piernas y los brazos, ejercitamos las musculaturas, fuimos otros. Y eso preparó nuestro cauce para una corriente original.⁴

4 Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Sevilla, Universidad de Sevilla (Filosofía y Letras, 91), 1986,

La otra perspectiva general sobre el modernismo, que a falta de una denominación antes propuesta, llamo *visión ecuménica*, se opone a la conceptualización restringida de los tradicionalistas, en tanto que consideran al movimiento no basado completamente en una estética afrancesada; el modernismo en esta perspectiva es concebido como una expresión amplia en sus perfiles estéticos, sociales y filosóficos:

lo que llamamos modernismo no es una escuela, sino un conjunto de escuelas, vinculadas por un fondo común y representando tendencias afines... Parnasianos, decadentes y simbolistas son distintos en sus preceptivas y en sus procedimientos; pero todos integran, dentro de la literatura, el movimiento que llamamos modernista [...]. El modernismo pues, como tendencia general, es un estado de conciencia.

Para Federico de Onís el *estado de conciencia* que menciona Alberto Zum Felde no es exclusivamente hispanoamericano, sino *universal*, síntoma en el mundo de habla española de:

la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que habría de manifestarse en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.⁵

p. 145.

5 Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México, FCE (Tierra Firme), 1975, p. 59.

No obstante la clara oposición de las perspectivas desde las cuales se define de muy diversas maneras al modernismo, coinciden en que la significación del mundo poético de tal movimiento se funda en un ideal de armonía dentro de un mundo que aparece como carente de ella, en un deseo de plenitud y perfección y en una búsqueda de raíces, provocando un sentimiento de desarraigamiento en el poeta, quien vive la crisis espiritual —y económica— del mundo a fines del siglo XIX.

La expresión poética modernista en México integra una nómina que ejemplifica lo antes expresado acerca de la diversidad en la unidad que caracteriza a esta postura estética: la producción de Manuel Gutiérrez Nájera se opone completamente a la de Salvador Díaz Mirón, sin embargo, ambos son poetas modernistas, ambos crearon la poesía sonora, asible y repetible del modernismo, características que les permitirán penetrar en la memoria no sólo de las élites, sino de todo el pueblo: no habrá velada cultural o reunión social sin que se recite a Nájera, Díaz Mirón, Acuña o Nervo (Juan de Dios Peza había abierto el camino...), orgullos nacionales cuyo trabajo, recuento lírico indispensable, exponía y era soporte y alimento de los contenidos espirituales del país a fines del siglo XIX y principios del XX.

La poesía modernista, sus características, su impacto, su difusión, «detienen o contienen por varias décadas el acercamiento del público a la poesía nueva. Después, y pese a López Velarde, la poesía sólo se ha incorporado al repertorio popular a través de métodos indirectos».⁶ En 1919, el 14 de mayo, muere en Montevideo el ministro plenipotenciario de México ante Argentina, Uruguay y Paraguay: Amado Nervo, también último ministro del modernismo:

6 Monsiváis, *op cit.*, p. xix.

Sus despojos fueron objeto de homenajes oficiales de carácter excepcional. El crucero *Uruguay*, escoltado por el *9 de julio*, de la armada argentina, condujo su cadáver hasta el puerto de Veracruz. Se detuvo en Río de Janeiro, en Recife, en la Guaira y en La Habana, y en cada uno de esos puertos se renovaron los homenajes a su memoria. Al partir de La Habana se sumaron a la escolta el crucero *Cuba*, de la Marina cubana, y el barco-escuela mexicano *Zaragoza*. Nervo fue sepultado en la capital mexicana, en la Rotonda de los Hombres Ilustres.⁷

Sin duda, tal manifestación de duelo se debió oficialmente a la investidura diplomática que desempeñaba Nervo en el momento de su muerte; pero las multitudes que formaron vallas ante el paso del cadáver acudieron en recuerdo del poeta, el último poeta de aquéllos que supieron conmover y atrapar la atención de las masas. Una apoteosis funeraria marca el término del interés nacional por los encantos del modernismo, que con Nervo, había poco a poco desviado su vertiente tradicionalista centrada espiritualmente en Francia, hacia la concepción *ecuménica* que ya desde antes de la muerte de Nervo provoca una fuerte reacción en la que se expresa la inconformidad mexicana por el predominio de la cultura europea, afirma Samuel Ramos; inconformidad aparentemente no registrada por la poesía y que se inicia con el emblemático cambio del *cisne* por el *búho*, propuesto por Enrique González Martínez. La poesía entonces empieza a experimentar y desarrollar el apartamiento de la rima

⁷ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 476.

y el vocablo exótico, avanzando rápidamente por los hasta entonces no atendidos secretos de la rima interna, la elaboración de nuevas imágenes y el desprecio de los poetas postmodernistas por lo memorizable, provocando sorpresa, confusión y finalmente rechazo en el público aquél, multitudinario y conmovido que asistiera al sepelio de Amado Nervo.

POESÍA Y REVOLUCIÓN

Los primeros años del presente siglo exponen y son un relato de la decadencia del régimen porfirista; son también el tiempo en que el ariete ideológico de los *ateneístas* intenta una total renovación de la filosofía nacional; mas la Revolución de 1910 —movimiento que inicia propiamente el siglo xx— cambió los planes, ya que a raíz de los sucesos de la Decena Trágica (febrero de 1913), el Ateneo de la Juventud se desmembró: José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán abrazan la causa carrancista; Alfonso Reyes se exilia en España y el resto se refugia en sus actividades profesionales. ¿Es el fin de la veneración de la cultura y las letras? Instaurado el gobierno huertista, la cultura se torna, para quien la posee, un rasgo de inadaptación, como se lee en una carta que Antonio Caso escribe a Reyes:

A propósito de barbarie, no se ofenderá su acendrado patriotismo si le hablo de México... esta parte de la América española es hoy un desventurado suelo de infamia y de muerte azotado por todos los vientos del odio e incapaz de nutrir a un pueblo libre. Vivimos un desquiciamiento infernal [...] los estudios carecen de

dimensiones, nada tienen que ver con un país en el que la barbarie cunde como quizá nunca ha cundido en nuestra historia [...]

Ser mexicano culto es una de las inadaptaciones más incuestionables del mundo ¡qué remedio!

Nuestro grupo se ha disuelto... yo, solo, completamente solo. Hube de vender a la Biblioteca Nacional parte de mis libros para poder comer.

El Ateneo de la Juventud, salvo la presencia de Alfonso Reyes, no se distingue por sus aportaciones a la poesía mexicana durante el periodo revolucionario, sino el movimiento crepuscular del modernismo, el *postmodernismo*, principalmente con José Juan Tablada, Enrique González Martínez y Ramón López Velarde.

Por azoro o por reacción, los poetas desdeñan el tema revolucionario que vive, revive y perdura en la lirica popular del corrido y en la icónica protesta del muralismo, durante los años de la guerra y en los inmediatos posteriores, en los cuales se inicia también la narrativa de la Revolución. Se vive el nacimiento de una cultura de raíces nacionales y populares y pese al desdén de los poetas por el tema revolucionario en poesía:

se aprecian dos tendencias: la de aquellos poetas que reaccionaban contra ciertos aspectos del modernismo, para enmendar excesos o defectos, a la que se llamó *postmodernismo*; y la de otros (después de los años veinte), más audaces, que querían llevar hasta sus más radicales consecuencias las tendencias del modernismo

hacia la creación individual y la libertad del artista, negando y destruyendo el pasado.⁸

Es innegable que la experiencia de la Revolución Mexicana motiva el desasimiento de las eufonías, ninfas, centauros y sátiro, caballeros, princesas, mandarines y odaliscas, París y bohemia propuestos por el modernismo; el postmodernismo se aleja del mundo de belleza ideal de su movimiento madre que contrastaba enormemente con lo que la realidad ofrecía al poeta durante las primeras décadas del siglo x x. Pero es insoslayable que «del verso libre al poema en prosa, del uso poético de la conversación al haikú —nuevas formas poéticas desarrolladas durante el postmodernismo y los *ismos* posteriores— todo ha empezado con el modernismo».⁹ Luis G. Urbina, Efrén Rebolledo, Enrique González Martínez, José Juan Tablada y Ramón López Velarde son considerados como los postmodernistas¹⁰ más importantes. Entre ellos, por su propuesta de novedosas fuentes de inspiración, destaca González Martínez; Tablada y López Velarde, por su originalidad: José Juan Tablada introduce en México el vanguardismo y Velarde, al preferir lo cotidiano, inició la poesía mexicana actual al romper con la tradición inmediata. Con López Velarde la idea de lo nacional, que

8 José Luis Martínez, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1979, p. 63.

9 José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo. 1884-1921*, 2 vols., México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 91), 1970, p. xv.

10 Si en esta nómina se incluye a José Juan Tablada es porque ninguna alusión a la poesía mexicana de transición entre el siglo xix y el x x puede soslayar la «proteica» presencia de Tablada: romántico, decadente y vanguardista, una evolución poética que lo abarcó todo; por ello su postmodernismo únicamente es una escala en su periplo estético.

hasta su momento —aún después de él— no es sino mera repetición de lo ya dicho, se torna un descubrimiento de la sencillez aldeana, transformada mediante la ironía y el adjetivo insólito, ya que para el poeta jerezano «la patria no es una realidad histórica o política sino íntima».¹¹

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

No es éste el lugar apropiado para una completa biografía del poeta jerezano, aunque es necesario dar atención a ciertos aspectos biográficos relacionados con los objetivos del presente estudio. Ramón López Velarde nace en Jerez, Záratecas, el 15 de junio de 1888; primero de nueve hijos del matrimonio formado por el licenciado Guadalupe López Velarde Díaz Morán¹² y Trinidad Berumen Llamas, pasa en 1900 a estudiar al Seminario Conciliar de la capital del estado y posteriormente al de Aguascalientes. Son las fechas de su amor por Josefa de los Ríos —hermana de la esposa de su tío materno, Salvador—, quien se convierte en su poe-

¹¹ Ramón López Velarde, *Obras*, edición realizada por José Luis Martínez, México, FCE (Biblioteca Americana), 1978, p. 232.

¹² El apellido López Velarde fue discutido hacia fines de los años cuarenta cuando Luis Noyola Vázquez afirmara que tal apellido no correspondía a la familia del poeta, sino que, siguiendo una tradición antigua, los antepasados del poeta se agregaron el «de» *Velarde*, perteneciente a cierto minero novohispano de la región, famoso por sus virtudes y su riqueza. Elena Molina Ortega, presentando documentos de principios del siglo XIX, niega la aseveración de Noyola Vázquez, comprobando que el tatarabuelo del autor de «La Suave Patria» ya usaba el apellido *Velarde*: Don Juan Antonio López de Velarde. Hasta la actualidad, los historiadores no han fallado en uno u otro sentido (*cfr.* Elena Molina Ortega, *Ramón López Velarde. Estudio biográfico*, México, Imprenta Universitaria, 1952).

sía en la *Bienamada* Fuensanta. Estudia la carrera de Leyes en San Luis Potosí, donde conoce a Francisco I. Madero, con quien colabora en la redacción del Plan de San Luis.¹³ A principios de 1912, López Velarde es nombrado juez de Primera Instancia en el pueblo de Venado, San Luis Potosí, puesto y lugar que abandona hacia 1914 al recrudecerse la violencia que ensombrece la vida nacional, instalándose definitivamente en la ciudad de México en 1915. En la capital dirige la revista *Pegaso* junto con Enrique González Martínez y Efrén Rebolledo, concurre al estudio de su amigo el pintor Saturnino Herrán y frecuenta a José Juan Tablada y a otros poetas de la época; escribe en periódicos y revistas como *Revista de Revistas*, *Vida Moderna*, *El Universal Ilustrado*, *Méjico Moderno* y otros.

Hasta su muerte, se dedicó a modestos trabajos burocráticos en la Secretaría de Gobernación primero y en la de Educación después; en esta última fue colaborador de la revista *El maestro*, de José Vasconcelos. Dio clases de literatura en la escuela de altos estudios. Margarita, hermana de su amigo Alejandro Quijano, le inspiró algunos de los mejores poemas de *Zozobra*. López Velarde murió de pleuresía en la madrugada del 19 de junio de 1921.¹⁴

¹³ No puede negarse la filiación maderista de Ramón López Velarde; sin embargo, su colaboración en el Plan de San Luis no puede suscribirse como verdad al no existir datos fidedignos que comprueben tal aserto.

¹⁴ Josefina Choren et al., *Literatura mexicana e hispanoamericana*, México, Publicaciones Cultural, 1985, p. 172.

LA DOBLE DIMENSIÓN DE LA POESÍA VELARDIANA

Afirma Novalis en uno de sus *Fragmentos* que «El Universo es completamente análogo al ser humano, en cuerpo, alma y espíritu. Éste una abreviación; aquél, una extensión de la misma sustancia». Es indudable que Novalis unifica así la concepción de *macrocosmos* y *microcosmos*, la de *naturaleza* y *cultura*, dualidades entre las que se ha desarrollado y se desarrolla el género humano, dualidades genéricas que devienen situaciones individuales completamente ostensibles, máxime si de creación artística se trata; tal es el caso de la poesía de Ramón López Velarde: una oscilación constante entre lo carnal y lo espiritual. Un pendular que no sólo han clarificado sus críticos, sino el propio jerezano. Leemos en una de sus crónicas:

Soy una malicia que viaja sobre un plumaje mártir, por un firmamento de fe [...] [y generaliza]. Hoy por hoy, quizá nuestra única-grandeza moral consiste en la pugna que nos roe las entrañas. *Somos polinomios cuyos términos discordes hierven sin tregua. Las potencias del alma y los sentidos corporales se batén y se neutralizan; [...].* El alma nunca nos es fiel: nos baja su dádiva como un capricho. Los sentidos siempre nos son fieles: ver, oír, oler, gustar y tocar son infinitivos que trotan en torno nuestro como lebreles adictos.¹⁵

La doble dimensión de la poesía de López Velarde ha sido descrita con acierto en cuatro estudios que a su vez con-

¹⁵ López Velarde, *op. cit.*, pp. 426-427.

tinúan mostrando caminos novedosos para acercarse a la creación lopezvelardiana; me refiero a los textos de Xavier Villaurrutia, Noyola Vázquez, Allen W. Phillips y Octavio Paz. Los trabajos mencionados, puntualizando ya cuestiones poéticas con privilegio de la perspectiva estética o viceversa, ya ahondando en la biografía histórica o literaria del poeta, enfatizan la marcada inquietud a la vez teológica y erótica —*sensual catolicismo* la llama García Terrés— caracterizada de la obra de Ramón López Velarde: una interpretación del mundo desde la «zozobra» de un momento histórico signado por la destrucción del clima cultural en que se había formado el poeta.¹⁶ Octavio Paz señala:

Todos los que se han acercado a la poesía de López Velarde destacan la frecuencia de las imágenes de flujo y reflujo, ida y venida: el péndulo, la balanza, el columpio, el trapecio. La sensación de vacío y vértigo generalmente se alía a estas evocaciones. Y la muerte está presente siempre, como fondo del eterno vaivén [...]. Villaurrutia reconoce en la figura del trapecio la dualidad que rige al espíritu del poeta. Es el signo de un alma dividida entre contrarios.¹⁷

La doble dimensión de la poesía velardiana atiende entonces no al desgarramiento vivencial generado por la experiencia

¹⁶ Si bien, Ramón López Velarde simpatizó con la causa revolucionaria, lo hizo convencido por el idealismo de Francisco I. Madero, reaccionando violentamente, así lo confirman sus notas periodísticas (*cfr.* la sección titulada «Periodismo político» en las *Obras* del poeta publicadas por el Fondo de Cultura Económica), contra las acciones «vandálicas» de Emiliano Zapata.

¹⁷ Octavio Paz, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 126.

del movimiento armado de 1910, sino a una tentativa más allá de la vicisitud histórica, aquélla que intenta encontrar un espacio que dé sentido al mecánico pendular del trapecio vital. Y sus críticos coinciden en señalar que la *provincia* es el espacio que permite a su obra erigirse como «una respuesta doble: a la inmovilidad de la muerte y a la oscilación de la vida».¹⁸ Y si de *dualidades funestas* en la poesía de López Velarde habló Villaurrutia, prefiero aludir a esto mismo con el término *confraternidades*, ya que una dualidad puede ser consciente, mas no una confraternidad. Si el oscilar en la creación de López Velarde se da entre las extremas de la carne y el espíritu, de la sencilla y la barroca, el espacio ideal no puede ser otro que la provincia donde las confraternidades clandestinas hallan su verdadera significación genérica: la subversión, y por tanto, el objetivo más universal de un artista que interroga verdaderamente su realidad.

PROVINCIA: MORALIDAD/SENSUALIDAD

Escribe Genaro Fernández Mac Gregor en sus notas introductorias al póstumo libro de Ramón López Velarde *El son del corazón* (1932):

La civilización, el poco de civilización que encierra la Ciudad de los Palacios, ha instilado al poeta un veneno más letal que los de Medea. Al correr por sus venas lo ha metamorfoseado, en cierto modo, hasta el punto de que, a veces, se duda cuál es su verdadera fisonomía espiritual.¹⁹

18 *Ibid.*, p. 127.

19 López Velarde, *op. cit.*, p. 189.

El mismo Mac Gregor antes ha escrito: «Allá, en su pueblo natal, acólito e inocente, absorbió la paz de la vida escolástica y casera sin incidentes; [...] garzón, tuvo que emprender los vuelos de su imaginación a las cosas nimias...».

La cita anterior es valiosa en cuanto alude a la oscilación característica de la poesía de López Velarde entre los extremos de la carne y el espíritu, mas, por otra parte, permite exemplificar que en su momento no supieran leerse los poemas de *Zozobra* y mucho menos varios de los agrupados en *El son del corazón*; porque si Mac Gregor, que fue no sólo su contemporáneo sino su amigo, dubita ante la «verdadera fisonomía espiritual» del jerezano, huelga mencionar la incomprendición generalizada —ajenos a ella quedan los integrantes de los *Contemporáneos*— respecto de la obra de Ramón López Velarde, obra no inficionada por el contacto con «el poco de civilización que encierra la Ciudad de los Palacios»; esto hubiera sido circunscribir demasiado el «mal de siglo» y rebajar el sentimiento vital de un hombre que afirmó «vivir en el cogollo / de cada minuto», y en el mismo poema:

A pesar del moralista
que la asedia
y sobre la comedia
que la traiciona,
es santa mi persona,
santa en el fuego lento
con que dora el altar
y en el remordimiento
del día que se me fue
sin oficiar.

Quizá Mac Gregor se sobresaltó ante estrofas como: «¡Oh Psiquis, oh mi alma: suena a son / moderno, a son de selva, a son de orgía / y a son mariano, el son del corazón!». Y no reparó en otras que confiesan:

¡Gracias, Señor, por el inmenso don
que transfigura en vuelo la caída,
juntando, en la miseria de la vida,
a un tiempo la Ascención y la Asunción!

Y decididamente nadie en su momento entendió un poema como «Mi villa»:

Si yo jamás hubiera salido de mi villa,
con una santa esposa tendría el refrigerio
de conocer el mundo por un solo hemisferio.

Tendría, entre corceles y aperos de labranza,
a Ella, como octava bienaventuranza.

En el poema anterior resalta inmediatamente la significación primaria que la provincia tiene para Ramón López Velarde. Es Fuensanta²⁰ la maravilla octava que puede y debe sumarse a las clásicas siete ya conocidas; por otra parte, es al contacto con la cotidianidad llena de acciones simples en cuya sencillez puede el hombre encontrar un significado

²⁰ El nombre de Josefa de los Ríos (hermana de Soledad, esposa ésta de un tío materno de Ramón López Velarde) fue revelado en la segunda edición de *La sangre devota* (1917), año también de la muerte de Josefa; López Velarde la llamó Fuensanta en su poesía y fue ella la idealización del amor, el amor imposible que en la evolución estética de Velarde representó el conjunto de los valores de este mundo convirtiéndose en el referente amadísimo del terruño nimbado por la nostalgia de lo imposible.

inmediato y pleno a la existencia: la naturaleza y sus nimiedades significativas. Si atendemos a las imposibilidades que el poeta afrontó para realizar su amor con Fuensanta, entenderemos por qué la provincia, su concepto, se tiñó de moralidad y sensualidad; este dato o circunstancia biográfica permite el desarrollo del poeta que ahora valoramos, ya que la insatisficha pasión primigenia pareció signar los posteriores compromisos amorosos de López Velarde con la marca de lo imposible: Fuensanta y las múltiples Fuensantas viven y se explayan en la recreación poética de la provincia natal, concebida como un paraíso perdido —«subvertido» dirá alguna vez—; pero es un Edén que responde más que al bíblico, al representado por el Bosco o al sugerido por Watteau: sensualidad y espiritualidad conviviendo en el contexto espacial de la provincia. Al modelo de *poesía provinciana* que Othón comentó, López Velarde: agrega el tono de tensión que instaura en la modernidad su discurso poético: el oscilar entre la perversión y la inocencia. Se da entonces el producto de la característica alquimia verbal lopezvelardiana mediante la cual lo cotidiano se vuelve asombroso a través de la combinación de elementos comunes unidos de manera inaudita: rostro como una indulgencia plenaria o decía el «tú» de antaño como una obra maestra... Dice Villaurrutia:

Como a todo buen poeta le quedaba [a Ramón López Velarde] el recurso de hacer pasar los nombres por la prueba de fuego del adjetivo: de ella saldrían vueltos a crear, con forma inusitada, diferente, que pretendía y muy a menudo alcanzaba a darles. Recobrando una facultad paradisíaca, dióse, como Adán o como Linneo,

a nombrar las cosas, adjetivándolas de modo que en sus manos los párpados son «párpados narcóticos»; la cintura, la «música cintura», y el camino «el camino rubí». Fue así como se convirtió en el creador, en el inventor de expresiones, de flores malditas.²¹

Que le permitieron expresar la dolorosa división vital que padeció: ni pecador vulgar, ni cristiano indeciso. Ocurre entonces que el poeta condensa las imágenes de su entorno físico y se construye un espacio, una «tierra», réplica exacta de sí mismo: surge la provincia como mito estético, en tanto reúne las dos obsesiones de López Velarde en un accionar doble: la participación del Bien y del Mal en la Unidad, la eterna lucha: «Siempre que inicio un vuelo / por encima de todo un demonio sarcástico maúlla / y me devuelve al lodo».²²

LA REALIDAD PATRIA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE

En la poesía de Ramón López Velarde la sencillez provinciana mediante el *adjetivo inusitado* y la actitud irónica se convierte en una *extrañeza* que introduce en el discurso tradicional de la poesía mexicana una *novedad*. Por tanto, López Velarde no es un poeta provinciano, aunque ésta sea uno de sus temas, «los provincianos han sido la mayoría de sus críticos»,²³ ya que el poeta encontró motivaciones poéticas al reverso de la realidad habitual, pero excluyendo

²¹ José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Katún, 1983.

²² López Velarde, *op. cit.*, p. 118.

²³ Paz, *op. cit.*, p. 78.

también las realidades alambicadas resultado de búsquedas esteticistas: hay una necesidad de recurrencia a la ironía para sortear las solemnidades que acartonan cualquier discurso poético. Así, la clave del provincianismo, nacionalista, patriótico, íntimo, de Ramón López Velarde está en su lenguaje, en esa combinación de lo coloquial y la imagen sorpresiva y sorprendente; su lenguaje que nos descubre que la vida cotidiana se desarrolla al filo del asombro.

Un acercamiento interpretativo a la poesía de Ramón López Velarde corre el riesgo de la repetición de fórmulas y apreciaciones ya manejadas por la enorme cantidad de exégetas y críticos que su obra ha tenido, amén de que evadir la valoración subjetiva es muy difícil cuando se trata de un trabajo cuyo cometido es destacar aspectos cualitativos. Mas el riesgo merece correrse cuando se intenta una descripción, descripción que permita basar en datos objetivos la interpretación de un aspecto de la poesía de López Velarde, en este caso, la visión que de la realidad nacional nos ofrece el poeta en su poema «La Suave Patria», (1921), considerando que esta obra es una especie de resumen de todos los anteriores puntos de vista que sobre la provincia desarrolló el poeta.

Ramón López Velarde publicó en el primer número de la revista *El Maestro* (abril, 1921), un ensayo titulado «Novedad de la patria», ensayo que en opinión de José Luis Martínez:

anunciaba la obra de un gran escritor quien quizá condensara el nuevo concepto de nuestra nacionalidad, y no es dudoso que él mismo se haya avocado a semejante pretensión. La doctrina de su mayor poema es la del retorno a los orígenes, que él nos presenta revestidos con todas las galas con que su imaginación sentía

a México. Pero al mismo tiempo es, técnicamente, la suma de las experiencias verbales de López Velarde en el resto de su obra, llevadas —como apuntó Torres Bodet en un ensayo de 1930— a un intento de mayor popularidad. En ello precisamente radican los posibles reparos que puedan oponérsele. Poema de transición, pues, entre su manera íntima y su manera «nacional» —que no llegó a realizarse— «La Suave Patria» puede tener los defectos de un impuro canto lírico y de un canto épico demasiado subjetivo y caprichoso. Pero acaso por razones tan oscuras como la de nuestra indefendible adhesión a la *x* del nombre de nuestro país, «La Suave Patria» es para muchos mexicanos una especie de segundo himno nacional lírico, intocable y ya tradicional.²⁴

Acaso la cita anterior parezca excesiva, mas obedece a que compendia la idea que la crítica literaria, en general, se ha formado de la visión *nacional* concebida por López Velarde, enfatizando la importancia del poema «La Suave Patria» como resumen exacto de tal visión. En este sentido, suman legión —y no es simple frase hecha— los acercamientos a la obra del poeta jerezano, acercamientos que intentan describir la visión que de la patria expone López Velarde en su obra y particularmente en su poema más conocido, considerado, se dice, como *segundo himno nacional*: ¿«La Suave Patria» es un poema cívico?

24 José Luis Martínez, «Examen de Ramón López Velarde», en *Calendario de Ramón López Velarde*, (1, enero), México, SEP, 1971, p. 24.

Lugar común es citar la crónica titulada «Novedad de la Patria»²⁵ cuando se alude al nacionalismo de López Velarde; más aún si al mismo tiempo se estudia «La Suave Patria», textos ambos publicados con diferencia de unos meses —abril y junio, respectivamente— en 1921. La crítica especializada coincide en considerar tal crónica como un antecedente puntual —incluso el origen todo— de la tematización del poema en estudio, encontrando en «Novedad de la Patria» casi la versión en prosa de «La Suave Patria»; en realidad, el ensayo señalado coincide en gran medida con la intención del poema: una suerte de desprecio hacia la poesía épica (no a la forma, sino al contenido, al tratamiento del contenido); una valoración del intimismo como rasero para comprender la idea de «patria»; un elogio de lo cotidiano; una conciencia crítica de la simultánea presencia del origen tripartito —«Castellana y morisca, rayada de azteca»— de la nacionalidad mexicana; en suma, la necesidad de definir la unidad dentro de esa diversidad que conforma la patria para enfrentar el peligro de la disolución de lo propio: «La alquimia del carácter mexicano no reconoce ningún aparato capaz de precisar sus componentes de gragejo y solemnidad, heroísmo y apatía, desenfado y pulcritud, virtudes y vicios, que tiemblan inermes ante la amenaza extranjera».²⁶

Escribe López Velarde en el citado ensayo cuyo contenido es acorde con el rasgo general de la cultura mexicana definida, a raíz de la Revolución, por un intento nacionalista auténtico que, vuelto sobre sí mismo, se analizaba seriamente. «Novedad de la Patria» condensa el concepto de «criollismo» que ha interesado al poeta jerezano desde épocas

25 *Ibid.*, p. 232.

26 *Ibid.*, p. 233.

tempranas y que fuera madurando con la edad. Esto puede demostrarse deteniendo la atención en algunos ensayos publicados principalmente entre 1916 y 1917, en especial una nota de crítica literaria dedicada a su amigo, el también poeta, Enrique Fernández Ledezma²⁷ publicada el 31 de agosto de 1916, donde expone las características que pueden definir un arte criollo:

Muchos de los temas de mi colega son temas mexicanos. Y aquí es preciso acentuar otro fenómeno: el del descubrimiento de lo mexicano decoroso, descubrimiento realizado por el arte musical, pictórico y literario [...]. Hasta hace poco, los asuntos nacionales habían sido la contumelia más estridente. Lo inicuo. Pero se ha conquistado el decoro de los temas con el hallazgo de lo que yo llamaría el *criollismo*. No lo criollo de hamaca, de siesta tropical [...]. No; trátese de lo que no cabe ni en lo hispano ficticio ni en lo aborigen de pega. [...], el desarrollo de lo mexicano, no como curiosidad que se compra por los excursionistas de Texas, sino como médula graciosa del país.

Es obvio que la «médula graciosa del país» está construida con lo que el poeta ha llamado «la alquimia del carácter mexicano», esos detalles especiales presentes en la música de Manuel M. Ponce, en la pintura de Saturnino Herrán y en toda la obra velardiana, artistas cuyo nacionalismo —parafraseando a Octavio Paz— nace de su estética y no a la inversa. La anterior aseveración puede corroborarse

27 *Ibid.*, p. 471 ss.

agregando a las anteriores citas —que pretenden definir lo nacional para Velarde— otras del mismo poeta que versan sobre su idea de *patria*:

- a)[Refiriéndose a la época inmediatamente posterior a la Decena Trágica]... época de corromper criterios: un Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes no se ruborizó al dejar caer ante los alumnos de la Preparatoria la vulgar blasfemia de que las patrias deben ponerse encima de la religión y de la filosofía.
- b) El asunto civil ya hiede. Ya hedía en los puntos de la pluma beatífica de aquellos señores que compusieron odas para don Agustín de Iturbide.
- c) La Patria, concebida ya no como un mapa ni como una mitología vandálica, sino como la cesta de frutos efectivos que recogemos de la tierra adicta, se halla amenazada por la invasión de lo burocrático y lo gris. Trenzas idílicas, cuyos moños negros adoró nuestra infancia; calles del interior; pomposas reliquias de virreinatos en la metrópoli; vides que nutren a las bacantes criollas; matiz de las costumbres; sellos del alma; gesto del territorio; pulso de las aguas... esto es lo que soporta un riesgo de exterminio [...].
- d) Tratándose de entusiasmos cívicos, cuando vine a México a radicarme, yo tenía ya la ropa tendida a secar. Por ello he sido un observador suficiente de las congestiones políticas,

menos cuando en la banqueta del Cine Palacio, al consumarse el Cuartelazo, me robaron mi reloj unos energúmenos que vitoreaban a la Ciudadela. Mis sentimientos antimilitaristas alcanzaron la forma del rencor de bolsillo con aquella sustracción [...].

e) [Quienes escudriñan] la majestad de lo mínimo, oyendo lo inaudito y expresan la médula de lo inefable, son seres desprestigiados. Su desprestigio sólo podría compararse con el de un médico que, en una llanada en que se descornasen búfalos, atendiera las luxaciones de los mosquitos. La falta de rigor de ese médico estaría patente a los moradores del país.

Destaca, en la selección anterior, por una parte la conceptualización de *patria* más allá de cualquier sujeción representada por el poder político; por otra, el hallazgo de la *médula patria* en la contemplación y comprensión exacta de lo nimio, actitudes que unidas a las «patrañas que llamamos generalmente *Historia Patria*»,²⁸ esto es, un acertado uso de la ironía para tratar lo «patriótico hiperbólico», clarifican la doble dimensión que expone el concepto de «patria» concebido por el poeta de Jerez; bidimensionalidad presente —no podía ser de otra manera— en «La Suave Patria», obra de un hombre que creyera en el idealismo de Madero sin a su vez entender jamás el complejo proceso revolucionario, dada la cercanía contemporánea con que vivió tal suceso; un hombre para quien no podía existir *nación* sin *religión* porque en la Patria, en su intimidad, está presente Dios; un

28 *Ibid.*, p. 393.

hombre, en suma, que entregó en su obra —como todo gran poeta— no otra cosa que su visión del mundo, la idea que tuvo de la vida.

La «realidad patria» de Ramón López Velarde se encuentra alejada completamente de ese culto externo a los símbolos patrios donde la palabra ha perdido su peso esencial al referir como atributos de la nación entidades que bien poco o nada tienen que ver con su intimidad, intimidad significada sencillamente por un cambio de perspectiva al enumerar, glosar y cantar los atributos de lo patrio; el cambio propuesto por López Velarde radicó simplemente en matizar el tema nacionalista con tonos inusuales: la sinceridad intimista y la ironía.

Allen W. Phillips se refiere a este último rasgo estilístico de la obra lopezvelardiana destacando que tal actitud, aunque más patente en la prosa del jerezano, se extiende también de manera importante a su obra en verso, y agrega:

La ironía [...] es una forma peculiar de ver la realidad, y asomarse a las cosas [...] la ley del contraste tiende a determinar los juegos [irónicos], los cuales a menudo encubren una filosofía amarga y desencantada.²⁹ La persona de temperamento irónico busca distinciones entre los hechos ordinarios de todos los días, y quiere captar la multiplicación de la realidad formada de oposiciones entre un fenómeno y otro.³⁰

²⁹ No es el caso de López Velarde a quien su fe católica lo hace sufrir y lo redime al mismo tiempo.

³⁰ Allen W. Phillips, *Retorno a Ramón López Velarde*, México, INBA-Estado de Zacatecas, 1988, pp. 192-193.

Cabe agregar que la actitud irónica de López Velarde, cuyo manejo literario puede hallarse tempranamente en su periodismo político, es el instrumento principal —unido a la novedad léxica— que le permite censurar la esclerosis de la tradición modernista, los vuelos del pensamiento liberal y la aridez espiritual decimonónica que en el ámbito de las ideas enunciara Nietzsche como la «muerte de Dios». Ceteramente, Velarde entendió tal pensamiento más como amenaza de *ausencia* divina que declaración definitiva de muerte, y se dio a la tarea de desarrollar —mediante la ironía no pocas veces— un sistema crítico que al indagar en el sentido oculto de las cosas descubriera en la religión —por supuesto la católica— la raíz de lo eterno humano, una suerte de evolución en la inmovilidad. Algunas estrofas de «La Suave Patria» campean sobre esta llanura de carcajadas reducidas por la mesura de López Velarde a sonrisas, más no cualquier sonrisa: quizá el referente más cercano de tal gesto en su obra lo hallemos en la enigmática expresión renacentista que Leonardo capturara en los delgados labios de la Gioconda.

El poema de López Velarde no representa una ruptura *formal* con la poética de su momento, incluso en el seno del resto de su obra significa una especie de retroceso: rima consonante, ejercicio exhaustivo del endecasílabo, etcétera. Es en el nivel semántico donde encontramos al poeta jerezano fiel a su *sistema crítico*: a la manera de los retablos barrocos, los Actos del poema son las tablas laterales abiertas en torno de una tabla central, el Intermedio, cuyo tema es el nacimiento, el origen de la nueva Patria, el mestizaje simbolizado por Cuauhtémoc. Sin pretender la *imposición* de un significado al poema, recalando insistentemente el carácter descriptivo del presente texto, salta a la vista que

«La Suave Patria» no es un poema cívico, sino una especie de centón integrado con las citas producto de una vivencia íntima de la realidad. El análisis expuesto en páginas anteriores anula, por otra parte, la leyenda acerca de la supuesta creación «instantánea» del poema casi en vísperas del tránsito velardiano: «La Suave Patria» fue producto de una meditada, prolongada, lenta elaboración. «La Suave Patria», lo sabemos ahora, surgió tras largas jornadas de tanteos e intuiciones que bien pudieron durar meses,³¹ laboriosas jornadas donde el *sistema crítico* del poeta jerezano describió la intimidad de la patria, fiel a su divisa estética: expulsando de sí cualquier palabra que no naciera de la combustión de sus huesos. Evadiendo los peligros del hueco discurso épico, sin caer tampoco en la elaboración de una oda sacra, «La Suave Patria» afirma y sostiene la idea de que lo íntimo es lo cercano, y lejano, casi ajeno, lo externo; desde esta perspectiva, sin olvidar la filiación católica del poeta, no puede concebirse una Patria sin Dios: ¿qué más íntimo para un pueblo que su religión? La señalada equivalencia estructural del poema con la composición arquitectónica e icónica del retablo barroco, surge entonces con nitidez si consideramos la última estrofa del Segundo Acto como cimera, como remate del retablo creado por Ramón López Velarde a su Patria: la simetría entonces aparece en la estructura estrófica exponiendo, en la tabla lateral izquierda, un Primer Acto cuyas doce estrofas tematizan principalmente aspectos concretos de la «patria»; en la tabla central, el Intermedio a la memoria de Cuauhtémoc y, en el lateral derecho, un Segundo Acto integrado por trece estrofas que tematizan aspectos abstractos,

³¹ José Luis Martínez, «El taller poético de López Velarde», en *Vuelta*, (XIII, 150, mayo), México, Ed. Vuelta, 1989, pp. 7-15.

principalmente, y donde, para lograr simetría cuantitativa propuesta «separamos» la décimo tercera estrofa porque ésta, semánticamente ecuménica, totalizadora, es el centro cimero hacia donde confluyen y desde donde irradian las características íntimas que constituyen la referencialidad «patria» del poeta zacatecano:

Sé igual y fiel; pupilas de abandono;
sedienta voz; la trigarante faja
en tus pechugas al vapor; y un trono
a la intemperie, cual una sonaja:
la carreta alegórica de paja.

Cediendo a la tentación de proporcionar una especie interpretativa propia a tan comentada estrofa, siendo coherente con la interpretación total del poema expuesta aquí y sin reñir con las lecturas de Octavio Paz, José Luis Martínez, Monterde y Usigli al respecto, encuentro sugerentes dos pasajes del Antiguo Testamento: el capítulo 6 del Segundo Libro de Samuel y el capítulo 13 del Primer Libro de Crónicas. Ambos pasajes refieren la recuperación del Arca de la Alianza que había caído en manos filisteas; en ambos pasajes, el símbolo del pacto de Dios y los hombres, aparece sobre un carro ceñido de música y júbilo:

Pusieron el arca de Dios sobre un carro nuevo [...]. Y David y toda la casa de Israel danzaban delante de Jehová con toda clase de instrumentos de madera de haya; con carpas, salterios, panderos, flautas y címbalos.³²

Y llevaron el arca de Dios de la casa de Abinadab en un carro nuevo [...]. Y David y todo Israel se

³² 2 Samuel, 6: 3-5.

regocijaban delante de Dios con todas sus fuerzas, con cánticos, arpas, salterios, tamboriles, címbalos y trompetas.³³

Tanto los dos libros de Samuel como los de las Crónicas manifiestan que cuando los hombres desatienden la ley de Dios son castigados fatalmente, mientras que prosperan aquéllos que acatan las órdenes divinas. Especialmente las Crónicas «son acentuadamente didácticas, y hacen hincapié en las bendiciones que reciben aquéllos que viven una vida religiosa genuina. Los libros debieron tener un efecto estimulante en la religión nacional».³⁴

Así como se ha relacionado la última estrofa del Segundo Acto de «La Suave Patria» con un cuadro del Bosco; con una clara alusión al mestizaje; con una imagen poética de Víctor Hugo cuyo referente a su vez se encuentra en la Biblia, no desatino al agregar una sugerencia interpretativa más: la recuperación de la alianza entre Dios y los hombres, la restitución del bien perdido, la acústica alegría de la celebración, el trono a la intemperie como una sonaja, es el carro portador del símbolo más íntimo de cualquier patria desde la perspectiva velardiana: la religión; tales son los componentes semánticos que hacen de la última estrofa de «La Suave Patria» la exacta cimera digna de coronar el retablo poético que Ramón López Velarde, desde el Proemio, colocado ya para siempre frente a su poema, construyera hacia los primeros meses de 1921. Una profecía, un enigma, una interpretación del pasado, una afirmación del presente, «La Suave Patria» se aleja y se acerca semánticamente, y en tal fluctuación ha engendrado indignos hijos como «El credo»

33 1 Crónicas, 13: 7-8.

34 Biblia, 1960, pp. 325, 415, 429 y 430.

de López Méndez o magníficos reflejos como la «Oda compuesta en 1960» por Jorge Luis Borges que bien podría ser considerada un homenaje al poema —más que al poeta— que acompañara ciertas soledades vespertinas del argentino: «La Suave Patria». El poema dice:

El claro azar o las secretas leyes
que rigen este sueño, mi destino,
quieren, oh necesaria y dulce patria
que no sin gloria y sin oprobio abarcas
ciento cincuenta laboriosos años,
que yo, la gota, hable contigo, el río,
que yo, el instante, hable contigo, el tiempo,
y que el íntimo diálogo recurra,
como es de uso, a los ritos y a la sombra
que aman los dioses y el pudor del verso,
patria, yo te he sentido en los ruinosos
ocasos de los vastos arrabales
y en esa flor de cardo que el pampero
trae al zaguán y en la paciente lluvia
y en las lentas costumbres de los astros
y en la mano que templa una guitarra
y en la gravitación de la llanura
que desde lejos nuestra sangre siente
como el britano el mar y en los piadosos
símbolos y jarrones de una bóveda
y en el rendido amor de los jazmines
y en la plata de un marco y en el suave
roce de la caoba silenciosa
y en sabores de carnes y de frutas
y en la bandera casi azul y blanca
de un cuartel y en historias desganadas

de cuchillo y de esquina y en las tardes iguales que se apagan y nos dejan y en la vaga memoria complacida de patios con esclavos que llevaban el nombre de sus amos y en las pobres hojas de aquellos libros para ciegos que el fuego dispersó y en la caída de las épicas lluvias de setiembre que nadie olvidará, pero estas cosas son apenas tus modos y tus símbolos.

Eres más que tu largo territorio y que los días de tu largo tiempo, eres más que la suma inconcebible de tus generaciones. No sabemos cómo eres para Dios en el viviente seno de los eternos arquetipos, pero por ese rostro vislumbrado vivimos y morimos y anhelamos, oh inseparable y misteriosa patria.

El léxico, las imágenes inusitadas para describir a la *patria*, el tono, la medida de los versos, todo evoca al poema de Ramón López Velarde, mas agregando una nota que el jerezano pasó por alto: la intimidad con un enigma, la patria es inseparable del individuo y sin embargo es un misterio. Seis años después de la oda aquí anotada, Borges retorna su discurso a la patria y escribe: «Nadie es la patria, pero todos lo somos. / Arda en mi pecho y en el vuestro, incesante, / ese límpido fuego misterioso». ³⁵

35 Jorge Luis Borges, *El otro, el mismo* (1930-1967), Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 19.

Ramón López Velarde no se cuestionó la realidad del arquetipo de la Patria, un acto de fe lo salvó de tal dubitación; sin embargo, al sondar su intimidad, jamás dudó de que todos somos la Patria. Y si el cuerpo es el templo, el equilibrio debe ser la medida rectora de la vida, la difícil «moral de la simetría»...

Como ocurre siempre con la literatura, en cada obra queda abierto un espacio para que intervenga el lector. Sin pretender la imposición de un significado al poema, simplemente he descrito en este trabajo mi particular lectura de «La Suave Patria».

RAFAEL ANTÚNEZ

Xalapa, 1 de julio 1960. Poeta, novelista, cuentista, ensayista, traductor, editor y profesor. Sus principales publicaciones de poesía son: *Las sílabas que son de tu mirada*, *La batalla de la luz*, *Nada que decir*, *Los nombres de Helena*. Es autor del volumen de cuentos *La imaginación de la vejez* y de la novela *La isla de madera*. Fue miembro fundador de la revista *Graffiti* y director de *El Colombre*.

LA FRONTERA DEL SILENCIO

—¿Qué es? —me dijo.
—¿Qué es qué? —le pregunté.
—Eso, el ruido ese.
—Es el silencio.

JUAN RULFO

Entre 1951, fecha de aparición de *El guardián entre el centeno*, y *Levantad, carpinteros, la viga mayor* hay poco más de diez años. En ese corto espacio, la obra salingeriana se vio cumplida. Todo lo demás debió ser silencio, pero fue sonido y furia. Una interminable cadena de rumores sobre sus amoríos con estudiantes y aspirantes a escritoras, sobre sus fobias, sus negativas a ser entrevistado, su vida en soledad, la ausencia de fotografías, la presencia de un ejemplar de *El guardián...* entre las pertenencias del asesino de John Lennon... hicieron de él un mito, más que el del escritor genial que se retiraba, el del hombre que, como dijo Tomás Eloy Martínez, «sentó en sus rodillas a la fama y la encontró amarga». Salinger es el hombre que dijo no a toda esa parafernalia por la cual muchos, muchísimos escritores darían casi cualquier cosa: las entrevistas, los coloquios, las mesas redondas, la convivencia con los políticos, los programas de televisión...

Vivimos en un tiempo en el que podemos perdonar el fracaso y aún más, podemos perdonar el éxito, pero parecemos negarnos a que alguien lo desprecie, ese desdén hacia la fama se torna casi una afrenta hacia una sociedad sedienta de celebridad y celebridades. Dueña de una sed que no repara en registrar con impúdica minuciosidad la vida y la intimidad de aquellos que dice admirar, pero a quienes rara vez respeta. Creo que fue José Emilio Pacheco quien señaló alguna vez lo que somos capaces de hacer en pos de la admiración: casi todo, menos respetar el silencio de un autor y, mucho menos, respetar a los muertos. Hurgamos en su intimidad, en sus diarios, en sus cartas, entrevistamos a sus conocidos y aun a aquellos con quienes el sujeto de nuestra admiración no guardaba buenas relaciones; damos crédito a todo tipo de rumores y en pos de esa admiración literaria solemos olvidar lo más importante: la literatura. En *La tumba sin sosiego*, Cyril Connolly dijo que «La función genuina de un escritor es producir una obra maestra y ninguna otra finalidad tiene la menor importancia». Salinger lo logró con su primer libro, lo demás, insisto, debió ser silencio.

La literatura, en principio obedece a una decisión tomada en algún momento dado por un autor. La mayor parte de las veces el autor es un joven que todavía no sabe que es sólo un siervo de la escritura, «guante de cuero que la mano de la poesía usó», pero que, impelido por un deseo irrefrenable, no de ser famoso, sino de decir algo (aquello que le bulle en el pecho y en el papel toma forma de cuento, poema o novela), arranca unas hojas a su libreta, toma lápiz o se sienta ante una máquina y se dice: «Voy a escribir». Un poco más tarde toma otra decisión: «voy a publicar». Para ninguna de estas decisiones tenemos objeción. En cambio para la decisión contraria: «ya no voy a publicar», solemos hallar muchas. De inmediato preguntamos ¿por qué?

Y es sobre esta pregunta sobre la cual yo quisiera extenderme un poco.

¿Qué hace que un escritor deje de escribir o de publicar? (son cosas muy diferentes).

Entre nosotros la enunciación de esta pregunta nos remite casi inevitablemente a Juan Rulfo, no fue el único, pero quizás sí el más célebre caso de un prolongado y nunca roto silencio. Un silencio tan largo como el que Josefina Vicens y José Gorostiza guardaron durante casi toda su vida. Los casos tienen un parecido externo con el de Salinger. Los tres autores mexicanos publicaron únicamente dos libros a lo largo de su vida. Rulfo lo hizo en lapso muy corto: entre 1953, fecha de aparición de *El Llano en llamas*, y 1955 en que apareció *Pedro Páramo*; José Gorostiza publicó *Canciones para cantar en las barcas* en 1925 y esperó hasta 1939 para dar a la luz ese portento que es *Muerte sin fin*; Josefina Vicens debutó con *El libro vacío* (un libro que habla sobre la imposibilidad de escribir y el deseo irrefrenable de escribir) en 1958 y esperó hasta 1982 para publicar su segunda y última entrega: *Los años falsos*. Los motivos que llevaron al silencio a estos escritores son distintos y, por lo tanto, sus silencios, aunque parecidos, también fueron diferentes. Un caso más: Enrique Banchs. A principios del siglo XX aparecieron sus cuatro únicos libros de poemas: *Las barcas* (1907), *El libro de los elogios* (1908), *El cascabel del halcón* (1909) y *La urna* (1911). Banchs tenía 19 años cuando apareció su primer libro y 23 cuando apareció el último. «Luego —escribe Borges— misteriosamente enmudece». Murió en 1968 sin volver a publicar y aún negándose a que se reeditaran sus primeros libros. Borges, en un conocido soneto, dedicado al poeta, se refiere a su silencio:

Enrique Banchs

Un hombre gris. La equívoca fortuna
hizo que una mujer no lo quisiera;
esa historia es la historia de cualquiera
pero de cuantas hay bajo la luna
es la que duele más. Habrá pensado
en quitarse la vida. No sabía
que esa espada, esa hiel, esa agonía,
eran el talismán que le fue dado
para alcanzar la página que vive
más allá de la mano que la escribe
y del alto cristal de catedrales.
Cumplida su labor, fue oscuramente
un hombre que se pierde entre la gente;
nos ha dejado cosas inmortales.

¿Por qué no volvió a escribir? El mismo Borges aventuró que el silencio de Banchs se debía no a la dificultad para expresar lo que sentía, sino todo lo contrario: «Quizá su mismo talento le haga desdeñar la literatura como un juego demasiado fácil». Lo veía como un «hechicero feliz que ha renunciado al ejercicio de su magia».

Hay un silencio donde ya no hay más que decir: es el lugar donde acaban todas las palabras. Pero también hay un silencio donde hay todo lo más por decir: es el lugar donde empiezan todas las palabras.

Gorostiza intentó escribir después de *Muerte sin fin*, pero no lo logró. Josefina Vicens tardó mucho tiempo en volver a decir y ya no le alcanzó la vida para contarnos más. Era una escritora que, al igual que el personaje de su primera novela, hallaba en el sólo hecho de escribir una justificación y un consuelo: «Yo escribo y me leo —hace decir a José

García—, únicamente yo, pero al hacerlo me siento desdoblado, acompañado. Cuando incurro en contradicciones soy mi interlocutor y oigo sorprendido las respuestas que surgen de mi profundidad más íntima». Cuando un autor se encuentra de tal manera en su escritura, quizá no sea tan difícil imaginar porqué no sentía ganas de escribir otra historia.

Juan Vicente Melo, a quien este tema (el silencio como una estética, o, si se quiere, como una ética) le fascinaba (él mismo fue un escritor que guardó silencio durante mucho tiempo) solía decir que «escribir no es sinónimo de publicar». Una frase que, a ojos de muchos, muchísimos escritores, es poco menos que una blasfemia.

¿Qué hace que un escritor deje de escribir?

El fracaso (de críticas, de ventas, el rechazo editorial), parecería ser un argumento irrefutable, pero la historia de la literatura nos regala algunos casos, como el de Salinger y el de Rulfo, que echan por la borda estos argumentos.

Dashiell Hammett, el célebre autor de novelas policiacas dejó de escribir tras la publicación de *El hombre delgado*:

un título —nos dice Juan Lozano— que se ajustaba tan bien a su figura (entonces medía 1.85 y pesaba 56 kilos) que no dudó en posar para la portada de la edición original haciendo gala de su porte de dandi. Aunque la novela le reportaría un millón de dólares entre adaptaciones cinematográficas y radiofónicas y simplonas secuelas en revistas, fue su último gran trabajo. En los veintisiete años que le quedaban de vida [...] no volvió a escribir otra novela.

Era, como lo pudieron comprobar los miembros del Comité de Actividades Antiamericanas, cuando en vano trataron que delatara a otros artistas, un *strong silent man*.

Uno puede pasar mucho tiempo hablando de Hammett y de otros autores que hicieron del silencio una ética o una estética. Con Juan Vicente Melo hacíamos listas y metíamos y sacábamos nombres: Émile Nelligan, Lampedusa, Camillo Sbarbaro, María Luisa Bombal, Alí Chumacero, Jane Bowles, Rimbaud...

Y, a veces, unos salían, pues el motivo de su silencio no había sido voluntario y sí debido a otros factores: la locura, la incomprendión, las más de las veces, la muerte. Pero no, los que nos interesaban eran aquellos que se alejaban voluntariamente de la escritura, sin, paradójicamente, renunciar a su carácter de escritor.

Samuel R. Delany escribió lo siguiente:

Los escritores son personas que escriben. En general no son personas felices. No son buenos para las relaciones. Con frecuencia son borrachos. Y la escritura —la buena escritura— no se vuelve más y más fácil con la práctica. Se vuelve más y más difícil..., de manera que con el tiempo el escritor debe detenerse en el silencio. El silencio que espera a todo escritor y en el que inevitablemente, aunque sea con la muerte, debe caer (si tenemos suerte, una y otro pueden llegar al mismo tiempo; pero siguen siendo dos hechos distintos y es raro que coincidan), es un silencio aterrador y lleno de angustia... y en ocasiones nos vuelve locos. (En una carta a Allen Tate, el poeta Hart Crane describió una

vez el acto de escribir como *bailar sobre dinamita*). Así que si no eres un escritor, considérate afortunado.

Hay, en las palabras de Delany, muchas cosas: lugares comunes: los escritores no son felices, son borrachos, cierto tremedismo: escribir es «bailar sobre dinamita», pero también una gran verdad cuando nos dice que el silencio y la muerte son dos hechos distintos. Para ciertos escritores callar es casi lo mismo que morir, pero éstos no son motivo de estas líneas, sino aquellos que, como Salinger, decidieron guardar silencio o, mejor aún, ir en pos del silencio.

En una entrevista concedida a *The New York Times* en 1974, Salinger declaró: «Hay una alegría maravillosa en no publicar. Es pacífico. Tranquilo. Publicar es una invasión terrible a mi privacidad».

¿Qué buscaba Salinger, al dejar de publicar? Obviamente no celebridad ni lectores. Acaso buscaba aquello que los amantes encuentran en el silencio y que las palabras de Max Picard describen puntual y bellamente:

En el amor hay más silencio que palabras [...]

Las palabras de los amantes aumentan el silencio, el silencio crece en sus palabras. Las palabras de los amantes sirven solamente para hacer perceptible el silencio. Sólo el amor es capaz de tanto: aumentar el silencio con las palabras. Todos los otros fenómenos se nutren del silencio, se beben, sólo el amor es donador en sus miradas.

Los amantes están cerca del estado primordial en el cual la palabra no existía aún, mas podía nacer en cualquier momento de la plenitud del silencio.

Gracias al amor, no sólo la palabra, los amantes mismos, son liberados del mundo de los «fenómenos derivados» (Goethe) y trasportados a la dimensión de los fenómenos originales. El mismo amor es un fenómeno original y es por esto que los amantes parecen aislados de los otros seres humanos, viven en el mundo de los fenómenos originales, es decir, en un mundo donde «la existencia cuenta más que el movimiento, el símbolo más que la explicación, el silencio más que la palabra».

No sé si al final de su vida Salinger alcanzó este silencio, a mí me gusta pensar que sí.

CLAUDIA GIDI

Xalapa, 12 de julio de 1965. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Se ha dedicado especialmente al estudio del texto dramático, sobre todo de la tradición mexicana. En los últimos años ha orientado su investigación hacia las manifestaciones de la risa en la literatura. Ha publicado varios artículos en revistas y libros colectivos. Coordinó con Jacqueline Bixler el libro *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo xx*; con Martha Munguía, el libro *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*.

EL ABSURDO Y EL TEATRO¹

¡La vida es sólo una sombra que pasa [...]; es un cuento narrado por un idiota, lleno de estrépito y furia, que nada significa!

WILLIAM SHAKESPEARE,
MACBETH, ACTO V, ESCENA V.

La vida de los seres humanos parece tener, irremediablemente, una cierta dosis de absurdo. A lo largo de la historia, este ingrediente ha sido un motor importante para la creación en las artes y la filosofía; el teatro, desde luego, no ha sido la excepción. En este ensayo quisiera detenerme a reflexionar en esa forma teatral para la que el sinsentido, ligado a la risa —una risa muy peculiar, como veremos—, resulta absolutamente definitorio y esencial; me refiero al llamado Teatro del Absurdo, entendido como un fenómeno histórico que responde a determinadas condiciones sociales, filosóficas y, desde luego, artísticas. Nacido poco antes de la década de los 50, «absorbe» las tendencias estéticas de su tiempo —de importancia fundamental son las vanguardias artísticas

¹ Fragmento de *Juegos de absurdo y risa en el drama*, México, Ediciones sin nombre/CONACYT/Universidad de Sonora, 2012, pp. 7-30, 51-70.

que lo precedieron— y expresa el sentir de una humanidad lastimada por las recientes conflagraciones mundiales.

Pero vayamos un poco más despacio y atendamos al significado del vocablo «absurdo». Proveniente del latín *absurdus* —compuesto del prefijo *ab* (de) y *surdus* (sordo)— significa literalmente «fuera de tono», desentonado, sin armonía; es decir, algo que, ligado a la sordera, resulta incomprensible. En el lenguaje coloquial se llama absurdo a lo que se percibe como fuera de la norma o del sentido común, contrario a la lógica o a la razón, y se ha equiparado a «necio» y a «inepto», con una clara connotación denigratoria. El adjetivo se utiliza para una cosa, una persona, un acto o una situación que se considera contradictoria, inconcebible o irracional. Se puede distinguir además —y esto resultará muy importante cuando hablemos de teatro— entre creencias absurdas y proposiciones absurdas. Las primeras pueden estar expresadas en un lenguaje perfectamente lógico, mientras que las segundas tendrán un aspecto irracional o ilógico.

No obstante que en el lenguaje corriente la idea de absurdo es de signo negativo, en el ámbito de la cultura ha tenido una grande y productiva trascendencia; lo absurdo ha podido convertirse en un arma para construir visiones descentradas del mundo y, en esa medida, no sólo se ha vuelto parte de proyectos liberadores, sino que ha Enriquecido diversas manifestaciones artísticas.

A lo largo de la historia de Occidente, se pueden identificar ciertas dosis de absurdo en muy variadas expresiones artísticas. En el teatro, su presencia no es, desde luego, un fenómeno nuevo. Por el contrario, es posible rastrear su existencia desde las formas más arcaicas del arte escénico. No pretendo ofrecer aquí una exploración exhaustiva del absurdo en el arte dramático —para una revisión histórica

remito a lector interesado al trabajo de Martin Esslin—, sólo quiero mencionar algunas de sus formas teatrales más significativas.

Pensemos, para comenzar, en el mimo —una de las expresiones más antiguas del teatro, la cual se remonta al siglo v a. C. y en la que se cuentan historias principalmente mediante gestos—. El término mimo, de aparición relativamente tardía en la literatura griega, designaba tanto un tipo de espectáculo, de carácter popular, como a la persona que lo realizaba. La definición más antigua de mimo que nos ha llegado es la de Diomedes: «*Mimus est sermonis cuiuslibet et Motus sine reverentia uel factorum et turpium cum lasciuia imitatio, a graecis ita definitus*». Enunciación que parafraseo —gracias a la ayuda del profesor Fernando Romo— como «imitación de los movimientos o gestos que acompañan al discurso ajeno, imitación que no está constreñida por el respeto y que no se detiene ni siquiera ante lo vergonzoso». En ella se hace hincapié tanto en su función mimética, como en un cierto carácter amoral del mimo.

En este arte escénico tan antiguo encontramos ya a un personaje concebido con una buena dosis de absurdo. El tonto (*moros* o *stupidus*) de la pantomima antigua es un personaje que recibía golpes con frecuencia, decía perogrulladas o sandeces, y era víctima de todas las burlas. Este carácter extravagante y ridículo —que será, andando el tiempo, y algo pulido por la civilización, el *bobo* y el *gracioso* del teatro de los siglos xvi y xvii— resulta absurdo por su incapacidad para entender los nexos lógicos más elementales. Hermann Reich, en su clásico trabajo sobre el mimo, refiere algunas anécdotas que revelan el comportamiento de este tipo de personaje: cuenta, por ejemplo, el caso de uno que quiere vender su casa y, para hacerlo, lleva un ladrillo como mues-

tra; y de otro que le estaba enseñando a su asno a vivir sin comer, y cuando ya casi lo lograba, el asno se muere.

El mimo ganó aceptación y espacio en la Roma antigua. Se trataba de una farsa mimada, «grosera y de mal gusto», acompañada por el canto y la danza. En su estudio, Reich —citando a Apuleyo— habla del *mimus hallucinatur* y propone no pensar al personaje sólo como aquel que dice bobadas, sino como quien es capaz de soñar, pensar y decir cosas extrañas.²

Descendientes del mimo son, entre otros muchos, los bufones de la corte. Personajes que aparecen representados en el teatro shakesperiano, por ejemplo, y se caracterizan por expresarse mediante una lógica invertida, falsos silogismos, asociaciones de ideas insólitas, y poesía de la locura... En ellos percibimos una rica amalgama de elementos populares y de alta cultura, mezcla de poesía, injurias y cierta ingenuidad propia de la edad infantil. El bufón es un ser marginal, cuya situación social lo autoriza a decir impunemente lo que piensa.

Es de especial importancia advertir que las figuras del tonto, del bufón y el loco —personajes característicos de la cultura popular y la literatura cómica, tanto de la Edad Media como del Renacimiento— son antecedentes del teatro del absurdo que introducen la risa en el fenómeno artístico. Son personajes que se ríen de todos y de todo, aunque los demás también se rían de ellos. Gozan asimismo de una gran libertad: para no entender y equivocarse, para burlarse de los demás y desenmascararlos, para hacer público lo más íntimo y privado, e incluso para desacralizar lo consagrado.

² Martin Esslin, *El teatro del absurdo*, traducción de Manuel Herrera, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 246.

La incomprendión del mundo que los rodea (ya sea real o fingida) los vuelve portadores de una postura ética y estética, en la medida en que polemizan con la mentira y la hipocresía, con los discursos y valores oficiales, con las convenciones sociales y con el patetismo.

En la *commedia dell'arte* —forma teatral de origen italiano, de gran influencia en Europa desde mediados del siglo xvi y hasta el siglo xviii— aparece también un criado bobo, incapaz de comprender la lógica de la vida cotidiana y el lenguaje corriente. Los personajes-tipo de esta comedia —también llamados máscaras— están organizados de forma binaria, en dos bandos: en el grave están los dos enamorados, y en el ridículo están los ancianos cómicos (Pantalone y el Dottore), el Capitano y la señora, así como los criados cómicos o *zanni* (Arlequino y Trufaldino, por ejemplo). Estos últimos personajes, quizás los más importantes y de seguro los más subversivos, se dividen a su vez en dos grupos: los criados astutos, que conducen la intriga, y los ingenuos y zafios, quienes, aunque se entreguen con muy buenas intenciones a las tareas que se les encomiendan, suelen desatar los más grandes conflictos. Arlequino, por ejemplo, es un criado despistado, atento y torpe, en el que se combinan la incomprendión y la comprensión, la tontería y la ingenuidad con la inteligencia. Cuando habla no se sabe si es un tonto profundo o si se burla de todos. En términos generales se trata de un personaje divertido y tranquilo, que desea hacer feliz a su enamorada, Colombina, y al que sólo le preocupa tener qué comer para saciar su apetito.

En cuanto a sus aptitudes físicas, Arlequino destaca por su agilidad y sus capacidades acrobáticas. Se dice que uno de los actores que lo interpretaron era capaz, cuando el personaje se asustaba, de dar un salto mortal hacia atrás, con un vaso

de vino en la mano, ¡sin derramar ni una gota! Este aspecto es relevante ya que nos hace pensar en un teatro que además del lenguaje utiliza la corporalidad, las habilidades circenses, el juego escénico, para su expresión artística; recursos que también estarán presentes en el teatro del absurdo. De sus características «psicológicas» destacan su incapacidad para pensar en más de una cosa a la vez, así como su negativa a considerar las consecuencias de sus actos, lo que lo lleva a meterse en múltiples problemas; tan pronto como se le ocurre una idea, la pone alegremente en marcha, sin importar los enredos que pueda propiciar. No resisto la tentación de citar una escena que ilustra su comportamiento absurdo:

En *La figlia disubbediente* finge ser un pobre soldado y pide limosna. Cinthio se acerca; Arlequín alza la gorra: «señor», dice, «por favor, una ayudita para un pobre mudo». Cinthio sonríe: «¿Así que eres mudo, amigo?» «Oh, sí, señor», responde Arlequín inocentemente, y, cuando Cinthio le pregunta cómo puede ser mudo, si puede contestar a quien le hace una pregunta, vehementeamente le da su explicación: «Pero, señor, sería una descortesía no responderlos; estoy bien educado, sé cómo hay que comportarse». No obstante, en el preciso momento en que está diciendo eso, se da cuenta de repente de su error y rápidamente añade: «Pero, tenéis razón, señor; me he equivocado, quería decir que soy sordo». «¡Sordo!», grita Cinthio, «eso es imposible». «Oh, sí, os lo aseguro, señor», responde Arlequín, «no puedo oír ni siquiera el disparo de un cañón». «Pero, en cualquier caso», dice

Cinthio, «entiendes lo que se te dice, especialmente si alguien te llama para darte dinero». «Con toda seguridad, señor», responde Arlequín, y después vuelve a alegar que había vuelto a cometer un ligero error; en realidad, debía haber dicho que era ciego.³

He referido esta escena, no sólo por el placer que en sí misma causa, sino porque en ella se hacen evidentes dos aspectos fundamentales del juego con lo absurdo, que se continuarán a lo largo de la historia del teatro de forma más o menos patente o soterrada: me refiero, en primer lugar, a la risa, y en segundo, al carácter popular que ella entraña.

Pero demos un salto en la historia para llegar, en la época moderna, a los antecedentes directos del teatro del absurdo. Uno de los más significativos es sin duda el teatro de Alfred Jarry, dramaturgo de finales del XIX, autor de la célebre farsa *Ubú rey*, estrenada en París el 10 de diciembre de 1896. Este famoso iconoclasta francés, precursor del dadaísmo y el surrealismo, es también el autor de la Patafísica, «la ciencia de las soluciones imaginarias», que no es sino la protesta del autor contra la inutilidad de la razón y el progreso científico. Mediante la Patafísica, que emplea una lógica estricta para llegar a proposiciones insensatas, Jarry satiriza la fe en el progreso. Desde su punto de vista, si el pensamiento es incapaz de hacernos comprender los asuntos más esenciales, como la muerte, se puede concluir que la razón es, en sí misma, absurda y ridícula. Así pues, el 11 de mayo de 1948 creó, como contrapunto irónico del prestigioso Collège de France, el Collège de Pataphysique, del que han sido miem-

³ Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 85.

bros artistas como Max Ernst, Ionesco y Joan Miró, entre muchos otros.

Jarry se proponía destruir de una vez por todas lo verosímil en el teatro. *Ubú rey* es una farsa brutal, que juega con gran libertad con lo irreal y la expresión verbal jovialmente trivial que caracteriza al guiñol. Se trata de una obra paródica inspirada en *Macbeth*, en la que la ambiciosa Madre Ubú instiga a Ubú para que asesine al rey de Polonia con el fin de robarle su Estado. El personaje Ubú es el primer antihéroe del nuevo teatro, sin complejidad individual o psicológica que explique su comportamiento, a la manera de los personajes clásicos. Es la encarnación de la imbecilidad, la cobardía y la maldad; un ser monstruoso, sucio, vulgar e increíblemente brutal, que en 1896 pudo parecer una exageración ridícula, pero al que, tras la Segunda Guerra Mundial, la realidad ha superado ampliamente.

En esta obra, Alfred Jarry subvierte las situaciones del drama tradicional hasta volverlas risibles, llevándolas a los extremos más increíbles de la farsa, detrás de la cual se percibe la tragedia humana. El lenguaje que emplea está plagado de neologismos e inusitadas mezclas de tonos y estilos, lo que constituye una innovación importante en el arte escénico. Pero su aportación más significativa es, quizá, su espíritu *ubuesco*, inventivo, destructor, escatológico y libertario, al mismo tiempo, que tiene entre sus recursos las armas del absurdo, así como un humor feroz y una fantasía sin igual.

Jarry, que murió en 1901 a los 34 años de edad, fue crucial también para el arranque y desarrollo de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, las cuales dejaron su impronta en el teatro del absurdo. En particular el movimiento dadá y el surrealismo significaron un paso adelante en el advenimiento del teatro que nos ocupa.

El dadaísmo surge durante la Primera Guerra Mundial (en Zurich, en 1916) al fundarse el Cabaret Voltaire, en el que se llevaban a cabo actividades poéticas, musicales y pictóricas, de carácter esencialmente provocador. «Los espectáculos del cabaret se distinguieron por su audacia y agresividad. Se efectuaron lecturas simultáneas de poemas, a la par que se realizaban ruidos de todo tipo. Los artistas, disfrazados con extraños atuendos, se ensañaban con el público [...] y se organizaban auténticas algarabías».⁴

El arte dadaísta, en esencia destructivo, no creó un movimiento teatral propiamente hablando; sus puestas en escena eran poemas sin sentido en forma dialogada acompañados por máscaras y decorados grotescos. A decir de Martin Esslin, la obra más afortunada de Tristán Tzara, uno de los creadores más importantes del movimiento y autor del primer manifiesto dadaísta de 1918, fue *Le Cœur à Gaz*, estrenada en París en 1921. «Es una pieza de ‘teatro puro’ que debe su impacto casi exclusivamente a los sutiles ritmos de sus diálogos sin sentido, que anuncia a Ionesco, en su empleo de los clichés de la conversación corriente».⁵

El surrealismo, nacido oficialmente en París en 1924, con sus dos vertientes, el automatismo y el onirismo, dejó también una huella importante en el teatro. En la primera vertiente, los artistas procuraban un lenguaje que surgiera tanto del inconsciente como del azar. La vía onírica, fuertemente influida por el psicoanálisis, permitía la asociación de elementos dispares, así como la aparición de obsesiones y escenas delirantes. En la obra del pintor Max Ernst, por ejemplo, se unen las dos vías del arte surrealista.

⁴ Lourdes Cirlot (editora), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Parsifal, 1999, p. 108.

⁵ Esslin, *op. cit.*, p. 278.

El surrealismo va en pos de una nueva realidad, y una liberación de las barreras de la inteligencia consciente. Guillaume Apollinaire (1880-1918) —amigo personal de Jarry— fue el primero en utilizar el término surrealismo —recuperado por André Breton (1986-1966) en su *Manifiesto* de 1924—. Con el vocablo *surréalisme*, Apollinaire aludía a una realidad recreada, transpuesta: «Cuando el hombre quiso imitar la marcha [afirma Apollinaire] inventó la rueda que en nada se parece a una pierna».⁶

En 1917, Apollinaire estrenó la obra dramática *Les mamelles de Tirésias* (Las tetas de Tirésias), que lleva el subtítulo de «Drama surrealista». Con ella retoma los principios estéticos del creador de Ubú, aunque sin alcanzar la virulencia de éste. De forma lúdica, en esta especie de «vodevil fantástico», pone en escena un fenómeno de transexualismo: Thérèse se convierte en Tirésias, como consecuencia de la perdida de sus pechos que suben al cielo convertidos en globos de colores.

Del dadaísmo y el surrealismo surgirá también una figura fundamental para el teatro de vanguardia: el teórico y crítico Antonin Artaud (1896-1948), quien logra percibir las profundas implicaciones de la propuesta de Jarry, cuando empezaba a ser considerado tan sólo como un charlatán y bromista infantil. Para Artaud, el teatro debía dejar de ser un mero entretenimiento del ocio de los espectadores. La función del drama debía ser doble: «protestar contra la artificial jerarquía de valores impuesta por la cultura» y «mostrar,

⁶ Juan Bravo Castillo, «Los antecedentes del teatro del absurdo», en Antonio Cuenca Ballesteros y Cécile Vivandre (coordinadores), *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 40.

mediante un ‘drama de残酷’, la verdadera realidad del alma humana y las condiciones inexorables, despiadadas, en que vive».⁷ De igual manera, este artista y teórico francés, que propuso la vuelta a los orígenes rituales del teatro, consideraba que el hombre sólo en los sueños se percibe a sí mismo con claridad, y que a través de ellos es posible remontarse al pasado primigenio del teatro, en tanto que rito ligado al mito. Artaud propone que los sueños no sólo unen a los hombres en la medida en que expresan una especie de conciencia colectiva heredada, sino que son fundamentales para la creación escénica, centrada en la expresión visual y simbólica.

Las realizaciones escénicas de Artaud fueron escasas e imperfectas, pero muchas de sus aspiraciones y exigencias, planteadas en *El teatro y su doble* (1938), llegaron a cobrar importancia para los dramaturgos de generaciones posteriores. Me refiero a su rechazo por el teatro psicológico y el naturalismo; al retorno a los orígenes míticos y mágicos del teatro (a imitación del teatro balinés); a la importancia fundamental que le concedía al movimiento y el gesto; y a la presencia de lo onírico y de la poesía, más allá del lenguaje hablado.

No quisiera dejar de mencionar en este apretado repaso al dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), quien estrenó en París, en 1923, su célebre obra *Seis personajes en busca de autor*. La puesta en escena causó gran impresión entre sus contemporáneos e influyó notablemente en la escena francesa. Los rasgos esenciales de su propuesta —juego entre realidad e ilusión, la relatividad de la verdad,

⁷ George E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, traducción de Sebastián Alemany, Barcelona, Lumen, 1966, p. 37.

la expresión de una condición trágica mediante situaciones irrisorias y absurdas— serán retomados y adquirirán carta de naturalización en el teatro del absurdo.

Es a partir de la Segunda Guerra Mundial —con una Europa devastada, que se pregunta por el significado del hombre en un mundo lleno de incertidumbre y desencuentros— cuando el teatro abandona radicalmente las formas racionales y discursivas del drama. En este contexto de crisis social, religiosa, cultural y espiritual nace «oficialmente» el llamado Teatro del Absurdo, con el estreno en 1950 de *La cantante calva* de Ionesco, en París. La Ciudad Luz fue el centro neurálgico de esta forma teatral, cuyos representantes son autores de diversas nacionalidades que escribieron mayormente en francés: Ionesco, de origen rumano; Adamov, ruso; Beckett (ganador del premio Nobel en 1969), irlandés, y Genet, francés; todos ellos comparten un sentimiento de angustia producto de la condición del hombre moderno, pero recurren a lo lúdico en su expresión artística.

Martin Esslin —quien no sólo acuñó el término de *teatro del absurdo*, sino que elaboró la primera y más amplia reflexión sobre el tema en 1961— analiza la propuesta artística de estos autores dramáticos de posvanguardia que, si bien no conforman una escuela o movimiento uniforme, tienen fuertes afinidades filosóficas y estéticas. Dichos dramaturgos se percibieron a sí mismos como autores solitarios y reconocieron para sí diferentes raíces artísticas; sin embargo, es posible advertir preocupaciones compartidas —propias del pensamiento contemporáneo en el mundo occidental— que desembocan en la expresión teatral más genuina e importante de su época, y probablemente del siglo XX.

La realidad es vista por dichos autores como una sucesión de hechos desarticulados, incoherentes, sin trabazón lógica. Los personajes se presentan sin contornos, deshumanizados y caricaturizados, son una especie de títeres de rasgos grotescos; todo con el fin de reflejar la aguda crisis social, religiosa, cultural y espiritual que atañe al hombre moderno, que gira en el vacío de este mundo agónico.⁸

Este nuevo teatro comparte en buena medida las preocupaciones y angustias de los pensadores existencialistas Albert Camus y Jean-Paul Sartre, pero se vincula especialmente con *El mito de Sísifo*, ensayo de Camus que revela la «sensibilidad absurda» que se había esparcido en la época. Sin embargo, la idea de lo absurdo —cercana a la de lo irracional— tampoco es nueva en la reflexión filosófica, por el contrario, es de viejo cuño en el pensamiento de Occidente.

Pero, ¿qué es lo irracional? Vale la pena preguntárselo aunque, en principio, pareciera una aporía. En una definición básica, lo irracional es «lo opuesto a la razón, o, lo que va fuera de ella»; sin embargo, los filósofos irracionalistas abogaron por la lucidez y se enfrentaron, no tanto a la razón, como a un modo de entenderla: a una razón abstracta, intelectualista, ajena a la vida.

A partir de Aristóteles, para quien el hombre era un «animal racional», la razón se convirtió en la característica definitoria de lo humano. El racionalismo, en sus múltiples modalidades, rigió la filosofía nacida en Grecia, proclamando tanto la primacía de la razón como la existencia de una

8 Daniel Zalacaín, *Teatro absurdistas hispanoamericano*, Valencia, Albatros Hispanofilia, 1985, p. 41.

estructura lógico-racional del mundo; y hay que recordar que fue también la tendencia dominante en el pensamiento occidental durante los siglos X VIII y XIX. Hoy, sin embargo, la razón aparece cuestionada en varios frentes: por ejemplo, en el papel de la ciencia y la tecnología en relación con los intereses económicos y políticos, en la demencia envilecedora de la guerra, en la destrucción del medio ambiente...

En el contexto de la filosofía, lo irracional se entiende como una característica del ser humano o de la realidad, a partir de la cual se desarrollan dos grandes vertientes del irracionalismo. La primera se refiere a un problema del conocimiento: desconfía de la razón como medio para comprender la naturaleza humana, por lo que defiende la validez de otras fuentes de conocimiento como la fe, el sentimiento, la intuición. La segunda tiene que ver con la falta de sentido racional de la existencia, que por tanto puede calificarse de absurda. A esta segunda vertiente pertenecen Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Sartre, Camus, entre otros.

LA DRAMATURGIA DEL ABSURDO

Si regresamos a los dramaturgos del absurdo, vemos que sus obras están muy cercanas a las preocupaciones filosóficas de los existencialistas: la angustia metafísica, originada por el sinsentido de la existencia humana, es con frecuencia el eje temático de estos dramaturgos. Sin embargo, sus elecciones artísticas, que intentan abatir la complacencia y el automatismo, abandonan las convenciones teatrales y discursivas tradicionales, centradas en un razonamiento lógico.

En las obras dramáticas de Camus y Sartre, por ejemplo, fluyen ideas similares a las de los dramaturgos del absurdo, pero se expresan mediante una argumentación lógica

y racional. Otro tanto ocurre con el teatro de autores como Giraudoux y Anouilh, en cuyas obras está presente la insensatez de la vida, pero representada siempre mediante reflexiones lúcidas. Así pues, si para los existencialistas el absurdo es un tema, para los dramaturgos del teatro del absurdo es, además, una forma de expresión y una visión de mundo.

Los autores del absurdo renuncian a argumentar sobre el sinsentido de la condición humana, y más que razonar sobre él lo presentan como un hecho, mediante imágenes escénicas concretas que *son* la expresión misma del absurdo y el desamparo. Para ello ponen en movimiento diversas estrategias artísticas, entre las que sobresalen: la fragmentación; la desconfianza en la eficacia del lenguaje —lo que lo convierte en un teatro en buena medida antiliterario, sin que ello signifique la ausencia de imágenes poéticas o metafóricas—; la combinación insólita de diversas tradiciones teatrales utilizadas para expresar problemas modernos; el *non sense* verbal y la libre asociación que expande los límites de la lengua; la violencia y la crueldad, así como el juego y la parodia. En *Esperando a Godot*, por ejemplo, Samuel Beckett ha recurrido a diversos modelos o tradiciones teatrales, como el vodevil, el mimo, el circo, el *music-hall*, el cine mudo, la comedia, la farsa medieval, entre otras. Estas herramientas están vinculadas entre sí por el espíritu de la risa; una risa peculiar, como veremos más adelante.

Quisiera detenerme un poco en el teatro de Ionesco. El título de su primera antipieza, *La cantante calva*, es ya un buen indicador de la ruptura con las convenciones teatrales que llevará a cabo el autor. Según las normas clásicas, sería de esperar que la protagonista de esta obra dramática fuera una cantante, sin embargo, en ningún momento aparece

tal personaje (ni ningún calvo); y cuando en la escena x, casi al final del drama, se pregunta por la cantante calva, la respuesta que ofrece la Sra. Smith es por demás absurda: «sigue peinándose de la misma manera».⁹

Otro tanto ocurre con la acotación que abre la pieza: no sólo refuerza de inmediato la idea de absurdo (de distorsión de la realidad), sino que además da el tono que presidirá la obra:

*Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Vela-
da inglesa. El SEÑOR SMITH, inglés, en su sillón
y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa ingle-
sa y lee un diario inglés, junto a una chimenea
inglesa. Usa gafas inglesas y un bigotito gris in-
glés. A su lado, en otro sillón inglés, la SEÑORA
SMITH, inglesa, zurce unos calcetines ingleses.
Un largo momento de silencio inglés. El reloj de
chimenea inglés hace oír diecisiete campanadas
inglesas.*¹⁰

La repetición constante del adjetivo «inglés» que llega a calificar, incluso, al silencio, es la clave en esta construcción que quiere crear una hilarante exasperación en un mundo cerrado. Lo mismo ocurre con el reloj de pared, que sonará de manera caprichosa y desordenada a lo largo de la pieza.

Este mundo irracional está habitado, en primer término, por los Smith. Durante la primera escena, mientras él lee el periódico, la señora describe con gran detalle lo que acaban de cenar. Esta suerte de monólogo —dicho con gran

⁹ Eugène Ionesco, *La cantante calva*, traducción de Luis Echávarri, Madrid, Alianza-Losada, 1982, p. 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

seriedad, como si tratara de un asunto importante— resulta banal y en realidad no comunica nada, ya que se dirige al marido quien naturalmente sabe lo que ha cenado.

En la tercera escena aparecen los esposos Martin. Se sientan en la sala de los Smith, que se ha quedado momentáneamente vacía, y se miran con timidez, sin saber quiénes son. Al principio parecen reconocerse, sin estar nada seguros de haberse visto con anterioridad. Poco a poco van descubriendo que viven en la misma ciudad y en la misma casa; que ambos son padres de una pequeña niña de dos años llamada Alicia, quien tiene un ojo rojo y uno blanco. Las coincidencias los llevan por fin a descubrir que son esposos. Sin embargo, un instante después, Mary, la sirvienta de los Smith, se dirigirá directamente al público para anunciar que los Martin, Donald e Isabel, no son en realidad Isabel y Donald. La prueba es que la hijita de él tiene el ojo rojo a la izquierda, mientras que la de Isabel lo tiene a la derecha. En consecuencia, a pesar de las innumerables coincidencias, todo el sistema de argumentación se derrumba. Por lo demás, la escena completa parece una parodia burlesca de la anagnórisis aristotélica, término que usó el estagirita para nombrar el proceso de reconocimiento o revelación, en el que un personaje pasa de un estado de ignorancia a otro de conocimiento. Desde la antigüedad clásica, el reconocimiento o anagnórisis ha sido un momento significativo en la trama de las obras dramáticas.

Durante la última escena de la obra, los diálogos van perdiendo de más en más su significado hasta volverse un juego de sonidos sin sentido, que no constituyen palabras. Los personajes van emitiendo enunciados que parecen sentencias o máximas —o incluso eslóganes—, como si fueran verdades universales, pero cada vez más vacíos de sentido,

hasta convertirse en un rimero de incongruencias. La última acotación indica que se hace un oscuro, tras el cual las voces dejan de oírse bruscamente. Finalmente, el escenario se ilumina de nuevo y la obra vuelve a comenzar, pero ahora son el señor y la señora Martin quienes se encuentran sentados, exactamente en la misma posición que los Smith al principio de la pieza, mientras se cierra lentamente el telón.

Esta circularidad en la acción, bastante frecuente en las obras del teatro del absurdo, parece aludir aquí a la despersonalización de los personajes, que resultan intercambiables, lo mismo que a la persistencia de la incomunicación, que Ionesco llama «la tragedia del lenguaje».

En *La lección*, también de Ionesco, la acción es igualmente circular, pero con algunas variantes importantes. Aquí asistimos a una lección, que culminará con el asesinato/violación de la alumna; tras lo cual comenzará otra lección, cuando una nueva alumna llama a la puerta del profesor. La lección aparece como un ritual de muerte que se repite incansablemente, en el que el profesor —que al comienzo es un personaje gris, tímido y de voz apagada—, termina dominando a una alumna que al principio se mostraba vital, dinámica y sonriente, y que poco a poco se desmorona hasta ser doblegada por completo y finalmente acuchillada.

Llama la atención también el manejo del lenguaje. El profesor se expresa en un tono didáctico y expositivo, pero su discurso está lleno de incoherencias, insensateces o tautologías. La lección, destinada a que la alumna obtenga el «doctorado total», no permite réplica o razonamiento crítico alguno. El profesor actúa como si estuviera exponiendo una verdad absoluta, aunque no transmita ningún conocimiento coherente.

Por último, quiero señalar brevemente algunos aspectos que me parecen pertinentes de la obra *Rinoceronte* (1958), también de Ionesco. La historia que se representa es bastante transparente: en un pueblo pequeño comienzan a aparecer uno o varios rinocerontes, que estremecen y asustan a la población. Gradualmente surgen más y más rinocerontes: son los mismos personajes que se transforman en los fuertes y agresivos paquidermos, que atropellan y arrasan con todo cuanto se cruza en su camino. Algunos optaron por convertirse en rinocerontes porque admiraban la fuerza bruta y la simplicidad de dichos animales; otros porque no creían que fuera posible enfrentarse a ellos sin antes entenderlos; otros más simplemente no soportaron ser diferentes a la mayoría. Al final sólo queda un hombre —Berenguer, el protagonista— que se resiste al cambio y que defiende su calidad de ser humano: «¡Me defenderé contra todo el mundo! ¡Soy el último hombre, seguiré siéndolo hasta el fin! ¡No capítulo!».¹¹

Sin embargo, Berenguer está lejos de ser un héroe convencional; es una especie de extranjero en la pequeña comunidad de provincia donde habita, en la medida en que no comparte los valores que marcan la tónica a su alrededor. Su amigo Juan, por ejemplo, quien representa la adecuación a todos los valores establecidos, lo reprende con acritud. Le recrimina que beba, que vaya sucio, sin afeitarse y sin corbata, que sea impuntual, que no tenga fuerza de voluntad para cambiar. Por su parte, Berenguer no soporta la lógica de la vida cotidiana, no logra acostumbrarse al orden determinado:

¹¹ Eugène Ionesco, *Rinoceronte*, traducción de Cristina Pina, Barcelona, Losada, 2009, p. 94.

Escucha, Juan. No tengo ninguna distracción, uno se aburre en esta ciudad, no estoy hecho para el trabajo que tengo... todos los días a la oficina, durante ocho horas, ¡sólo tres semanas de vacaciones en verano! El sábado por la noche casi siempre estoy cansado, entonces, me comprendes, para distenderme...¹²

Tampoco comparte, al comienzo de la pieza, la commoción que a todos les causa la primera aparición de un rinoceronte. De hecho, en un primer momento, le tiene por completo sin cuidado. Sin embargo, llama la atención la fidelidad y cuidado con que este personaje es capaz de querer y cuidar a su amigo Juan y a Daisy, la chica de la que está enamorado.

Si nos guiamos por la anécdota, es fácil pensar que, más que ante una pieza del absurdo, estamos frente a un texto alegórico, en que la transformación de los hombres en rinocerontes parece simbolizar lo mismo el adocenamiento de las masas y el triunfo del conformismo, que el advenimiento de los totalitarismos. Sin embargo, aunque la obra admite tal lectura, también es preciso reconocer que en esta pieza en tres actos Ionesco ha puestos en movimiento diversas estrategias y recursos propios del absurdo de posguerra.

Durante el primer acto, por ejemplo, tienen lugar las dos primeras apariciones de un rinoceronte. El público no los ve, sólo los escucha, pero los personajes alcanzan a vislumbrarlos a lo lejos. Estos sucesos provocan discusiones por demás acaloradas y absurdas: se cuestiona la posibilidad de haber visto dos veces un mismo rinoceronte, o dos rinocerontes distintos; el origen asiático o africano de los mismos;

¹² *Ibid.*, p. 7.

si tienen uno o dos cuernos... Transcribo parte de dicha polémica, justo en el momento en que se integra al diálogo un personaje: El lógico. Su objetivo es demostrar, después de un largo galimatías, que el rinoceronte en cuestión no pudo haber nacido en dos lugares a la vez, ni de forma sucesiva:

EL LÓGICO: [...] al comienzo el debate versaba sobre un problema del cual se apartaron a pesar de ustedes mismos. Al comienzo se preguntaban si el rinoceronte que acaba de pasar es el mismo de hace un momento o si es otro. Es eso lo que se debe responder.

BERENGUER: ¿De qué forma?

EL LÓGICO: Así: pueden haber visto dos veces un mismo rinoceronte que tiene un solo cuerno...

EL ALMACENERO (*repitiendo como para comprender mejor*): Dos veces el mismo rinoceronte.

EL DUEÑO DEL CAFÉ (*con la misma actitud*): Llevando un solo cuerno...

EL LÓGICO (*continuando*): ...como pueden haber visto dos veces un mismo rinoceronte con dos cuernos.

EL SEÑOR ANCIANO (*repitiendo*): Un solo rinoceronte con dos cuernos, dos veces...

EL LÓGICO: Eso es. Pueden incluso haber visto un primer rinoceronte con un cuerno, después otro, que tuviera igualmente un solo cuerno.

LA ALMACENERA (*desde la ventana*): Aja, aja...

EL LÓGICO: Y también un primer rinoceronte con dos cuernos y luego un segundo rinoceronte con dos cuernos.

EL DUEÑO DEL CAFÉ: Es exacto.

EL LÓGICO: Ahora: si hubieran visto...

EL ALMACENERO: Si hubiéramos visto...

EL SEÑOR ANCIANO: Sí, si hubiéramos visto...

EL LÓGICO: Si hubieran visto la primera vez
un rinoceronte con dos cuernos...

EL DUEÑO DEL CAFÉ: Con dos cuernos...

EL LÓGICO: ...La segunda vez un rinoceronte
con un cuerno...

EL ALMACENERO: Con un cuerno.

EL LÓGICO: ...eso tampoco sería concluyente.

EL SEÑOR ANCIANO: Todo eso no sería con-
cluyente.

EL DUEÑO DEL CAFÉ: ¿Por qué?

LA ALMACENERA: ¡Ay, ay, ay!... No entiendo
nada.

EL ALMACENERO: ¡Sí! ¡Sí!

(*La Almacenera, encogiéndose de hombros, des-
aparece de su ventana*).

EL LÓGICO: En efecto, es posible que desde
hace un momento el rinoceronte haya perdido
uno de sus cuernos y que el de ahora mismo
sea el de recién.

BERENGUER: Comprendo, pero...

EL SEÑOR ANCIANO (*interrumpiendo a Be-
renguer*): No interrumpa.

EL LÓGICO: También puede ser que dos rino-
cerontes con dos cuernos hayan perdido los dos
uno de sus cuernos.

EL SEÑOR ANCIANO: Es posible.

EL DUEÑO DEL CAFÉ: Sí, es posible.

EL ALMACENERO: ¡Por qué no!

BERENGUER: Sí, pero...

EL SEÑOR ANCIANO (*a Berenguer*): No interrumpa.

EL LÓGICO: Si pudieran probar que la primera vez vieron un rinoceronte con un cuerno, fuera asiático o africano...

EL SEÑOR ANCIANO: Asiático o africano.

EL LÓGICO: ...La segunda vez, un rinoceronte con dos cuernos...

EL SEÑOR ANCIANO: ¡Con dos cuernos!

EL LÓGICO: ...fuera, poco importa, africano o asiático...

EL ALMACENERO: Africano o asiático...

EL LÓGICO (*continuando la demostración*):
...En ese momento podríamos llegar a la conclusión de que nos enfrentamos con dos rinocerontes diferentes, porque es poco probable que un segundo cuerno pueda salir en algunos minutos, de manera visible, sobre la nariz de un rinoceronte...

EL SEÑOR ANCIANO: Es poco probable.

EL LÓGICO (*encantado con su razonamiento*):
...Eso haría de un rinoceronte asiático o africano...

EL SEÑOR ANCIANO: Asiático o africano.

EL LÓGICO: ...Un rinoceronte africano o asiático.

EL DUEÑO DEL CAFÉ: Africano o asiático.

EL ALMACENERO: Sí, sí.

EL LÓGICO: ...Ahora bien, eso no es posible en buena lógica, una misma criatura no puede haber nacido en dos lugares a la vez...

EL SEÑOR ANCIANO: Ni tampoco sucesivamente.

EL LÓGICO (*al Señor anciano*): Eso es lo que hay que demostrar.¹³

Como puede advertirse, los personajes se comportan como marionetas, y los argumentos, aparentemente racionales, son llevados a límites ridículos, que no hacen sino alejarlos de lo que realmente está ocurriendo. Por lo demás, son frecuentes las escenas en las que los personajes, caricaturizados, reaccionan en masa, a coro.

Ahora bien, creo que vale la pena detenerse a considerar el cierre de la obra: hay en él, desde mi punto de vista, una ambigüedad que no se resuelve. Para el final de la pieza, ser rinoceronte es lo normal y permanecer siendo humano es lo extraño. Cuando Berenguer se ha quedado solo, como el último ser humano sobre la tierra, lamenta no poder transformarse en rinoceronte: «Ellos son los hermosos. ¡Me equivoqué! ¡Oh! Cuánto quisiera ser como ellos. No tengo cuerno, ¡ay!».¹⁴ De modo que su desafío final, su defensa última de su condición de ser humano, es un gesto tragicómico de alguien que no tiene otra salida. Su reto parece tan absurdo como el conformismo. Es en cierta forma la tragedia de quien no pudo unirse a una masa menos sensible. Si *Rinoceronte* puede leerse como una crítica a la mediocridad y el conformismo, puede tenerse también por una burla al individualismo de quien convierte en virtud el hecho mismo de ser diferente. Coincido, pues, con Martin Esslin quien afirma que sólo una puesta en escena que le dé cabida a la ambigüedad, puede hacerle justicia a la obra.

13 *Ibid.*, pp. 31-32.

14 *Ibid.*, p. 94.

En resumen, en este teatro de posvanguardia se instaura un universo ficcional no-mimético y no-ilusionista, que no necesariamente elabora una trama, que no aspira a dar una lección moral —aunque sin duda tiene una postura ética—, que echa mano de imágenes grotescas, y que abandona la construcción psicológica sutil de caracteres, creando personajes cuyos móviles y acciones resultan frecuentemente incomprensibles. Sus temas giran, en términos generales, alrededor de la soledad esencial de la especie humana y la incomunicación entre individuos que se mueven en un mundo sin Dios y sin valores legítimos.

Ahora bien, quisiera detenerme a considerar los problemas de recepción que tuvo este tipo de teatro, tanto entre el público común, como entre los estudiosos y críticos especializados. Volvamos una vez más a Beckett, uno de los autores considerados como más «dificiles» e «incomprensibles».

En su estudio sobre dos obras de este escritor nacido en Dublín, Luisa Josefina Hernández afirma que la lectura de *Esperando a Godot* y *Final de partida* es necesariamente traumática, si se parte del supuesto de que un autor dramático es por definición alguien enamorado de la fábula, del color, de la representación y de la cercanía con el público. Lo que encontramos en *Esperando a Godot* (obra escrita de un tirón en sólo un mes) es un escenario casi vacío, con un árbol seco, en el que «no pasa nada». En este espacio, dos vagabundos, Vladimir y Estragon, esperan algo —no saben exactamente qué—, pero esperan, y lo hacen sin mucha confianza. Cuando la obra termina, Godot no ha aparecido. No es de extrañar que esta pieza —que en lugar de desarrollar un argumento, explora una situación— haya sido calificada de enigmática, exasperante y compleja, toda vez que se aleja radicalmente de los principios aceptados para la construcción dramática tradicional.

Es, además, una obra que bien podría considerarse como altamente intelectualizada, llena de alusiones bíblicas y literarias (parafrasea, por ejemplo, unos versos de Shelley), con planteamientos religiosos y filosóficos, y parlamentos, a veces poéticos y otras ridículos, que apenas pueden considerarse diálogos de tan desarticulados que parecen. Para colmo, las declaraciones del dramaturgo no facilitaron las cosas: ante la pregunta de quién es Godot, Beckett respondió, «si lo supiera lo hubiera dicho en la obra». Lo mismo ocurrió cuando se le inquirió sobre lo que quería decir con su obra. La respuesta fue «nada»; réplica que parece una burla radical a la idea tan extendida de que las obras literarias *deben* comunicar algo aprehensible racionalmente mediante una anécdota o un «mensaje».

No es de extrañar, pues, que tras el estreno de la obra en París, las primeras reacciones del público fueran encontradas e incluso violentas. «La sala estaba llena —narró Serreau en su *Historia del «Nouveau Théâtre»*— pero casi todas las noches había un pequeño grupo de espectadores que, exasperados, dejaban el teatro...».

Lo peor era cuando los espectadores, irritados, se quedaban en la sala para manifestar su cólera. En el acto se formaban dos campos en el público y el ruido del patio de butacas dominaba el de la escena. Una noche llegaron a las manos durante el entreacto, y fue preciso separar a los combatientes que vociferaban confusas injurias.¹⁵

¹⁵ Geneviève Serreau, *Historia del «Nouveau Théâtre»*, traducción de Manuel de la Escalera, México, Siglo XXI, 1967, p. 89.

La realidad es que a pesar de estas primeras dificultades, la obra fue muy pronto saludada como lo mejor del teatro de posguerra. A propósito del insólito éxito de *Esperando a Godot*, Beckett declara con un irónico sentido del humor que en esta obra ha hecho concesiones al público de las que no se había percatado. «La próxima vez —afirma— (el) público no esperará ni cinco minutos para dejar las butacas».¹⁶ A la postre, todos lo sabemos, el teatro de Beckett no sólo se ha traducido a más de veinte idiomas, ha recibido la admiración y el aplauso universales, y es considerado como una de las expresiones más altas de la literatura universal.

No resisto la tentación de referir aquí la extraordinaria acogida que tuvo *Esperando a Godot* el 19 de noviembre de 1957 en la cárcel de San Quintín, en Chicago. La representación fue una verdadera commoción: una obra que en principio parecería destinada a un público intelectual sacudió el alma de los 1400 internos. Así lo narra Martin Esslin al comienzo de su libro:

No es de extrañar que los actores [...] y el director, estuvieran recelosos. ¿Cómo iban a presentarse ante uno de los más difíciles auditorios del mundo con una obra tan marcadamente oscura e intelectual y que casi había producido tumultos en los más sofisticados públicos de Europa Occidental?

El director decidió preparar al auditorio para lo que iban a presenciar. «Compareció en el escenario y se dirigió al repleto y oscuro comedor Norte, convertido en un mar de vacilantes cerillas que los presos lanzaban por encima del

16 *Ibid.*, p. 99.

hombro después de haber encendido sus cigarrillos». Les propuso que pensaran en la obra como en una pieza de *jazz* «a la cual uno debe estar atento para descubrir en ella todo lo que uno crea poder descubrir»; sugiriendo, además, que quizá encontrarían diversos significados personales para lo que estaban a punto de ver. «El telón se alzó, la obra dio comienzo. Y aquello que había desconcertado a los sofisticados auditorios de París, Londres y Nueva York, fue inmediatamente asimilado por un público de presos».¹⁷

¿Cómo puede explicarse un fenómeno como éste? Las respuestas pueden ser muchas, y no necesariamente excluyentes. El propio Esslin especula sobre la cuestión. Será, dice el investigador, por la similitud entre la situación que vivían los presos y la de los personajes de la obra. Posiblemente también por la falta de ideas preconcebidas entre un público nada sofisticado. Por mi parte propongo considerar, además, que hay algo propio de la imaginación popular que pervive en este tipo de teatro: quizás cierto tipo de imaginación grotesca que pudo resultarles familiar, así como algunas formas del juego con el lenguaje que aparecen en la poesía popular y las cancioncillas infantiles que se deleitan en el sinsentido y el absurdo, y que se vinculan con las manifestaciones estéticas de la risa. Vale la pena considerar también que la experiencia artística no necesariamente requiere de certezas intelectuales, ni se dirige siempre a la lógica racional. Es una experiencia en sí misma estremecedora que —cuando resulta de un arte verdadero— deja una huella sensible en quien la vive.

Hay que tomar en cuenta también que este teatro de posvanguardia, que enhebra situaciones absurdas, no es in-

17 Esslin, *op. cit.*, p. 11.

coherente. Por el contrario, construye mediante elementos absurdos una realidad estética articulada en sí misma. Así pues, aun aceptando las dificultades intelectuales que pudiera entrañar el teatro del absurdo, la experiencia estética que nos propone tiene sentido. «La incomunicabilidad que se ofrece a nuestra imaginación —afirma Serreau a propósito de la obra de Beckett—, se convierte en comunicación jubilosa», y me parece que otro tanto se puede refrendar para lo más grande de este teatro.

JOSÉ HOMERO

Minatitlán, 2 de diciembre de 1965. Es poeta, ensayista, editor, narrador y articulista. Fue fundador y editor de varias revistas y publicaciones dedicadas a la literatura y la crítica de arte; la más conocida de ellas es *Graffiti* (1989-2000). Actualmente es director de *Performance*. Varios de sus ensayos han aparecido en libros colectivos, revistas y suplementos culturales. De sus libros de ensayos destaca: *La construcción del amor*.

LA LECCIÓN DE LA ESPECIE

A mi querido amigo Esteban

Hay una tendencia a recuperar una ética esencialmente masculina. Por ello entiendo no la imposición de virtudes viriles en detrimento de las cualidades femeninas como lo entendieron los pensadores de la antigüedad clásica sino una recuperación de valores en desuso a partir de las transformaciones de los años sesenta y de las exigencias del feminismo y la liberación sexual. Me refiero a la asunción de la responsabilidad; una cualidad que siempre implica un matiz sacrificial.

En *La tormenta* de Ridley Scott un grupo de adolescentes con temperamentos, procedencias e intereses diversos se embarcan en el buque-escuela dirigido por el capitán Christopher Sheldon. Los motivos que los impulsan varían pero el espectador comprende que el resultado, allende la formación de navegantes expertos, es el aprendizaje de una ética masculina sustentada en la camaradería, la solidaridad, el trabajo en equipo y la responsabilidad. Asolado por un fenómeno atmosférico denominado *white squall* el navío zozobra pereciendo la esposa del capitán y varios jóvenes. Enfrentado a un juicio naval, Sheldon pierde la autorización para navegar, pero es respaldado unánimemente por los sobrevivientes de su tripulación. La voz narrativa concluye

diciendo que habían ayudado al capitán a compartir el peso que cargan todos los capitanes y padres del mundo.

LA REDUCCIÓN DEL MUNDO A UN PUNTO

En el vehemente *Hombres de hierro*, el poeta norteamericano Robert Bly propone un método de educación sentimental, nutrido en las reminiscencias arcaicas del romanticismo y las enseñanzas de Bruno Bettelheim. Su tesis es que actualmente somos infelices porque rehuimos de la madurez. Somos adolescentes, no hombres, y esa es la causa de la fragilidad de nuestras vidas. Avergonzados por la conducta machista y confiados en la sensibilidad femenina, los hombres han renunciado a sus valores y, sobre todo, a confiar en los otros hombres. Sustentado en un análisis práctico de los relatos folklóricos, Bly propone como condición la herida primordial, la cicatriz de los relatos, el periodo de las cenizas, el sufrimiento como etapa necesaria para alcanzar la madurez, la condición áurea.

Walter Benjamin advirtió que la voluntad no bastaba para explicar el éxito y cómo a menudo se debía a obtusidad. En «Teatralidad de los negocios», Gabriel Zaid ya había alertado sobre el elemento poético en el carácter de un hombre de empresa: «Si se hicieran estudios [...] para explorar los móviles del hombre de empresa, resultaría que tampoco es un *homo economicus*; que lo importante de hacer negocios es realizar sueños viables; que los negocios se emprenden orientados por imágenes de realización personal». De Dale Carnegie a Og Mandino —disculpen que no haya actualizado mis—, los tratadistas del éxito destacan como elemento clave para obtener el triunfo la concentración de un objetivo, la reducción del mundo a un punto. La mayoría de los

críticos han reparado en el carácter de novela de frontera, de conquista de *El gran Gatsby*. Jay Gatsby puede verse como un caso ejemplar de la ideología del *self-made man*. Adolescente aún se impuso un método que conjugara disciplina con ambición y realizó las acciones pertinentes para conseguir su éxito. Sin embargo, la novedad de Gatsby es que si bien es un hombre con una personalidad construida sobre la voluntad, no es un empresario al modo de Henry Ford o William Thaft: no crea nada.

Si ideológicamente corresponde a la época del liberalismo de principios de siglo, con su conducta prefigura el derrotero del capitalismo tardío: la fortuna construida sobre la especulación y el crimen. Triunfa gracias a su tenacidad y a la suerte. Pero su objetivo no era el dinero; el dinero era accesorio para conseguir el amor de la novia perdida en la juventud. En esta fábula de equivocaciones, Daisy no era el objetivo sino conseguir un presente inexistente, la prueba de que el amor es eterno e inmutable, que ella nunca había dejado de amarlo. En realidad Gatsby quería negar el tiempo. Y aquello en lo que fincó su triunfo fue la razón de su fracaso. Leído a trasluz, podría inferirse que Gatsby no podía triunfar puesto que deseaba someter al mundo a sus convicciones. Y acierta quien adopta su ritmo al de la realidad en vez del acto inverso.

Sólo quien vislumbra que la vida no se ajusta al optimismo puede continuar. En «Fuegos», Raymond Carver enuncia que durante mucho tiempo él y su primera esposa creían que bastaba la voluntad, la tenacidad y la ambición para conseguir el éxito. Este ensayo magistral tan cercano a sus mejores relatos nos permite asistir a una hierofanía; una de esas hierofanías tan características del mundo según Carver: el descubrimiento de un aspecto esencial del mun-

do, la intuición de haber experimentado una experiencia indeleble, en un entorno diario. Esperando turno para usar las máquinas secadoras un sábado por la tarde, Carver comprende que no bastan esas cualidades sedimentadas en el imaginario norteamericano:

Hasta ese momento de mi vida había pensado, mientras seguía adelante, no sé en qué exactamente pero que las cosas se arreglarían de alguna manera —que todo lo que había esperado o querido en mi vida era posible. Pero en ese momento, en la lavandería, me di cuenta de que eso sencillamente no era cierto.

UN MORALISMO ESTOICO Y FORZADO

El gran Gatsby posee más de un punto en común con *El gran Meaulnes* de Alain Fournier; más allá de la similitud en el título. Podría decirse que se trata de un presentimiento de la quiebra moral que aquejaría a Scott en los treinta. Sólo que, como buena novela romántica, no hay puntos medios: el fracaso se acompaña de la muerte. La validez de la experiencia de Fitzgerald sería precisamente que aun cuando en las vidas norteamericanas no hay segundas oportunidades se puede intentar una nueva etapa de existencia; una vida marcada por el desencanto, esa «infelicidad específica» y por el abandono de cualidades y empeños humanos para limitarse a ser «un escritor», una suerte de máquina del lenguaje que en el trayecto ha perdido el corazón, como uno de esos globos aerostáticos que terminan arrojando la barquilla para eliminar el lastre. Cioran acertó al calificar esta experiencia como

pascaliana. El alegre y luminoso cronista pop se convirtió en un estoico y un moralista forzado. Había entendido que lo importante era continuar viviendo aunque no hubiera motivos para ello. Había entendido que lo importante era atender dos ideas contrarias y excluyentes.

Durante años mi mujer y yo habíamos tenido la creencia de que si trabajamos duro y tratábamos de hacer lo correcto las cosas buenas nos acontecerían. No es tan malo tratar de hacerlo y construir una vida sobre ello. Trabajo duro, metas, buenas intenciones, lealtad, creíamos que éstas eran virtudes y en alguna forma, serían recompensadas. Lo soñábamos cuando teníamos tiempo de hacerlo. Pero eventualmente nos dimos cuenta de que el trabajo duro y los sueños no bastaban. En alguna parte, tal vez en Iowa City, o poco después en Sacramento, los sueños comenzaron a desmoronarse.

¿Fue ese descubrimiento de que ante todo era un padre, un hombre responsable de sus hijos y no un escritor lo que determinó la conciencia del fracaso en Carver? Su obra, llena de personajes empecinados en recomponer sus existencias, existencias menores, calderilla de poco valor y errabundas, como él mismo calificaría su vida, se antoja una continuación de la herencia de Fitzgerald: el ejemplo de que las vidas norteamericanas pueden durar más allá del segundo acto, de que lo esencial es continuar. El conmovedor ensayo «La vida de mi padre» transmite un amor allende los vínculos familiares; transmite la noción de que uno posee un padre cuando se sabe indefenso y tiene en quién confiar. Y la vida

de ese padre está llena de problemas con el dinero, las mujeres, el alcohol, el infortunio. Pero ese padre se empeñó en morir dignamente, en ir al trabajo y volver hasta que una noche no volvió a levantarse.

CONTINUIDAD DE LA CONCIENCIA DEL FRACASO

«Una de las cosas que aprendí es que tenía que ceder o romperme. Aprendí también que es posible ceder y romperse al mismo tiempo». ¿No suena aquí el acento de Fitzgerald? ¿No encontramos aquí esa conciencia del fracaso como dominante? Sin embargo, esta conciencia no implica una elección negativa sino la aceptación de una carga. «El elefante», uno de los cuentos más bellos de Carver —dueño de cuentos conmovedores y perfectos si los hay—, narra los problemas de un hombre maduro para sostener económicamente a su ex esposa, su madre, una hija casada con un holgazán, un hijo universitario y un hermano en paro. El personaje es un obrero, no un hombre acaudalado, y sus familiares lo están desangrando. Él intenta liberarse de ellos amenazando con no remitir más dinero e irse a Australia.

Una noche experimenta dos sueños: en uno es un niño pequeño encaramado en hombros de su padre. Él se aferra a la frente. El padre le dice que puede soltarse, que lo sujetó fuertemente. El niño comprende que es verdad y extiende sus brazos para sostener el equilibrio. El otro sueño le remite a otra etapa del pasado; a la convivencia con la ex esposa y a sus riñas alcohólicas. Despierta y comprende que volver al alcoholismo sería lo peor que podría experimentar.

En «Bicicletas, músculos, cigarrillos», incluido en *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, un padre debe enfrentar a golpes al agresivo padre de otro chico. Un poco

avergonzado por su reacción, Hamilton descubre que más o menos cuando él tenía la edad de su hijo, su propio padre se había liado en una riña. El hijo le preguntaba si el abuelo era tan fuerte como él y le dice que le hubiera gustado conocerlo cuando tenía su edad, cuando el padre era un niño.

Si *La vida de mi padre, cinco ensayos y una meditación* resulta conmovedor es precisamente porque ilumina no sólo las concepciones narrativas de Carver sino esencialmente su visión del mundo. Carver propone una ternura masculina; una ternura que no se presenta oronda y quisquillosa con frases almibaradas y amaneramientos sino que se nos muestra como compasión, ese sentido que nos hace conscientes de nuestra humanidad. Y acaso el sustento provenga de la aceptación de la carga que todos los padres y capitanes del mundo deben llevar; de haber reconocido que la influencia en su vida fueron sus hijos; de haber sabido confiar en la paternidad porque él mismo había sido una vez niño. Si «El elefante» destaca la aceptación de esa responsabilidad como el deber paterno, «Bicicletas...» acentúa la consanguinidad como la existencia de un vínculo, de una concatenación, de una lección de amor filial, concluye con el devenir del narrador en niño y anuncia la aceptación de la paternidad:

«Lo que recuerdo es que esa tarde nuestros nombres se escuchaban mucho, el nombre de papá y el mío. Pero yo sabía que estaban hablando de papá. Raymond, seguía diciendo esa gente con sus hermosas voces de mi niñez. Raymond.»

En el fondo la ética masculina, como toda forma de ética, no propone una delimitación del mundo sino su comprensión, la aceptación de que somos parte de otros seres, que ningún hombre es una isla y que formamos parte de una especie llamada humanidad.

VÍCTOR HUGO VÁSQUEZ RENTERÍA

Xalapa, 23 de diciembre de 1965. Narrador, ensayista, promotor de lectura y director fundador del grupo amateur universitario Énfasis Teatro. Ha publicado los volúmenes de cuento *Las cosas ridículas y otras cosas* y *El arrebato de las certezas*; los libros de crítica *La (a)puesta en escena* y *Póquer con dama. Cinco cuentistas mexicanos*; la compilación *Inventa la memoria. Narrativa y poesía del sur de México* y el libro de entrevistas *Caligrafías escénicas de la dirección teatral*.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA: ¿UNA LECTURA NECESARIA?

EN ALGUNOS LUGARES...

*Soportas elogios, memorias, discursos,
resistes certámenes, tarjetas,
discursos...*

RUBÉN DARÍO

El escritor mexicano Jorge Volpi señala, en una nota publicada por *La crónica de hoy*, estar convencido de que los jóvenes se acercan a *El Quijote* más por obligación que por placer, y que aunque hace cinco años se han vendido y repartido millones de copias de esa obra, «evidentemente el porcentaje de las que se han leído es mucho menos». A este respecto Carlos Yusti, narrador venezolano, apunta que nuestra alma se ha empapado de la periferia de la novela de Cervantes; nos agujonea el cotilleo, el mito, la crítica laudatoria que envuelve al caballero de la triste figura, pero el libro como tal, como lectura necesaria y urgente, parece no haber sucedido.

El Quijote como lectura necesaria no es necesariamente un juicio unánime. O bien no queda claro necesario para quién. Más aún, ¿cómo acercarse, cómo acercar a la gente

a la lectura del libro? Los públicos más jóvenes —y no sólo éstos— enfrentan serias dificultades con el español antiguo, la profusión de historias, el relato moroso, si es que no han sido desalentados por el grosor del volumen o la impericia de algún maestro que los exhibe porque su «hija de siete años ya leyó la novela completa». O bien por algún otro —o alguna otra— docente que no va más allá del admonitorio «¡Léanlo!», sin acompañar el entusiasmo de la estrategia, de las estrategias, que permitan acercarse a esa lectura en particular.

A propósito de lo anterior, en la Rusia del siglo xix, Dostoevski escribió:

Es de desear que nuestra juventud adquiera un serio conocimiento de las grandes obras de la literatura universal. Yo no sé lo que les enseñan hoy a los jóvenes como literatura, pero el estudio de *Don Quijote*, uno de los libros más geniales y también de los más tristes que haya producido el genio humano, es muy capaz de educar la inteligencia de un adolescente. Verá allí, entre otras cosas, que las más hermosas cualidades del hombre pueden llegar a ser inútiles, excitar la risa de la Humanidad, si el que las posee no sabe penetrar el sentido verdadero de las cosas y hallar la «palabra nueva» que debe pronunciar...

DE FILIAS Y FOBIAS

Es la primera novela de la desilusión, la aventura de un loco maravilloso que recobra una triste razón.

CARLOS FUENTES

No, por favor: aunque redujéramos a Shakespeare sólo a sus comedias, Cervantes seguiría yendo a la zaga en todas esas cosas. De El Rey Lear, El Quijote sólo puede ser escudero.

VLADIMIR NABOKOV

Perseguido por la Santa Hermandad, la cual lo acusa de salteador de caminos; por el sabio Fristón, grande enemigo suyo, don Quijote también se ha visto asediado por estudiósos y autores de distintas épocas y latitudes, ya si el acoso se ha traducido en sesudos trabajos, ya si la admiración se rinde en forma de relato. Esto ha traído juicios que van de la lectura romántica a la línea dura de quienes lo ven como *funny book* (libro de risa) o que bien señalan que los diálogos de la novela están más cercanos a *La Celestina* y a los diálogos de los humanistas que a los libros de caballerías; también, estudios más recientes, dan cuenta de la presencia del Quijote en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury o bien se habla del primitivo feminismo de la pastora Marcela.

El crítico Azriel Bibliowicz, por ejemplo, apunta que cualquiera que haya leído con cuidado *El Quijote* sabe bien que

es el amante apaleado y ultrajado por excelencia. Para después sintetizar que la obra es «Al fin y al cabo, la historia de un hombre maduro de 50 años enamorado de una jovencita de 20, la cual ha visto en contadas ocasiones y que, sin que ella lo sepa, transforma en la dama de sus sueños». No pocos respingos y una que otra adhesión provocará lo anterior. De la misma manera que los ha provocado *El curso del Quijote* de Vladimir Nabokov, del cual Bibliowicz apunta que es uno de los textos más lúcidos y descarnados sobre la obra de Cervantes, pues Nabokov considera la obra del clásico español como una verdadera enciclopedia de la crueldad. Para todos nosotros, prosigue Bibliowicz, acostumbrados a ensalzar a Cervantes en la cumbre de las letras hispanas, sorprende este curso de Nabokov. Pero, quizá por eso mismo resulta relevante: obliga a pensar y a cuestionar muchas premisas asumidas desde siempre, concluye el crítico.

En el lado opuesto de la parcela, cultivan sus juicios una nómina tan variopinta como ilustre, uno de cuyos integrantes, Fiodor Dostoievski, ha acuñado, en su *Diario de un escritor*, una reflexión poética, aleccionadora:

En el mundo entero no existe una obra más profunda y consistente. Por el momento, es la última y máxima palabra del pensamiento humano, es la ironía más amarga que hubiese podido expresar un hombre, y si el mundo se terminara y en algún lugar del más allá se preguntara a los hombres «¿han entendido su vida en la tierra?, ¿qué conclusión hicieron acerca de ella?» entonces el hombre podría argumentar calladamente por medio del *Quijote*: «Esta es mi conclusión sobre la vida, ¿me pueden enjuiciar por ella?»

DE LA IMAGINACIÓN PROFUNDA A LA ALCAHUETERÍA

Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y quizá, muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad.

BORGES

Bien temprano, en el «Prólogo» y los «Elogios» de la primera parte de *El Quijote*, Cervantes enseña el cobre. La reflexión —a caballo entre el humor y la seriedad— así como la parodia de las valoraciones críticas —hechas a partir de las décimas de cabo roto y de los sonetos— son los presagios que se cumplen en buena parte de los primeros 52 capítulos.

Pronto, muy pronto en la novela, lectura, invención y complicidad se trenzan hasta dar forma a un fresco de la condición humana. No hay que avanzar muchas líneas para dar con la bibliofilia de Alonso Quijano y a los pocos párrafos de iniciado el primer capítulo sabemos en qué paró ésta. De este modo, entre Dios y Adán, el señor Quijano lo mismo crea que asigna nombres (Rocinante, don Quijote, Dulcinea del Toboso) y con éstos una vida, otra. Estamos, pues, ante el génesis de la magia. Y, claro, también de la locura.

En esta tan homenajeada primera parte, dos son las salidas que emprende don Quijote. En la inicial, que concluye en el capítulo quinto, el regreso es más bien discreto. Ni el cura, ni el barbero, ni la sobrina, ni la ama, entran al juego, antes aborrecen éste. Con todo, don Quijote ha sido ya ordenado caballero por un ventero socarrón, lo que pese a

la burla que éste hace de aquél lo convierte en su primer cómplice.

La segunda salida, en la cual recorre La Mancha hasta Sierra Morena, con su respectivo regreso, abarca los siguientes 46 capítulos. Aquí, así, a punta de disparates y equívocos, se fragua el mundo de don Quijote, uno paralelo al cotidiano donde objetos, personas y situaciones serán revestidos por la imaginación profunda del protagonista pero también por la alcahuetería, pues con el pretexto de saber en qué para todo ese asunto de la caballería andante, buena parte de la nómina de los personajes —sean éstos plebeyos o clérigos, señores o militares, doncellas o criadas— llevan a cabo una representación en la cual fingían creer que la de don Quijote es la única y posible realidad; y es precisamente con esta actitud que pronto, bien pronto, los ya mencionados contribuyen a la construcción de ese otro mundo, de esa posibilidad de universo donde la fortuna, el amor o la fama, sólo se ganan saliendo victoriosos en lides contra descomunales ejércitos o maléficos hechiceros, caballeros enemigos o desalmados villanos.

Quijotización, pues.

Si bien Salvador de Madariaga señala que ésta le ocurre, en la segunda parte de la novela, a Sancho. De igual manera el hidalgo se *contamina* de la personalidad de su escudero, esto es, hay una sanchificación de don Quijote.

A la sublimación de la realidad se le opone el carácter práctico —no exento de codicia— del fiel escudero Sancho Panza; pues, por ejemplo, cuando su amo intenta arremeter contra un *ejército* de caballeros y gigantes no duda en clamar: «—Vuélvase vuestra merced, señor don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a bestiar. Vuélvase. ¡Desdichado del padre que me engendró! ¿Qué locura es ésta?». No obstante, fiado de la nobleza de su señor,

pero sobre todo de la promesa de hacerlo gobernador de una ínsula, Sancho persevera.

Pero si de perseverar se trata, don Quijote va a la cabeza, pues cuando todos reniegan de sus fantasías, es su voluntad la piedra angular del único de los mundos posibles: el suyo. No importa que lo vapuleen —ya con golpes ya con juicios—, su indiscernible amor por las mentiras de los libros lo sublima, aunque la razón, en la segunda parte de la novela, lo lleve a tomar su sitio de soldado de la amargura en los ejércitos humanos.

P. D.

Hipotético lector: si usted no le ha hincado el diente a los primeros 52 capítulos de *El Quijote* —o no recientemente— o bien quiere que algún amigo o pariente lo haga, como que para matar la curiosidad, relea y recomiéndele el capítulo VIII —para algunos, el episodio más emblemático de la novela— o aquéllos que van del XXXI en adelante, éhos que dan cuenta lo mismo de la novela del curioso impertinente, que de las beldades Dorotea, Luscinda, Zoraida y Clara. «¡Puro bizcocho!», como sintetizó —con juvenil sabiduría— uno de mis alumnos. Ora que si atiende usted a las huestes adolescentes de alguna secundaria o prepa, éntrele al capítulo VI, una clase de literatura y ejercicio de crítica literaria, un pasaje —a caballo entre la censura y el dictamen editorial— que permite rastrear parte de la esencia de don Quijote. Compárello además con los capítulos XLVII y XLVIII, en los cuales se sigue hablando de libros.

Algo más, Jorge Volpi y todos los que lo han dicho antes que él tienen razón: hay que enseñar a los niños, a los jóvenes, que la lectura es esencialmente un placer y que leer *El Quijote* será un placer cuando sean capaces de comprenderlo.

ALFONSO COLORADO

Xalapa, 23 de noviembre de 1971. Es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana, maestro en Historia Comparada, Social, Política y Cultural por la Universidad Autónoma de Barcelona y doctorando en Historia Moderna por la Universitat Pompeu Fabra. Sus ensayos han sido publicados en diversas revistas de circulación nacional e internacional.

NOTAS

I

Que una teoría esté contenida en una frase no es imposible: «Todo proviene del agua» o «Nadie se baña dos veces en el mismo río». La sencillez hace parecer evidentes estas sentencias de Tales y Heráclito. A esa firmeza aspiran también «la supervivencia del más fuerte» o «todo es relativo», que ni Darwin ni Einstein escribieron y que en realidad contradicen la teoría de la selección natural y la de la relatividad.

El historiador Nelson Reed, en su libro sobre la guerra de castas en Yucatán, describe a los «semisalvajes huites», una belicosa tribu maya que resistió tenazmente la Conquista y que se rebeló en el siglo xix; «huite» en realidad designa de forma genérica a los campesinos de la península, no a una tribu en especial. Una traducción confusa engendró un pueblo. Los errores no son meras anomalías al margen de los hallazgos, también forman parte de la tradición.

Me gustaría leer una historia de las ideas desde la perspectiva de los malos entendidos, las verdades a medias, las simplificaciones, las tergiversaciones y los disparates. Más que gravemente necesaria la imagino deliciosamente amena. En esa biblioteca de ensueño también estaría una historia de la literatura basada en la definición que dio Virginia Woolf

de la poesía: una cualidad que puede aparecer dondequiera que esté la palabra. *El capital* se refiere al trabajo, la plusvalía y la clase social; también es un vívido fresco de las mortecinas ciudades industriales europeas del siglo XIX. Marx tiene páginas dignas de Dickens. Ya en el colmo quiero recorrer una historia del conocimiento científico basada en textos literarios y filosóficos.

Estas inquietudes me rondan cuando en un libro encuentro algo no distinto sino opuesto a lo que, según los libros de texto, los manuales y las encyclopedias, debería haber hallado. Un repaso somero de los autores más representativos de la Ilustración francesa (toda Luz, Orden y Método) muestran a Diderot como un asiduo a la dispersión, el arrobo y el juego. En nada manifestó Voltaire su inteligencia como en su humor, ya indulgente o ácido. Igualmente, parece obvio que el legado de Albert Einstein está en sus aportaciones a la electrodinámica y en la teoría de la relatividad. Junto a las fórmulas que resumen la equivalencia de masa y energía o las de la continuidad del espacio-tiempo, libros como *Mi visión del mundo* (1934), *Autobiografía* (1946) e *Ideas y opiniones* (1954), parecen secundarios. Algunas de sus opiniones sobre la felicidad, el sentido de la vida y la religión se han hecho populares, pero no quiero ocuparme de eso, lo que me interesa son las notas, fragmentos, y algunos detalles de sus textos de tema científico. Por ejemplo, en uno de sus primeros trabajos trata sobre la posible manipulación de los resultados al realizar un experimento (inquietud común en su gremio) aparece esta frase: «el universo nos ha sido dado como un eterno y grandioso enigma». ¡El científico debe resolver una cuestión metodológica y se pierde en divagaciones! Esta actitud heterodoxa fue constante. Así, en el artículo de 1905 donde dio a conocer la relatividad espe-

cial (una forma previa de su famosa teoría) no resumió el problema, no comentó las soluciones de sus colegas, no citó ningún tipo de fuentes, como lo marcan los protocolos, se limitó a consignar sus hallazgos. Esta manera de hacer las cosas conforma algo cercano a lo que en el trabajo artístico se conoce como poética. Se podrá decir que en la ciencia la forma es secundaria, el contenido es lo importante, y éste es objetivo. Si la ciencia es el parámetro máximo para validar desde una proposición hasta una teoría se debe a que las propiedades de la materia no dependen de las veleidades del espectador (a menos que esté ebrio; el científico podrá estarlo, la ciencia es sobria). Las humanidades y las artes, amedrentadas, la ven como todopoderosa y en el imaginario común esta impresión es aún más fuerte.

II

En una nota Einstein dice:

Me gusta pensar por el placer de pensar, como se toca la música por el placer de hacerlo. Cuando no tengo problemas concretos me encanta reconstruir las demostraciones de los problemas matemáticos o físicos que conozco hace tiempo. Lo hago sin un fin determinado; es simplemente una oportunidad para abandonarme a la agradable ocupación de pensar.

Este tipo de observaciones conforman sus cuadernos, apuntes y ensayos. Su tono a menudo semeja el del diario o la bitácora más que el de la investigación. El elogio de la distracción, o por lo menos de la actividad poco práctica, es otra

constante en sus textos. Parece que se dedicó a ella pronto. Durante una excursión escolar a las montañas se entretenió mirando un pozo. Lo imaginó sin fondo; después, que aventaba en él un pesado anillo; por último, que él mismo se lanzaba en su búsqueda. En vez de imaginar que llegaba al centro de la Tierra, que descubría una civilización perdida o que luchaba con seres extraños, la aventura era otra: se preguntó si, cayendo ambos a la misma velocidad, percibiría al anillo como inmóvil. Estas distracciones fueron su entretenimiento mental, no lo hacía por disciplina sino por gusto, sin saber que estaba desarrollando una herramienta poderosa, común para los físicos teóricos: los experimentos imaginarios. La imaginación no está sólo en visualizar cosas imposibles sino también en ver cosas cotidianas como experimentos potenciales. En un tren en movimiento alguien camina por el pasillo; para los pasajeros sentados, esa persona llevará un paso normal; para alguien que mire la escena desde un lejano puente ese caminante irá a la misma velocidad del tren, incluso ligeramente más rápido, porque está moviéndose. Este sencillo y eficaz ejemplo de Einstein es muy útil para explicar que la medición de un sistema físico depende del punto de referencia, que no hay un parámetro absoluto a partir del cual sopesar lo demás (como lo consideraba la física clásica). Hay más experimentos así, algunos realmente fascinantes. Otra nota suya dice:

Newton creía que los conceptos fundamentales y las leyes de su sistema podrían derivarse de la experiencia, pero es inexacto. Contrariamente a lo que pensaban algunos empíricos, toda tentativa para deducir lógicamente los conceptos y postulados fundamentales a partir de experien-

cias elementales está destinado al fracaso. La base axiomática de la física teórica debe inventarse libremente.

Inventar es imaginar, fantasear, crear. Entonces, ¿todo vale, no hay reglas?, ¿es la ciencia una invención arbitraria, como afirma alguna escuela filosófica contemporánea? No. Einstein habla de libertad, no de anarquía. Se refiere más bien a que el pensamiento no puede guiarse únicamente por los datos duros, la evidencia directa, lo inmediato (es decir, todo eso a lo que la palabra «objetividad» remite). Debe apoyarse en ellos, no ser su esclavo. Pero, ¡los datos no mienten! ¿Por qué dice eso Einstein? Su defensa de la imaginación en la ciencia es osada. Puede sentirse, latente, su capacidad desestabilizadora.

III

Charles Darwin se embarcó en el *Beagle* en el verano de 1832. Cuando regresó a casa cinco años más tarde comenzó a revisar sus notas y a tomar más apuntes. Tenía la certeza de que las especies mutaban pero necesitaba demostrarlo a través de una sólida teoría. Elaboró varias, que desechó rápidamente. Estaba en un punto muerto cuando en octubre de 1838, cuenta en su *Autobiografía*:

leí casualmente y por entretenerte el libro de Malthus *Ensayo sobre la población* y estando como estaba bien preparado para apreciar la lucha por la existencia que se produce continuamente por doquier, merced a una continuada observación de los hábitos de los animales y las

plantas, se me ocurrió de repente que bajo estas circunstancias las variaciones favorables tenderían a verse preservadas y las no favorables destruidas. El resultado de esto sería la formación de nuevas especies.

Se puede imaginar su sorpresa y emoción cuando halló el punto que aclaró sus ideas: la competencia por los recursos limitados. (Hay que repetirlo: no habló de la «supervivencia del más fuerte»). Sin embargo tras este hallazgo no se volcó en su teoría. En 1842 y 1848 escribió borradores e indicó a su esposa cuáles manuscritos deberían publicarse si moría. Los años, las décadas, pasaron; no murió, tampoco terminó nada. Stephen Jay Gould en «El retraso de Darwin» desecha que éste se debiera a que estuviera perfeccionando su teoría; lo que será *El origen de las especies* (1859) ya estaba en los borradores de 1842. El paleontólogo norteamericano encuentra la clave del asunto en los cuadernos de notas (sobre filosofía, estética, psicología, antropología) que Darwin escribió entre 1838 y 1839. Una de ellas dice:

Amor al efecto teístico de la organización, ¡oh tú materialista! ¿Por qué es más maravilloso que el pensamiento sea una secreción del cerebro, que la gravedad sea una propiedad de la materia? No es más que por nuestra arrogancia, por nuestra admiración hacia nosotros mismos.

Evidentemente, esto no se escribió para ser publicado. Es un apunte personal que refleja oblicuamente otra cuestión. Darwin era consciente de que el problema de su teoría no sería tanto la evolución (entonces ya discutida) ni cómo la había

explicado —la selección natural— sino considerar la materia como realidad sin designio «teístico» (divino) detrás y, más todavía, esclarecer aquello a lo que otros esquemas evolutivos renunciaron, la mente, que era considerada una prueba de la existencia de Dios. Asumir que ésta es un producto *físico* del cerebro, es decir, declararse materialista conllevaba ataques en la prensa, censura de publicaciones, un probable despido de la universidad y otras represalias. Dos siglos después de Galileo, en Inglaterra, todavía los científicos debían contenerse o retractarse.

Menciono todo esto no porque quiera señalar que una idea central de la ciencia contemporánea haya surgido en una sociedad que a menudo pensamos moderna, laica, racional. Tampoco para mostrar la importancia de los apuntes y las notas. Ahora me interesa un detalle más sencillo: Einstein pensaba «por el placer de pensar», Darwin leía «para entretenerte». Una vez más: la amplia curiosidad, la dispersión, la ociosidad —¡quién lo diría!— pueden ser útiles.

IV

El pianista Claudio Arrau decía que el estudio de la producción completa de un compositor permite ver cada obra como parte de una unidad mayor. La trayectoria creativa se despliega como una vasta novela, donde los personajes son los elementos formales que nacen, se transforman, desaparecen. Al revisar ese *corpus* se descubren obras importantes que no forman parte del repertorio usual; incomprendidas en el pasado, su momento ha llegado.

A la inversa, cabe preguntar qué pierde una obra al mirarse aislada. Quizá no mucho, a menudo se entiende que

sus poderes no dependen del contexto; es un producto elevado, espiritual, trascendente. Considérese la más abstracta de las artes, la música. Que las obras de Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y José Pablo Moncayo (por ejemplo *Caminos*, la *Sinfonía india* y *El huapango* respectivamente) tengan la influencia de la música tradicional mexicana se ve como normal. De hecho, esa huella es tan reconocible que quizás de ahí deriva su popularidad, o por lo menos su carácter representativo de lo «mexicano». Este tipo de relación con el contexto parece menos importante en la música de otros estilos y épocas. Sin embargo, el *Primer concierto de Brandenburg* de J. S. Bach contiene un solo de trompa que imita el llamado de los guardabosques y cazadores (la tierra de Bach era un lugar de inmensos bosques), perfectamente reconocible para un escucha de entonces. Numerosos movimientos intermedios de las sinfonías de Haydn, Mozart y Bruckner guardan un íntimo parentesco con la música popular de su época. ¿Qué decir del *Ländler*, una danza folclórica germánica tan presente desde el clasicismo vienes hasta Britten, pasando por Mahler y Berg? ¿O que la sarabanda, como las de los movimientos lentos de las suites para chelo de Bach, es una danza que tuvo su origen en los trópicos de América? El contexto constriñe, pero a veces los artistas lo rompen, lo traspasan en su manera de apreciar el trabajo de otras personas. Un compositor no piensa si lo que oye es «culto» o no. Su oído está atento a los sonidos, a la armonía, al ritmo, provenga de donde provenga. Eso le pasó a Durero cuando en Amberes, en 1520, contempló los objetos aztecas que Cortés mandó a Carlos V («nada he visto a lo largo de mi vida que haya alegrado tanto mi corazón como estas cosas»); le pasó a Debussy y a Ravel al escuchar la música javanesa en la Exposición Universal de París. Stravinsky explicó así esa

curiosidad voraz y ecléctica del proceso creativo: «un buen compositor no compone, roba».

Con el paso de los siglos, ejecutada en lugares muy diferentes, etiquetada como «sofisticada» por sus defensores o enemigos, la música clásica parece *únicamente* una emanación del espíritu y del intelecto cuyo contexto es accesorio. No digo que una obra se explique por completo a partir de éste. Digo que así como no se puede exagerar su importancia tampoco puede omitirse. Sólo esa obviedad. Partiendo de esa perspectiva la división entre música popular/música culta aparecerá como una clasificación, no como la realidad. Y si se insiste en sostenerla quizá será por cuestiones sociales, de costumbre, de distinción, es decir, del contexto. Tampoco la literatura de Juan Rulfo está «influida por el habla campesina de su región». Su mérito no fue imitar a rancheros y campesinos, fue lograr escribir (no transcribir, crear) un lenguaje eminentemente oral, pulido durante generaciones en aquellos rincones de México. Son legión los escritores que han señalado lo capital de redescubrir la propia lengua. Tras años de trato, idilio y forcejeo con ella, repentinamente resplandece como si se le viera por vez primera; se ve que no está únicamente en los libros del canon de los escritores de culto contemporáneos sino que es una poderosa corriente subterránea que rompe clasificaciones y trabas, que puede manifestarse lo mismo en la taquería de la esquina que en el teatro del Siglo de Oro. Cuando Rulfo lee (hay grabaciones) lo que se oye son las pausas, inflexiones, matices de un pueblerino. Oímos un típico relato oral que, increíblemente, en realidad es un texto escrito. Hay una transmutación, que se basa en otra: Rulfo era un escritor-aldeano, como Bernal Díaz del Castillo era un cronista-soldado. No menos una cosa que la otra. Todo escritor es alguien más, sea en la realidad o en la imaginación.

Goethe escribió «gris es la teoría, verde es el árbol de la vida». Despojada de su contexto, aislada, idealizada, la obra de arte, la teoría científica o social, la edificación arquitectónica, se convierten en un hecho de información, no de conocimiento; aquel es puntual, concreto, delimitado; éste incluye matices, detalles, incluso yerros, indispensables para una visión orgánica. La Obra o la Teoría es la punta del iceberg, está inextricablemente unida a otros factores, es un punto (culminante, pero punto) que junto a otros construyen líneas, líneas que a su vez forman figuras: la sociedad, la historia, la cultura, también entrelazadas entre sí. Vista así, la teoría también es verde.

v

En 1696 Isaac Newton dejó Cambridge tras 25 años de trabajo, en los cuales descubrió las leyes de la gravedad y redactó sus *Principia mathematica* (1687). Al partir dejó un cofre con miles de páginas y notas inéditas, que versan sobre alquimia, misterios de la Biblia, la tradición ocultista y la refutación de la Trinidad de Dios (Newton era unitario y lo escondió cuidadosamente, uno de sus colegas fue expulsado por manifestarlo). Estas notas son irrelevantes desde el punto de vista científico, no modifican un ápice su teoría de la gravedad. Sin embargo, resquebrajan la visión del científico como alguien immune a las veleidades de su tiempo, de sus circunstancias y de su personalidad. John Maynard Keynes, quien trató de reunir el contenido del cofre newtoniano, disperso en fecha tan reciente como 1936, señaló que esas notas «están marcadas por un cuidadoso estudio, un método exacto y una extrema sobriedad en la expresión. Se diría que son tan *sensatas* como las *Principia* si su tema y su propósito no

fueran mágicos». El subrayado es de Keynes, quien alertó de la visión ortodoxa de Newton que impuso el siglo XVIII como el Gran Discípulo de la Razón. Para el economista británico fue también «el último de los grandes magos». El método científico existe, pero no al margen del ser humano: él lo saca adelante, a veces a pesar de sí mismo.

Las notas, fragmentos y apuntes no llegarán a ser obras válidas *per se*, pero pueden ser más que una bitácora de hallazgos, intuiciones y sugerencias. Acotar y matizar, esas modestas operaciones, tienen la potestad de modificar la visión de una obra como algo dado de una vez para siempre, de romper la imagen de un conocimiento al que se llega de manera lineal, directa, única y triunfal.

VI

Einstein escribió sus artículos sobre la relatividad especial en 1905, a los 26 años. Apenas cinco después murió el filósofo norteamericano William James, a los 68. En su libro póstumo *Algunas cuestiones de filosofía. Inicio de una introducción a la filosofía* (1911) leemos la conclusión a la que llegó en su cómodo y solitario gabinete «la vida intelectual consiste casi por completo en la sustitución del orden perceptivo en que originalmente se presenta la experiencia, por un orden conceptual». Es cierto, si no fuera así, nunca podría concebirse la Tierra como redonda: la vemos, la sentimos plana, debemos imaginarla redonda (lo que se comprobó, en sentido estricto, hasta 1969, cuando se tomó una foto de ella desde la luna). Einstein lo señaló: lo inmediato puede volverse una traba para el conocimiento, la imaginación es, sencillamente, indispensable. Antonio Machado lo dice de otra manera en sus *Nuevas canciones*, de 1924: «Se miente

más de la cuenta / por falta de fantasía: / también la verdad se inventa».

En *El príncipe*, Maquiavelo señala: «los hombres más bien se dejan llevar por los ojos que por los otros sentidos... muy pocos saben rectificar los errores que se cometan por la vista». En *La regenta*, de Clarín, la sirvienta Petra explica al poderoso clérigo Fermín de Pas cómo es posible que la señora de la casa le ponga los cuernos al marido, «el amo está ciego, ve por sus ojos». Un resumen inmejorable.

Hay una sucesión que parece conceptual y que en realidad es sensorial: lo aprendido de memoria. Profundizar en cualquier tema implica matizar y recordar tanto que aquello grabado a fuego en la niñez y la adolescencia termina casi por ser falso. Sin embargo, ese conocimiento esquemático inicial es un útil e indispensable soporte para empezar a edificar nuestro orden intelectual.

William James se refiere a «experiencia», una palabra incompleta que necesita la vivencia, la realidad. En *La conquista de la felicidad* (1930), publicado cuando tenía 58 años, el lógico y matemático Bertrand Russell recuerda una escena que vio dos años antes. Después de una nevada, un padre sale a pasear con su hijo pequeño. El niño grita de gusto ante la novedad de ver y tocar la nieve; su alegría era «primitiva, elemental y masiva» escribe Russell, con un dejo de ecuanimidad o melancolía. Un día de invierno no tiene ninguna novedad para un adulto. Desde la cuna se comienza a regular la percepción, el proceso es tan firme que petrifica a algunas personas, quienes aseguran «no hay nada nuevo bajo el sol». A veces no les falta razón, pero recobrar, aunque sea por un instante, el estado original es, más que una novedad, un milagro:

Azahar, luna, música [...]
Entrelazados, bañan
La ciudad toda. Y breve
Tu mente la contiene
En sí, como una mano

Amorosa. ¿Nostalgias?
No. Lo que así recreas
Es el tiempo sin tiempo
Del niño, los instintos

Aprendiendo la vida
Dichosamente, como
La planta nueva aprende
En suelo amigo.

Estos versos («Luna llena en Semana Santa», 1956, de Luis Cernuda) despliegan sólo un instante, un segundo cualquiera, de una vida casi inconsciente pero tan intensa que queda profundamente grabada.

Hacia 1931, en la cárcel, torturado y enfermo, Antonio Gramsci, de 39 años, anotó en un cuaderno escolar obtenido con mucho esfuerzo, que la vida deposita en toda persona una historia personal, familiar y nacional (política, histórica, social). En la víspera de morir tuvo una revelación: unir esos tres sencillos vectores nos permite saber quiénes somos realmente. No se requiere la nebulosa metafísica para hallar la trascendencia.

Apartarse de la percepción inmediata hace posible conocer al universo y nuestro ínfimo lugar en él: somos una partícula de polvo; también, que cada uno de nosotros resume una época y un mundo.

MAGALI VELASCO

Xalapa, 10 de julio de 1975. Cuentista, ensayista, investigadora y profesora universitaria, es licenciada en Letras por la Universidad Veracruzana, tiene estudios de maestría y doctorado en *Études Romanes Ibériques*, Université de París Sorbonne. Sus cuentos y ensayos han sido publicados en diversas revistas, periódicos y suplementos culturales e incluidos en varias antologías. *El hacha puesta en la raíz. Ensayistas mexicanos hacia el siglo XXI* incluyó uno de sus textos ensayísticos. En 2003 recibió el Premio Internacional Jóvenes Americanistas.

ENSAYANDO EL CAOS: APUNTES PARA UNA FENOMENOLOGÍA DEL ENSAYO¹

[...] aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

DE HÍBRIDOS

El Centauro arcaico del siglo VIII a. C. se constituía por un hombre unido a la altura de los riñones, a un cuerpo de caballo cuyas patas delanteras se sustituían por piernas humanas. Esta representación figurativa se estilizó y el resultado fue el híbrido elegante de la mitología mediterránea: cuerpo de caballo con cuatro patas y un espigado busto humano con dos brazos. Las leyendas cuentan que los centauros son seres primitivos, violentos y libidinosos, viven en estado salvaje en bosques o montes, comen carne cruda y no pueden beber

¹ «Ensayando el caos: apuntes para una fenomenología del ensayo» apareció en: *Archipiélago*, México, núm. 56, 2007 [N. de los comps.].

vino sin embriagarse y exaltarse voluptuosamente. Pholos y Cheiron son dos seres equino-humanos que escapan a estas descripciones y diría que el «Centauro» de Saramago y otros híbridos llamados los «últimos centauros», también libran aquello del primitivismo.

El ensayo como un Centauro... Sí, porque simboliza la concupiscencia con toda su brutalidad. Es el híbrido elegante. Es la dualidad de la naturaleza humana cuyo impulso celebra batallas internas. El beligerante lanzará al terreno cavilaciones varias: qué haría la tierra sin la luna, qué le pasó al tío Martín, aquel que hablaba con Dios; dónde quedaron las escaleras de mi infancia, dónde las mujeres bien cebadas; qué es la vida + un gato o sin él cuando se habita en un país inexistente... qué del odio y sus posibilidades.

El Centauro del portugués Saramago cae en un precipicio; una lámina de piedra «inclinada en el ángulo necesario, pulida durante millares de años de frío y de calor, de sol y de lluvia, de viento y nieve»² corta el cuerpo del híbrido. Entonces, un hombre mira el cielo boca arriba, finalmente de espaldas.

UN CARACOL NO VA POR EL SOL

Ensayar, reunir reflexiones en torno a un tema, debería escapar del mito de la solemne erudición para regocijarse en las formas armónicas del caracol. A diferencia del nido que se construye en espera de la vida, el caracol continúa toda su vida en construcción. Es una formación lenta y su habitante es un ser mixto: mitad fósil, mitad vivo.

² José Saramago, «Centauro», en *Casi un objeto*, México, Punto de Lectura, 2005, p. 194.

La metáfora del caos se une a la de creatividad. De las siete leyes que rigen el caos, la primera, la ley del Vórtice, nos habla de la conexión entre la verdad, el individuo y lo indivisible. Habría que identificar el vórtice del ensayo literario: la azarosa trasgresión de ideas que en aparente desorden crea formas autoorganizadas como las que ofrece la naturaleza. Las figuras de las dunas del desierto, una superficie nevada, una capa de nubes, son ejemplos de organizaciones caóticas que, aunque el concepto suene inverosímil, es ley en la metáfora del caos, porque ésta es la creatividad de la natura. Ante la incertidumbre de un tema, el ensayista recupera los elementos que tiene a la mano, organiza su materia prima —vivencial, intelectual, inventiva— y transforma la incertidumbre en un motor creativo cuyo vórtice provoca la bifurcación de ideas. En el ensayo, la idea central es la corriente interna, y sobre ésta otras ideas confluyen como esporádicos remolinos.

¿El ensayo tiene su verdad? La verdad, dice el filósofo indio J. Krishnamurti, «no es un punto fijo; no es estática; no puede ser medida con palabras; no es un concepto, una idea que pueda adquirirse».³ El ensayo, como el cuento, el poema y la novela, tienen su verdad. Y no hablamos de verdad absoluta, tampoco de la relativa «tu verdad y mi verdad», tampoco de la verdad *vs.* ficción, sino de la verdad como fenómeno vivencial que nos vincula con el entorno, siempre desde la perspectiva de la teoría del caos. Entonces, si la verdad no se mide con palabras y el ensayo se edifica con ellas, ¿en qué radica su verdad? Quizá en las ideas, en la incertidumbre de esas mismas palabras, en la metáfora del

³ Jiddu Krishnamurti, *Krishnamurti Foundation Bulletin*, noviembre, 1989. La cita la recuperé de: Briggs John y F. David Peat, *Las siete leyes del caos*, Barcelona, Grijalbo, 1999, p. 28.

caos en el texto, en la llamada «Duda de Cézanne», es decir, la duda creativa a partir de la percepción de la realidad. El punto de vista determina la fluctuación de ideas y determina también lo que recuperamos como verdad. ¿Podemos hablar de verdad en el ensayo?

De la fenomenología como disciplina filosófica recupero el concepto de fenómeno como objeto de estudio. Fenómeno entendido como todo lo que un individuo vive en un instante presente, lo que ha experimentado en su cuerpo, en sus emociones; al ensayar una fenomenología, tendremos que concentrarnos en el intento de descubrir la esencia de un tema. Somos «fenómenos» en un estado determinado; tomar conciencia de esto nos acerca al autoconocimiento y a la percepción de un todo universal, y aquí me remito a la raíz latina *con* y *scientia* (ciencia o conocimiento), pues hasta el Renacimiento (s. x v) «conciencia» significaba lo que las personas sabían en común y no lo que sabían individualmente. En el ensayo se entremezcla orgánicamente la narración (ficcional o testimonial) con el discurso no ficcional. Es *El arte de la fuga*, Pitol por excelencia, aquella sublime sensación de que viajamos con él aunque no nos haya invitado. Una fenomenología del ensayo reconfigura la experiencia del escritor tal y como se proyecta en la conciencia, y la retribuye en colectivo. No sólo hacia el lector sino en dirección a las necesarias intertextualidades e intratextualidades que en textos como *Pasión por la trama*, *El arte de la fuga* y *El mago de Viena* se entretejen sin obviar costura alguna. Es lo híbrido del Centauro: la resolución de texturas, que no están lejos del diario, bitácora, ficción, memoria, testimonio, crónica, crítica, ensayo, prosa, siempre prosa no acabada, sólo abandonada, como diría el poeta francés.

TAMPoco TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN A ROMA

El ensayo, a diferencia de los otros géneros, goza de libertad espacial. Aunado a la idea de las fronteras, el *limen* o umbral espacial, encontramos los límites en el tiempo.

La obsesión latina por los límites espaciales se remonta a la leyenda de la fundación de Roma: Rómulo traza una línea fronteriza y mata a su hermano por no respetarla. Los puentes son *sacrilegos* porque franquean el *sulcus*, el foso de agua que marca los límites de la ciudad: por esta razón, sólo pueden construirse bajo el estrecho control ritual del *pontifex*.⁴

El ensayo puede desarrollarse en una cuartilla y en 300; el cuento conserva el principio del río subterráneo; la novela existe en dos hojas; las historias no respetan la sintaxis latina, no saben de fronteras y menos de cuartillas. Esa sintaxis que rige nuestra escritura se basa en el *consecutio temporum*, lo que se ha hecho jamás puede borrarse. El tiempo es irreversible. Discursos como lo fantástico trabaja con esta supuesta irreversibilidad y con lo sacrílego de los puentes que atraviesan fosos. El ensayo, por supuesto, no funciona con los mecanismos de lo fantástico, se mantiene en una de las orillas, yo diría que del lado de la fortaleza. El ensayo no necesita límites geográficos, tampoco semánticos. El Loco del ensayo conversa con la loca de la casa. El Loco es el arcano del Tarot que simboliza al trasgresor; es la necesidad, la demencia, pero también es el espíritu que se aproxima

4 Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1995, p. 30.

al cero que lo contiene todo pero que es la nada, hablamos de una unidad. La información ausente es el trasgresor, el Loco vestido de bufón. La información ausente es el motor del misterio del caos y el ensayo responde a esta metáfora. El ensayo es trasgresor y recuerda nuestras limitantes; es la demencia con cascabeles, es la ausencia y la unidad, el cero y el espíritu libre. Aunque el payaso, el bufón, el nigromante son personificaciones del principio del desorden, estos trasgresores son creadores de alternos sistemas, perturban estructuras pero innovan ideas, desafían y conceden opciones. Jano y sus dos rostros, uno mira al pasado y otro hacia el futuro; Dionisio, dios del caos y de la desenfrenada infracción a cualquier regla, siempre rodeado de sátiros, coronado de vid, copa en mano, bailando y festejando. *Bellezza dionisiaca.*

Lo que el ensayo deja asomar a partir de sus silencios y en medio de sus trasgresiones, son fractales,⁵ es decir, huellas, pistas y marcas que guían no sólo hacia el conocimiento (intelectual) sino hacia una experiencia fenomenológica, una experiencia que nos permita acercarnos a los modelos del entorno natural e intelectual. Si el discurso fantástico clásico y contemporáneo encontró en el cuento su morada ideal, el ensayo es la guarida del caos: en el ensayo se refugia

5 «‘Fractal’ es el nombre dado por los científicos a los modelos del caos que vemos en el cielo, que sentimos en la tierra y que encontramos en la venas y nervios de nuestros cuerpos. La palabra fue acuñada por el matemático Benoît Mandelbrot y ahora tiene un amplio uso en la teoría del caos, donde los fractales hacen referencia a las huellas, las pistas, las marcas y las formas realizadas por la acción de sistemas dinámicos caóticos. Entre las formas fractales naturales se incluyen la ruptura de un saliente de una roca causada por un terremoto o una helada, la red dendrítica de un sistema fluvial y la forma única y efímera de un sencillo copo de nieve». Briggs John y F. David Peat, *Las siete leyes del caos*, p. 138.

la mixtura de géneros que no encontraron mejor fortaleza que los brazos del Centauro.

Los fractales en un ensayo serían los motivos que un tema suscita y que podemos retomar para ahondar en ellos o para relacionarlos con otros pretextos. En el discurso mismo un fractal es la manifestación del caos; en el texto despuntan aristas y riscos conceptuales, líneas ideológicas, ausencias hermenéuticas, silencios en nombre de lo «indecible». Estos son los fractales del ensayo.

COMO EN UN PRINCIPIO, ELLA Y SÓLO ELLA

El epígrafe de sor Juana Inés de la Cruz es una parálipsis de ella misma, de su obra entera. Al decirnos que no nos va a decir lo que ya está diciendo, provoca un juego de espejos: somos nosotros su reflejo. Es la loca de la casa, a la que tanto temió Santa Teresa de Jesús, aquella que no deja de conversar con nosotros mismos, aquella que, espero, nunca nos abandone.

PABLO SOL MORA

Xalapa, Veracruz, 17 de enero de 1976. Es profesor de literatura y crítico literario. Estudió Letras Españolas en la Universidad Veracruzana y El Colegio de México; su área de especialización es la literatura de los Siglos de Oro. Ha sido Lector de Español en Francia y Estados Unidos. Ha colaborado en revistas y suplementos literarios como *Letras Libres*, *Nueva Revista de Filología Hispánica* y *La Jornada Semanal*, entre otros.

PASEOS DE MONTAÑA¹

Y me paseo por pasearme.

MONTAIGNE,
ENSAYOS, IX, III

Montaigne, se ha dicho muchas veces, no es un autor: es un lugar, una región donde habitan la alegría, la inteligencia y la libertad. A ella volvemos cuando, fatigados del ajetreo y la frivolidad, queremos descansar un poco, tonificarnos y recordar los principios de aquello que realmente importa, el único oficio común a todos: saber ser humano, vivir esta vida y, en sus propias e inmortales palabras, *gozar lealmente de nuestro ser* (XIII, III). Hace poco, en las circunstancias descritas, decidí hacer una excursión a la Montaña. Tenía planeado pasar unos días y acabé quedándome meses, fascinado y feliz. Las que siguen son algunas de mis notas de viaje, apuntes tomados al paso, y no tienen otro propósito que el de invitar al lector a regresar a ese país privilegiado o, por qué no, a emprender por primera vez el viaje, que sí, hasta para los clásicos hay una primera vez.

¹ Publicado en *La palabra y el hombre*, Tercera Época, invierno 2099, núm. 7, pp. 22-27 [N. de los comps.].

I

En 1571, un antiguo consejero del Parlamento de Burdeos se retira a sus dominios y hace grabar en su estudio una inscripción latina que dice más o menos así:

El año de Cristo de 1571, a la edad de treinta y ocho años, la víspera de las calendas de marzo, aniversario de su nacimiento, Michel de Montaigne, cansado desde hace tiempo de la servidumbre de la corte y los cargos públicos, gozando aún de plena salud, se retiró en el seno de las doctas vírgenes, donde, en medio de la calma y la seguridad, pasará los días que le resten de vida, consumida ya en más de la mitad. Si el destino lo permite, terminará esta morada y sosegado retiro ancestral, consagrado a su libertad, su tranquilidad y su ocio.

Grave y algo precipitado propósito, pues, como sabemos bien, este retirado prematuro no dejará de abandonar su encierro más de una vez cuando el deber (esa cosa pública de la que se dice harto), la salud o el placer lo llamen. Pocas cosas resultaron más nocivas para la posteridad de Montaigne que la imagen piadosa del solitario recluido en su torre —ajeno al mundo, renuente a la acción, paralizado por el escepticismo—, desde donde con desapego considera los asuntos humanos (una imagen que no requiere la lectura de los *Ensayos* y que suele excluirla).

Las razones detrás del retiro son varias (sincera fatiga de la magistratura, reciente herencia del dominio familiar, accidente a caballo que lo tuvo al borde de la muerte), pero

quizá la más profunda se remontaba a años atrás, a 1563, cuando ocurrió el fallecimiento del amigo irremplazable, Étienne de La Boétie. A partir de entonces, Montaigne, más que vivir, sobrevivirá; una especie de *tedium vitae* se apoderará de él. Sainte-Beuve recordaba oportunamente una cita de Plinio el Joven: «He perdido al testigo de mi vida... temo, a partir de ahora, vivir más negligentemente».

La ociosidad del retiro probó no ser tan sencilla al principio como había imaginado. Tal vez tenía en mente estas dificultades iniciales cuando tiempo después escribió: «Retírense en ustedes mismos, pero prepárense antes para recibirse; sería una locura confiarse a ustedes mismos si no se saben gobernar. Hay forma de fracasar en la soledad como en la compañía» (xxix, 1). Según él mismo cuenta, apenas había comenzado cuando, vencido por la soledad, cayó en una profunda melancolía (Montaigne no poseía, por naturaleza, un temperamento dado a este humor, pero no estaba exento de él, y quizás justo por eso lo resentía especialmente). Fue esta crisis la que originalmente lo orilló a escribir. Sabemos, por otra parte, que su intención era retirarse en compañía de las «doctas vírgenes», o sea, las musas.

Escribir, de acuerdo, pero qué y cómo. En esa búsqueda, Montaigne vacilará no poco. En los primeros ensayos (que lo son por partida doble), particularmente en sus primeras versiones, son perceptibles los tanteos y las dudas. Asistimos, no hay que olvidarlo, a la invención de un género. Hay todavía ahí demasiados ejemplos, demasiadas historias, demasiada erudición ordinaria. Montaigne se contiene, se oculta un poco detrás de esa pantalla, no acaba de ser del todo —como escribirá más adelante— *la materia de su libro*. Y, sin embargo, a veces se le suelta la mano, en especial cuando escribe sobre temas que lo tocan en lo vivo: la ocio-

sidad, la muerte, la soledad, la imaginación. Ahí comienza a perfilarse el verdadero Montaigne, el que dominará en los siguientes ensayos y encontraremos plenamente realizado en el libro III. Lo que importa destacar ahora, en todo caso, es la decisión del retiro, por inconstante que fuera (y no podía haber sido de otra forma) que se encuentra en la raíz de los *Ensayos*.

II

Vayamos ahora al principio del libro, a ese lacónico «Al lector» que, como decía Borges, no es el texto menos admirable de los *Ensayos*. No conozco otra advertencia, proemio o prólogo más contundente que estas breves líneas. Todo o casi todo en ellas obedece a pautas retóricas (pocas cosas, dicho sea de paso, se interponen tanto entre nosotros y la comprensión de las letras del pasado como nuestra intachable ignorancia de la retórica), pero esto no le resta un ápice a la originalidad de Montaigne, que precisamente se vale de ellas para expresarla.

«He aquí un libro de buena fe, lector». Nada más simple, en apariencia: un libro sincero, bienintencionado, pero Montaigne, jurista, no utiliza casualmente la expresión «buena fe» (*bona fides*) y busca establecer, de entrada, una suerte de contrato entre el autor y el lector en términos de antiguo derecho romano, como ha estudiado escrupulosamente Michel Simonin. «Te advierte, desde el principio, que no me he propuesto en él ningún fin que no sea doméstico y privado». La prosopopeya que inició en la primera frase —o sea, la atribución a cosas inanimadas de propiedades humanas— continúa: es el libro el que advierte. Retórica, sí, pero también el indicio de que el libro que el lector tiene

entre las manos no es un libro cualquiera, sino único, *vivo*, como dirá más adelante en su ensayo «Del desmentir»: «No he hecho más a mi libro de lo que mi libro me ha hecho a mí, libro consubstancial a su autor, de una ocupación propia, miembro de mi vida; no de una ocupación y fin tercero y extraño como todos los otros libros» (XVIII, II). La relación de interdependencia, de verdadera simbiosis entre Montaigne y su obra (como la que probablemente ningún otro escritor ha tenido con la suya) está ya anunciada en esa frase en la que la realidad del libro se mezcla con la realidad del yo del autor. Éste asegura que lo ha escrito para el uso particular de sus parientes y amigos con el fin de que, habiéndolo perdido, puedan reencontrar en sus páginas algo de su persona. Viene entonces el pasaje decisivo: «Si hubiera sido para buscar el favor del mundo, me hubiera vestido mejor y me presentaría de una manera estudiada. Quiero que se me vea en mi forma simple, natural y ordinaria, sin esfuerzo ni artificio, porque yo soy lo que pinto». Pintarse a sí mismo, al natural, como lo haría Rembrandt más tarde (¿qué son, a fin de cuentas, los *Ensayos*, sino un minucioso y complejo autorretrato compuesto por varias piezas?). He ahí todo el proyecto de Montaigne, del que se burlaría famosamente Pascal, su gran lector y adversario («¡El tonto proyecto que tiene de pintarse!», *Pensamientos*, 76). No fue Montaigne, desde luego, el primero en intentar hacer algo parecido (pensemos, por ejemplo, en San Agustín, cuyas *Confesiones*, por cierto, no consta que leyera), pero nadie hasta entonces lo había planeado con tanta deliberación y había hecho de ello la tarea de su vida. A partir de entonces, su mayor interés consistirá en observarse a sí mismo, en investigarse, en estudiar cada pliegue de su persona, hasta la obsesión: «Todos miran hacia delante, yo miro dentro de

mí: no tengo otro asunto que yo, me considero sin cesar, me examino, me degusto» (XVII, II).

En ese intento, dice, sólo el respeto debido al público pondrá los límites, pues de otra forma se habría pintado completamente desnudo (y, a pesar de ello, este furioso no ahorrará a sus lectores cómo defeca, cómo fornica o cómo expulsa por la vejiga los cálculos renales que padece). «Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro: no hay razón para que emplees tu ocio en un tema tan frívolo y tan vano. Adiós, pues». Y firma De Montaigne, el primero de marzo de 1580, un día después de su cumpleaños (el 28 de febrero de 1533), como si el nacimiento del libro fuera en cierta forma el renacimiento del hombre que lo escribió, en realidad su verdadero nacimiento, pues hasta ese punto, en su caso, se confunden hombre y obra.

La frase «yo mismo soy la materia de mi libro» debe leerse con cuidado. Ya sabemos que el asunto de su obra es él, que se pinta a sí mismo, pero la etimología, esa humilde ciencia, nos recuerda que *materia* significaba también madera y *liber*, la corteza sobre la que se escribía antiguamente. La frase adquiere así un sentido metafórico casi físico. En la última línea volvemos a encontrar el tópico de la falsa modestia. El hombre Montaigne, por lo demás, ¿un tema frívolo y vano? Claro, en la medida que todo el hombre lo es, una de las primeras convicciones que encontramos en los *Ensayos*: «Ciertamente el hombre es un sujeto maravillosamente vano, diverso y ondulante» (I, I), pero el estudio de esa diversidad y esa permanente metamorfosis («no pinto el ser; pinto el tránsito», II, III) es el menos trivial que el hombre pueda emprender y de hecho el más necesario, el único que realmente importa. Nadie como Montaigne asumirá el mandato del oráculo delfico.

El lector está prevenido. Pocos libros tan necesitados de una *advertencia* como los *Ensayos* en su época, obra que inauguraba un género. Se abría, ante los lectores, una verdadera *terra ignota*.

III

A diferencia de otros clásicos (digamos Cervantes, Shakespeare, por citar dos ilustres contemporáneos suyos), Montaigne tiene respecto a su género una particularidad única. Cervantes no inventó la novela ni Shakespeare el drama, Montaigne, en cambio, creó su género (hasta el cansancio se repetirán los antecedentes, las *Epístolas* de Séneca y la *Moralia* de Plutarco, por ejemplo, pero esas obras no eran *ensayo* propiamente hablando; éste no existía antes de que fuera inventado en la soledad de una torre del Périgord) y ejerce sobre él un dominio absoluto hasta la fecha. Muchos han ensayado después de Montaigne, pero nadie puede igualarsele. La Montaña es, para el ensayo, el Alfa y el Omega.

IV

El lector que exige los *Ensayos* es una especie en extinción. El lector ideal implicaría una serie de condiciones sociales y económicas similares a las de su autor que hoy son prácticamente imposibles. ¿Dónde está el improbable caballero (o dama, pues de hecho muchos de los lectores de Montaigne fueron mujeres) que, «retirado en la paz de estos desiertos», vive sin ninguna preocupación material, lejos del mundanal ruido y consagrado al *otium* humanístico, en la privilegiada compañía de su Séneca y su Plutarco? El cuadro comprende

una cierta fortuna, espacios rigurosamente privados, tiempo libre ilimitado, servicio doméstico y otras cosas por el estilo. Olvidémonos, pues, de esos remotos privilegios, pero aun así, el lector que requieren los *Ensayos* es cada vez más difícil de encontrar. Todavía necesita, para empezar, una dosis mínima de ocio. Pocos libros como éste exigen del lector que se acerque a él sin prisas, con calma y dispuesto a demorarse ahí lo que haga falta; llegar corriendo, agitado y con el tiempo contado limita de entrada nuestras posibilidades de comprensión. La lectura ideal de Montaigne —como toda buena lectura— es una lectura lenta. Una cierta cultura clásica, por otro lado, es casi indispensable, a riesgo de desconcertarse a cada paso frente a los autores y personajes que constituyan su mundo. Es preciso un lector reflexivo y pausado, que sepa detenerse cuando sea necesario, pero al mismo tiempo ágil, que no le pierda el paso al autor, pues «es el indiligente lector el que pierde mi tema, no yo... yo cambio indiscreta y tumultuosamente. Mi estilo y mi espíritu vagabundean de las misma forma» (IX, III).

V

Como Rousseau, como Alain (que son inimaginables sin él), Montaigne conocía demasiado bien los peligros de una imaginación desatada. A ellos se refería cuando escribió en uno de los primeros, más breves y más reveladores ensayos, el «De la ociosidad»: «Si uno no dirige los espíritus a un cierto objeto que los refrene y los sujeté, se lanzan sin control, aquí y allá, al vago campo de las imaginaciones... Y no hay locura ni fantasía que no produzcan en esta agitación» (VIII, 1). Confiesa luego que, recién iniciado su retiro y con demasiado tiempo libre entre las manos, fue víctima de estos

desvaríos y se dio a la tarea de anotarlos con la esperanza de poder avergonzarse de ellos más tarde. Qué clase de fantasías exactamente atormentaban a Montaigne es algo que no nos dice a las claras, pero nos da pistas y no es tan difícil adivinarlas. El temor a la enfermedad, cierta tendencia a la hipocondría, debió haber tenido parte en ellas: «*Fortis imaginatio generat casum*, dicen los doctos. Yo soy de aquellos que se ven profundamente afectados por la imaginación... Una persona que tose continuamente irrita mi pulmón y mi garganta... Contraigo el mal que considero y lo alojo en mí» (xxi, 1). Su remedio para éstos y otra clase de pensamientos malsanos será el mismo: tratar de escapar de ellos, no resistirlos (en el momento en que se empieza a intentar razonarlos, la batalla está de antemano perdida). Montaigne fue uno de los primeros en explorar esas escabrosas zonas del pensamiento, «por donde aumenta mi creencia de que la mayor parte de las facultades de nuestra alma, tal como las empleamos, perturban más que sosiegan nuestra vida» (xxxvii, 11). No por nada Alain, uno de sus mejores herederos, escribiría siglos después: «El pensamiento es una especie de juego que no es siempre muy sano» (*Propos sur le bonheur*, xxxviii).

VI

Hablando de Homero en «De los hombres más excelentes» (xxxvi, 11), Montaigne recuerda la opinión aristotélica: «Sus palabras... son las únicas palabras que tienen movimiento y acción, son las únicas palabras sustanciales». No hay mejor forma de describir las suyas: palabras llenas de sustancia, vivas, nacidas por y para el movimiento y la acción. Emerson, uno de sus mejores lectores, lo dijo inmejorable-

mente: «Corten esas palabras y sangrarán; son vasculares y están vivas» (*«Montaigne o el escéptico»*).

VII

Todo buen lector de Montaigne suscribiría la célebre afirmación de Pascal: «No es en Montaigne, sino en mí, que encuentro todo lo que en él veo» (*Pensamientos*, 79).

VIII

La incomprendición rodea al género que creó Montaigne. Entre nosotros, cualquier cosa pasa por ensayo: el trabajo escolar de fin de semestre, el minucioso estudio académico, el apresurado artículo periodístico, el mero desahogo sentimental. Personas que no se atreverían con la poesía o la narrativa, con toda tranquilidad de conciencia acometen el ensayo (¿qué no consiste éste, a fin de cuentas, en lo que yo quiera decir, sobre lo que sea, como sea?). Por su libertad, por su amplitud, por su generosidad, el ensayo sirve así de pretexto para cualquier aberración de la prosa al margen de la ficción, pero habría que ir distinguiendo entre el escribidor de ensayos (el ensayador o ensayómano) y el verdadero ensayista.

IX

No hay mejor remedio para el aldeanismo y la intolerancia que un paseo por la Montaña. Pocas cosas impacientaban a este hombre paciente como la estrechez mental, la incapacidad de concebir algo distinto a lo propio y conocido:

«Me avergüenza ver a mis compatriotas embriagados de este tonto humor, de espantarse ante costumbres diferentes a las suyas: les parece estar fuera de su elemento cuando están fuera de su pueblo» (ix, 111). A ellas opone el trato con los demás y la frecuentación del mundo, pues nada educa mejor a una inteligencia que proponerle el espectáculo de la diversidad de caracteres, gustos y costumbres.

X

Las humanidades —nos lo han repetido muchas veces— no humanizan, o no necesariamente. La vieja fe humanista en el perfeccionamiento del hombre a través de la cultura («humanidades se llaman esas disciplinas: hágannos, pues, humanos», escribía Juan Luis Vives en el siglo xvi, pleno de optimismo y confianza) es vista hoy como una conmovedora reliquia, cuando no con desconfianza y rencor. Reconozcamos con humildad el fracaso del gran sueño del humanismo, pero sería verdaderamente mezquino negar sus logros. Hubo hombres a los que las humanidades, el trato continuo con los autores antiguos, hicieron mejores. Quizá nadie los representa mejor que Montaigne que, sin ser un humanista profesional, es uno de los frutos más acabados de esa cultura. A la hora del juicio final, cuando, sentado en el banquillo de los acusados, el humanismo escuche pacientemente sus culpas, bien podría contestar que todo eso es cierto, pero que también está la Montaña.

XI

La muerte proyecta su sombra a lo largo de todos los *Ensayos*. Al principio, sobre todo, Montaigne se muestra obsesionado

con ella: la imagina, la examina, la espera, ve sus signos por todas partes. Cuenta aquella anécdota de su juventud cortesana según la cual, en un convite, mientras los demás lo creían sufriendo de amores, él meditaba en la suerte de aquel muchacho que al salir de una fiesta parecida, despreocupado y feliz, enfermó súbitamente y murió. El estoicismo le servirá entonces de refugio, como atestigua el «De cómo filosofar es aprender a morir»:

Es incierto dónde nos espera la muerte: esperémosla por todas partes. La premeditación de la muerte es la premeditación de la libertad. Quien aprende a morir ha desaprendido a servir. Saber morir nos libra de toda sujeción y coacción. No hay ningún mal en la vida para aquel que ha comprendido que la privación de la vida no es un mal (xx, 1).

Hermosos lugares comunes de esa admirable doctrina que incluyen alguna cita literal de Séneca, pero escritos más para convencerse que por estar ya convencido. La actitud de Montaigne frente a la muerte cambiará radicalmente hacia el final de los *Ensayos*. Dejará de ser esa fijación constante y se burlará incluso de la pretensión filosófica de pensar en ella a cada paso. Llegará a una nueva conclusión: «Perturbamos la vida con el cuidado de la muerte y la muerte con el cuidado de la vida» (xi, 111). Exhortará entonces a concentrarse en la vida, que, si la sabemos vivir, nos enseñará también cómo afrontar la muerte, que es su fin, no su finalidad. ¿Filosofar sigue siendo aprender a morir? No, filosofar es aprender a vivir.

XII

La vida pertenece al género del ensayo: incierta, titubeante, dispersa, que se va haciendo en el camino, sin metas claras. Nadie, que se sepa, es un profesional del vivir: todos somos ensayistas. Ensayemos, pues, lo mejor que podamos y *de buena fe*.

XIII

Parábola de la Montaña. Al llegar a la cima, el excursionista, fatigado, contempla con admiración un ancho paisaje: ríos, lagos, valles, desfiladeros, pueblos, etcétera. El paisaje no le resulta extraño. Advierte entonces que no mira hacia fuera, sino hacia adentro.

XIV

¿Cuál sería, si hubiera que elegir una, la lección final de Montaigne, aquella que resumiera la sabiduría contenida en los *Ensayos*? Yo no dudaría en proponer la lección de la alegría. Ésta comienza por rechazar los encantos de la tristeza y la melancolía. Montaigne procede, de entrada, a desenmascararlas. En «De la tristeza», escribe: «Soy de los más exentos de esta pasión y no la amo ni la estimo, aunque al mundo le haya dado por honrarla con un favor particular. Disfrazan de ella a la sabiduría, la virtud y la conciencia: estúpido y monstruoso ornamento» (II, 1). Montaigne no poseía, como hemos recordado, un temperamento melancólico, pero lo conocía demasiado bien como para ensalzarlo. Heredero de Sócrates, clásico hasta la médula de los huesos, Montaigne apostaba por una sobria alegría: «La marca más expresa de

la sabiduría es un gozo constante; su estado es como el de las cosas por encima de la Luna: siempre sereno» (xvi, 1). Abominaba, sobre todo, la tendencia a regodearse en la tristeza y esos seres sombríos que, pasando superficialmente por los placeres de la vida, se deleitan en los males, a los que compara con moscas o sanguijuelas. La verdadera virtud, ésa que es sólo posible conquistar cuando se ha aprendido a estar en sí mismo y a gozar el ser plenamente humano, no es cosa adusta y severa, sino alegre y jovial; sin embargo, tan lejos solemos estar de ella que insistimos en vestirla de rigor y formalidad. La conclusión de los *Ensayos*, breviario del vivir, no podía ser otra: «Las vidas más bellas, en mi opinión, son las que se ajustan al modelo común y humano, con orden, pero sin milagros y sin extravagancias» (xiii, III).

X V

Al descender de la Montaña, se tiene siempre una perspectiva diferente de las cosas: más equilibrada, más alegre, más humana. Volveremos, como siempre, a adentrarnos en el trajín de la vida y a olvidar por momentos lo que allí vivimos, pero el buen excursionista lleva siempre a la Montaña consigo, pues, si el viaje ha sido verdadero, ésta se habrá convertido en parte de su ser. Allí, en esa íntima trastienda donde cada quien cultiva su Montaña interior, se encuentra la verdadera patria de Montaigne.

PAOLA VELASCO

Xalapa, 17 de julio de 1977. Tiene maestría en Literatura Latinoamericana por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus textos han sido publicados y antologados en diversas revistas nacionales y volúmenes de ensayo. Actualmente es jefa de redacción de la publicación *Pliego 16* y publicó su volumen de ensayos *Veredas para un centauro*.

BALTHUS: UN TRAZO DE SIETE VIDAS¹

*Para Angelina Muñiz-Huberman,
quien también ama los gatos, el es-
tudio y el silencio.*

Una mañana de 1914, durante un paseo familiar, un niño de seis años encuentra un gato. Después de obtener el permiso para conservarlo, aborda con la frágil y temblorosa figura entre los brazos el barco a Ginebra. Entre juegos y mimos se encarga de domesticar a su nuevo hallazgo, se encariña y cuando finalmente piensa que ya también el gato ha decidido pertenecerle, se aventura a darle un nombre: Mitsou.

Ahora el niño pasea con su gato. Luego éste lo acompaña hecho un ovillo mientras lee, deja a sus pies ratones recién cazados como obsequio, como gesto de buena voluntad. La familia entera disfruta con las juguetonas hazañas del felino y todos disponen de algún tiempo para ofrecerle el regazo y dejar pasar las horas adormecidos por su ronroneo. La madre olvida su deber de reprimirlo cada vez que aparece de un salto sobre la mesa y concede que ocupe el lugar que le corresponde durante la comida. Consciente de tantas atenciones, Mitsou acepta entrar en el estudio y posar muy quieto cuando el padre pinta su retrato.

¹ Publicado en *Las huellas del gato. Ensayos sobre arte y literatura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006.

Largas horas pasaron el pequeño y el gato recostados sobre la cama, en mutua contemplación. El animal, entrece rrando los ojos, ignorando a ratos al compañero que intentaba descifrar sus secretos; el niño, rodeando con su brazo el cuerpo cálido y vibrante que lo miraba desde la distancia de sus pupilas verdes e inmóviles.

Un imborrable día Mitsou desaparece. Las angustiadas búsquedas del niño guardan la esperanza de que, como aquella vez, aparezca mojado y enflaquecido en medio del prado. La vez que lo reconfortó con caricias y leche tibia junto al calefactor, sintiendo con su presencia todo el alivio de haberlo recobrado. No ahora. El jardín, la calle, todos los ángulos de la casa; la búsqueda ha sido tan prolongada que se extiende hasta el sótano, guarida de sombríos monstruos que adelgazan la respiración mientras ven al niño internarse con la vacilante luz de una vela por única defensa. Poco a poco, entre el temblor del llanto, reconoce lo absurdo de su resistencia: Mitsou se ha ido. Peor que eso: Mitsou está, para siempre, perdido.

Las preguntas no permiten que el sueño descance sobre los insomnes párpados del niño. Quizá, harto del lecho mullido y de la comida constante, Mitsou huyó buscando aventuras. Quizá fuera un gato pirata. O tal vez perdió el camino en uno de sus paseos y otro niño le ofreció, como él, refugio y leche tibia. La imagen que más rehuye es sin embargo la más persistente: quizá un atroz suceso le acabó la vida.

Cinco años más tarde el niño entregó al público francés una serie de cuarenta imágenes en las que relató su historia con Mitsou. Así, con los trazos en tinta negra que reproducían el día del encuentro, las aventuras junto al pequeño amigo, la absurda separación, se consumó su inicio en la

pintura. El niño de esta historia no es otro que Balthasar Klossowski (1908-2001), también llamado Balthus, pintor de menudas adolescentes desnudas acompañadas casi siempre por un gato, al que García Ponce consideró guardián y augurio a un tiempo de una realidad anómala, que amenaza con desterrar la inocencia de sus cuadros.

Impelido por la pérdida, a los seis años Balthus restó tiempo a los juegos para confeccionar su primera serie de dibujos. La necesidad de evocar una imagen que comenzaba a desvanecerse haciendo de los rasgos conocidos, indefinibles borrones, se imponía inexorablemente. Era necesario encontrar la manera de volver presencia la ausencia de Mitsou.

Adulto y reconocido, Balthus practicó siempre el ejercicio de la evocación. Aprendió que sobre un gato no puede pretenderse ninguna propiedad y, aun así, se rodeó de nuevos felinos a los que volvió a mimar con la misma efusión que al primero. Nombró a un espléndido siamés de pelo abundante «Mitsou II», digno heredero de su predecesor. Su pintura también se colmó de atentos ojos amarillos y colmillos desafiantes, y él mismo se transformó en gato al declararse Balthasar Klossowski, Conde de Rola, Rey de los Gatos. Rilke, que escribió en 1920 el prólogo a las *Cuarenta imágenes por Baltusz [sic]*, vislumbró la trascendencia que el episodio Mitsou tendría en la vida del pintor e, intentando consolar a su pequeño amigo, escribió:

Encontrar una cosa es siempre divertido; un instante antes todavía no estaba. Pero encontrar un gato es algo extraordinario. Porque ese gato, estarán de acuerdo conmigo, no entra por completo en su vida, como lo haría, por ejemplo, un juguete cualquiera; aunque les pertenezca

ahora, permanece un poco afuera y eso siempre es igual a:

la vida + un gato

Lo que da como resultado, se los puedo asegurar, una suma enorme.

Para Balthus la adición fue trascendente: gracias a la dolorosa pérdida de Mitsou decidió trazar sus primeros dibujos. Casi intuitivamente hizo de sus imágenes en tinta china el inicio de un proceso que transformó la pena en arte, en creación. Rilke supo ver en ello mucho más que el sólo intento de su hijastro por encontrar alivio en el homenaje gráfico a Mitsou. Conoció que asistía al nacimiento de un artista. Uno que dedicaría el esfuerzo de su vida y de su obra a atrapar en el lienzo la belleza incandescente del instante; uno que por haber enfrentado desde niño lo transitorio y perecedero de las cosas, pasaría hasta diez años frente al mismo cuadro intentando retener el ángulo más tenue y divino de un haz de luz. Iniciado en el dolor de la ausencia, de lo irrecuperable, se inició también en la pintura, empeño constante por capturar un fragmento de la eternidad.

Desde luego no ha sido el único que, siguiendo la línea de Baudelaire, hizo del gato su motivo de inspiración; pero en Balthus se vislumbra como en pocos una deuda mayor —casi mística— con el felino. El extravío de Mitsou significó su primer contacto con la muerte, experiencia que le imprimió desde la infancia la clara conciencia de lo efímero. No fue sólo la mascota perdida, el llanto pueril de quien acaba de quebrar su más nuevo juguete, sino el trance que depositó en su espíritu la semilla de la creación: «todo viene, sin embargo, de la infancia. [...] Siempre he dicho, y lo sigo diciendo, que pinto como lo que había visto en mi infan-

cia».² Y fue durante este tiempo cuando aprendió que la pintura, el arte, podía erigirse en consuelo de un mundo carente de sentido, destinado a la destrucción y al absurdo dolor inflingido al hombre por el hombre. Si Balthus suscribió la máxima de Plauto, *Homo homini lupus*, fue más que por mero pesimismo intelectual. La desaparición de Mitsou le presagió constantes sufrimientos: al mismo tiempo que lloraba al extraviado compañero, Europa se hundía en la primera de sus guerras conjuntas; en 1920 Polonia, la tierra paterna, se enfrentaba con la insaciable Unión Soviética. Entre el 31 y el 37, vio oponerse en dos enfrentamientos sucesivos a la China y el Japón, pueblos a los que amó desde que Rilke —persistente y aliada figura tutelar— le regalara un libro de estampas chinas de los tiempos de Song en las que sospechó la unión de Oriente y Occidente, de sus hombres y sus sufrimientos, con sólo observar la intensidad del sol que cubría lo mismo los Alpes que las montañas estilizadas y abruptas de la antigua China, provocando que todo se juntara y se fundiera «en una luz y unas perspectivas universales, sin edad ni hitos históricos, que procedían del viejo fondo del mundo, de su historia común a todos los hombres».³

La Guerra Civil Española y la Segunda Mundial debieron confirmarle la exactitud de la sentencia del filósofo latino. De las cuatro edades de Balthus, no hubo una que no fuera acompañada del enfrentamiento armado de hombres odiando a sus semejantes. Desde 1908 hasta el 2001, años de nacimiento y muerte del pintor, se sucedieron por lo menos medio centenar de guerras alrededor del globo, algunas de ellas las más cruentas de la historia de la humanidad; algu-

² Balthus, *Memorias*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 93.

nas de ellas, las vivencias más tremendas y dolorosas del pintor.

Sin embargo, a un mundo dominado por el impulso de la muerte, Balthus opuso siempre la creación. La pérdida de Mitsou lo obligó desde niño a decidir el signo de su vida. Ante él se extendían dos caminos. Ambos implicaban y reconocían el horror de la tragedia humana. En ninguno se descartaba el dolor ni lo transitorio de la vida; por ninguno volvería Mitsou, ni los afectos ni los objetos perdidos durante la guerra ni la fortuna familiar. Ninguno le devolvería el hogar ni remediaría su condición de exiliado, niño exiliado a los seis años y condenado a errar otros tantos sin saberlo. Ninguno evitaría las niñeras francesas que cuidaban de él y su hermano, ni conjurarían el miedo ni la soledad.

Ante él, pues, dos caminos posibles: el primero, oscuro e informe, gobernado por la indiferencia hacia el tiempo y sus habitantes, que probablemente terminaría condenándolo a lo que él consideraba la desgracia del que opina que nada tiene sentido. El segundo, lo obligaba a vivir conscientemente la sensación de carencia y vacío que infunde el exilio, el temor al desarraigo y la impresión deplorable de que nada permanece y, a pesar de todo, crear. Balthus decidió tomar altura sobre las cosas terrenales. Elevarse, sobreponerse, y hacer de la pintura el medio para mantener la belleza, el camino a través del cual pudiera lograrse que no todo estuviera sometido a los avatares y las destrucciones de éste nuestro pobre mundo. La serie de dibujos sobre Mitsou fue, desde el principio, la voluntad de la pintura por capturar una inmortalidad: sustraer un tiempo del desastre del tiempo que pasa.

Fue esta vía la que lo llevó a considerar su tarea como un modo de llegar al secreto de las cosas, de «acceder, con

toda modestia, al misterio de Dios⁴ [...] de tomar algunos destellos de su reino [...] estar en condiciones de atrapar un fragmento de luz».⁵ La religión le permitió ahondar en el secreto del mundo aunque Balthus no fuera desde siempre católico ni creyente. De familia protestante limítrofe al escepticismo, los orígenes de su conversión fueron más bien materiales que espirituales. Adam Maxwell Reveski, un acaudalado primo de los Klossowski, dejó a él y a su hermano Pierre una fortuna considerable a la que tendrían acceso cuando cumplieran la mayoría de edad, siempre y cuando abrazaran el catolicismo. Ni Baladine, la madre, ni Erich, el padre —que comenzaban a sufrir carencias económicas por la guerra— objetaron esta condición y educaron a sus hijos en la tradición papal.

Los conflictos bélicos devaluaron el valor de la fortuna Reveski y ni Pierre ni Balthasar pudieron disfrutar de su legado. Balthus, sin embargo, agradeció siempre la herencia enorme del cristianismo del que fue devoto convencido y en el que halló un soporte fundamental: «La religión católica no sólo me ha ayudado a vivir, a soportar los sufrimientos, sino también, muchas veces, a entender el misterio del mundo. [...] Esta relación con las cosas sagradas estimula mi trabajo».⁶

En un siglo regido por el escepticismo que diluye el significado de las religiones hasta palidecer y por el uso político-militar del exceso ideológico, la fe del pintor resulta, casi inevitablemente, tan prodigiosa como ingenua. Que Balthus, ante los sucesos de su tiempo, no decretara —como muchos de sus contemporáneos— la inexistencia de Dios y se vol-

4 *Ibid.*, p. 158.

5 *Ibid.*, p. 21.

6 *Ibid.*, pp. 179-180.

viera poco menos que un místico dedicado a buscar en la belleza del mundo la grandeza de la Divinidad, para luego intentar fijarla en la pintura, resulta commovedor. Que en la hora de su muerte su más alto consuelo fuera la certeza de que volvería a ver el rostro de su madre, Baladine, con la que permanecería unido en el tenue Cielo Divino, evoca una tierna ingenuidad de la que hoy nos hallamos muy lejos. Esta ingenuidad, paradójicamente, ha sido declarada ausente de sus cuadros; contrariando lo que Balthus se propuso alcanzar. Y es que resulta difícil no hacerse, como primera impresión ante sus cuadros, la idea de que en sus niñas desnudas habita una constante provocación, una invitación al voyeurismo y una violencia ejercida desde el pincel que hiere del mismo modo la inocencia del retrato que la del espectador. El artista —dice García Ponce a propósito de Balthus— con su poder de seducción, «apela a nuestra complicidad: crea la sociedad de los amigos del crimen. La culpa de la mirada sustituye a la inocencia de lo mirado».⁷

Su arte ha sido destacado por un aparente erotismo, ingenuamente perverso, y por la supuesta atmósfera extraña y amenazante que deja siempre en el espectador la sensación de que ha habido recientemente o habrá en un momento próximo, un evento dramático. Sus obras —regreso a García Ponce— «producen la sensación de recoger el instante que precede o en que se hace inminente la próxima aparición de algo que debe ser terrible: una violencia extrema, una súbita violación que mancha y hace culpable de antemano el carácter de la realidad y destierra para siempre la inocencia del mundo de las apariencias».⁸

⁷ Juan García Ponce, «Balthus: el sueño y el crimen», en *Las huellas de la voz I*, México, Joaquín Mortiz, 2000, p. 37.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

A García Ponce le debemos en buena medida la divulgación y la exégesis de la obra balthusina en México. Fue él quien dio a conocer, a través de sus ensayos, la pintura del artista francés lo mismo que la obra de Musil y Klossowski. Desde su lectura, influenciada por el particular erotismo de su propia mirada, el escritor mexicano vio en las pinturas de Balthus lo que éste se empeñó en negar:

No faltarán, desde luego, biógrafos y críticos de arte (los ha habido ya) dispuestos a encontrar posturas eróticas en mis modelos, a mancillar el trabajo de inocencia que he querido hacer, mi búsqueda de eternidad.⁹

[...]

Creer que en mis niñas hay un erotismo perverso es quedarse en el nivel de las cosas materiales. Es no entender nada de las languideces adolescentes, de su inocencia, es ignorar la verdad de la infancia.¹⁰

Y sin embargo ha sido la violencia escandalosa de *La leçon de guitare* —único cuadro pintado por Balthus con la abierta intención de provocar al espectador— la que determinó en buena medida la inclinación de estas interpretaciones. Fue este ímpetu brutal —que indudablemente flota por toda la obra del pintor, pero sin establecer su principal ni única característica— lo que valoró García Ponce: la demostración de que la belleza y la inocencia encierran peligros insospe-

9 Balthus, *op. cit.*, p. 163.

10 *Ibid.*, p. 139.

chados. «¡Nada hay tan peligroso como la inocencia!»¹¹ —dirá el escritor yucateco en uno de sus cuentos en el que rinde homenaje a la *Lolita* de Nabokov. Es posible que el juicio de García Ponce sobre Balthus se haya nutrido de la relación que tuvo éste con otros de sus autores más apreciados: Bataille, Artaud, Klossowski, en quienes la provocación fue una constante para comprender el mundo, pero a los que no se debe utilizar como rasero para medir la obra del pintor francés.

El sentido de su pintura, definido desde el tiempo en que buscó eternizar su amistad con Mitsou, fue quizá siempre el mismo. En las jóvenes desnudas de *Alice*, *La toilette de Cathy*, *Nu au chat* o *Jeune fille à la mandoline* puede descubrirse el mismo interés por capturar en el lienzo la evanescencia de la pubertad. Inmortalizar el paso sutil de la infancia hacia la adolescencia entendiendo que no es posible encontrar bondad ni belleza sin maldad y horror. Por eso hay tanta ambigüedad en las niñas desnudas de Balthus, envueltas en la luz de las tinieblas y la luz de los cielos: búsqueda, entre sombras y luces, del rastro de la naturaleza pura.

Los cuadros de Balthus tienen la impronta característica de su autor. El término *glauque* surgió como único y banal recurso para definir la obra de un artista que no entraba en ninguna de las categorías preexistentes. El apogeo del surrealismo hizo que algunos manuales de arte lo incluyeran, a falta de mejor precisión, dentro de esta tendencia. Pero la obra de Balthus no es surrealista. Nunca comulgó con este movimiento, y aunque reconoció a Dalí como uno de los espíritus más inventivos del siglo XX, veía en él el

¹¹ Juan García Ponce, «Ninfeta», en *Cuentos completos*, México, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1997, p. 369.

excentricismo superfluo de quien se interesa más por la fama y las tendencias de la moda que por la pintura misma, demandante —en el universo balthusino— de una exigencia enorme de constancia, soledad y silencio que la sociedad moderna no alcanza a imaginar. Con Malraux discutía sobre Chagall al que, a diferencia de su amigo, no apreciaba por considerarlo anecdótico, demasiado ligero, falso y artificial en su forma de tratar la inocencia. Decía Balthus de la obra de Chagall que «la historia menuda aparece con demasiada frecuencia, y una gracia que excluye el misterio abrupto, hosco, inesperado de las cosas y de los seres».¹²

Vio con tristeza el paso de Mondrian hacia el abstraccionismo: que «dejara los paisajes y ese arte que tenía, admirable, para pintar árboles, y se dedicara a pintar cuadritos de colores».¹³ Contaba el inicio de esta transformación con el horror impotente del que ve a un amigo hundirse en los abismos del vicio: una tarde dorada por la luz declinante Alberto Giacometti y él visitaron a Mondrian en su estudio; mientras ellos veían absortos la magnificencia del crepúsculo, Mondrian cerró las cortinas diciendo que no quería ver más eso.

Picasso decía de Balthus que era el único pintor de su generación por el que sentía interés. Admiraba su originalidad, su voluntad por mantenerse fuera de las corrientes artísticas imperantes y la lentitud sacra con que pintaba sus cuadros. Admiraba —decía— que fuera el único sin deseos de imitarlo. Su pintura, en efecto, se parece sólo a sí misma. Inabarcable por ninguno de los «ismos» conocidos, no exagerará quien afirme que Balthus creó el “estilo Balthus”

¹² Balthus, *op. cit.*, p. 79.

¹³ *Ibid.*, p. 202.

solitaria escuela de un único integrante, cuyo manifiesto proclamó el alejamiento del mundanal ruido y del vertiginoso correr de las horas, para ingresar en el silencio disciplinado del estudio (aquel que Colette decía haber aprendido de los gatos, entendidos en el necesario arte de mantenerse en silencio por largos períodos de tiempo), para instruirse en el lento trabajo artesanal que mezcla pacientemente los pigmentos y las texturas que darán aliento al cuadro hasta convertirlo en una suspensión, en un tiempo por fin vencido. Acaso —como pensaba Balthus— la mejor definición del arte.

RAMÓN CASTILLO

Orizaba, 9 de diciembre de 1981. Egresado de la Licenciatura en Filosofía por la Universidad de Guadalajara. Textos suyos han aparecido en revistas como *Tema y variaciones de literatura*, *Este país*, *Replicante*, *Palabras malditas*, *Casa del tiempo* y en el suplemento literario «Laberinto» de *Milenio Diario*.

APETENCIAS LITERARIAS

Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito.

SOR JUAN INÉS DE LA CRUZ,
RESPUESTA A SOR FILOTEA

I

Habrá que reunir, con tiento, los ingredientes varios; macerarlos, dejar que reposen, sazonarlos con esmero y precisión. La prosa obtenida tendrá entonces el beneficio de una mano bien temperada. Pero, para conseguir el guiso ideal, antes se practicará mucho. Se buscarán mezclas, posibilidades, tentativas. El arte de la cocina es, a diferencia del elemental acto de comer, una práctica sólo accesible, como el lenguaje, al género humano. La preparación de las viandas presume íntima cercanía con el acto de escribir, precisamente, por la búsqueda de afinidades. Y aunque no sólo de libros vive el hombre sino también de opíparos convites, tendrá a bien consumir legajos con similar expectativa a la que inunda al cuerpo que recorre y reconoce la carne ajena.

Cocinar y escribir son prácticas familiares a aquella naturalezas proclives a obtener satisfacción comiéndose el mundo a cucharadas. Esa apetencia es una forma de entregarse al conocimiento, a la auténtica alegría de paladejar el gusto obtenido al devorar libros y engullir experiencias. Quien escribe reconoce que la suya es una más de esas fijaciones que podríamos unir con la oralidad, con el deseo de apurar la vida de uno o varios bocados, pues ¿no nació así la literatura, es decir, como un canto abierto a los oídos de cualquiera?, ¿no es la seducción un arte eminentemente oral en el que será necesario disponer de tino en la palabra y generosidad inventiva para disfrutar los suculentos frutos del objeto amoroso?, ¿qué es la literatura sino una experiencia gastronómica en la que nos sentamos a degustar con atención cada palabra cuando leemos *sottovoce*?

No estará de más admitir que el apetito generoso —en la mesa, la cama o la tumbona— no es por fuerza una disfunción sino quizá apenas un deseo omnívoro por entender el mundo y a los que lo habitamos.

II

Michel Onfray apunta que a través de la satisfacción obtenida de los placeres de la mesa es factible deducir el temperamento de un individuo y su obra. El ascetismo será además de rechazo a la gastronomía, renunciamiento a la vida. En una escena de *Linda 67*, novela de Fernando del Paso, el detective encargado de la investigación dice, cuando le ofrecen una taza de café y preguntan si lo prefiere con o sin azúcar, que el médico lo ha diagnosticado como prediabético. Duda un instante, reflexiona. Luego, mientras ingiere el brebaje bien azucarado, afirma que «en ese sentido, todos

somos precancerosos, precardiacos o preatropellados por un automóvil; en otras palabras, todos somos precadáveres».

En lo anterior podemos leer un claro y firme propósito de no sucumbir a ninguna prohibición dietética o estilística por parte del autor mexicano. Durante su estancia en la Ciudad Luz escribió *La cocina mexicana de Socorro y Fernando del Paso*, un texto sárido en el que se mezcla la erudición del segundo con la atinada sazón de la primera. No es coincidencia que un libro como ese surja de la pluma de un escritor cuya prosa se caracteriza, entre otras cosas, por la búsqueda de la totalidad. Una visión de la que al parecer nada escapa, reunión de perspectivas y puntos de vista varios que se desplazan hacia al panoptismo. Fernando del Paso confirma que el ansia devoradora de la que se alimentan sus novelas apenas tiene parangón con su afición culinaria. Baste la genealogía del mole para comprobar su apetito por el detalle, la prolongada enumeración de ingredientes, la ascendencia pormenorizada.

En la salsa del mole encontramos:

la sinfonía de sabores que celebran las bodas de todas aquellas maravillas que los españoles llevaron a América —y que a Europa, a España, llevaron los ejércitos de Alejandro Magno, las legiones de César, las tripulaciones de Marco Polo, las turbas de godos y visigodos, las mesnadas de Escipión y las huestes árabes—, como el comino de Libia, la pimienta negra y el azúcar de la India, las almendras de Persia, el anís de Egipto, el ajo de Kirghiztán, el sésamo de África del norte, el cilantro de Babilonia, la canela de Ceylán, el clavo de la China y los productos

de dos plantas cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos: el trigo y la vid, con varios de los maravillosos productos, ya mencionados, que se encontraron en América: los chiles, el jitomate, el maíz, el cacahuate, el chocolate, el plátano y desde luego, el pavo. El pavo que no es de Turquía como pensaban los ingleses ni de Numidia como creía Grimod de la Reynière, el pavo que Benjamin Franklin deseaba que sustituyera al águila heráldica norteamericana, el pavo, en fin, decapitado huésped de todas las navidades, por otros llamado guajolote, chompipe, gallo de Indias, pípila, cócono y pollo de Calicut.

Parecería que tanto en la mesa como en el escritorio su interés es absoluto, la dedicación ardua, el trabajo sosegado. La acumulación de datos se convierte, según palabras de José Emilio Pacheco, en la materia misma de su poética. Sin embargo, el abundante festín prosístico no indigesta debido a una sabia mezcla de ingredientes.

Además, para aderezar tal afirmación, baste recordar que entre la publicación de cada una de sus novelas ha mediado una década de cocimiento a fuego manso. Táctica culinaria que denota la sapiencia de que la premura nunca ha sido útil para ofrecer banquetes dignos.

En *Noticias del Imperio*, Maximiliano imagina, de camino a Cuernavaca, patrióticos festines con pormenorizada atención: los colores de la bandera nacional habrán de estar en cada uno de los platos por servir; y así como el personaje fantasea, así el mismo autor dibuja con minuciosas pinceladas universos vastos y autónomos en los que la desmesura

es una tentación, como a veces sucede en la mesa o en la cama, pero nunca una realidad puesto que, gran lección de Brillat-Savarin, el que se indigesta o se emborracha no sabe comer ni beber, y lo mismo ha de aplicarse a la escritura.

III

La décima musa sugiere que si Aristóteles hubiera cocinado, sin lugar a dudas, su obra hubiese sido más extensa. No podemos saber si esta aseveración es cierta; sin embargo, aplicando el mismo principio, sí tenemos, como prueba irrefutable de que Sor Juana nunca se equivocó, los veintiséis rotundos volúmenes que conforman el *corpus* alfonsino. En *Memorias de cocina y bodega*, el Centauro de los escritores aseguró que «la mezcla de literatura y cocina es cosa legítima y agradable». Así pues, con vigoroso apetito, se dedicó a escribir sus experiencias en el arte del buen comer, señalando con sorpresa que la historia poco se ha tomado en serio a la cocina y, en cambio, mucha mayor atención han merecido el mueble o el vestido.

En la primera parte del libro que Reyes dedica a sus viajes gastronómicos hay una advertencia. El texto tiene como destino sólo a aquellas personas que se identifiquen con el caso de Pierrette Brillat-Savarin —hermana del Sumo Pontífice de la literatura coquinaria, a saber, Jean Anthelme, de quien hablaremos más adelante—. La historia de esta mujer, Pierrette, que llegó a vivir noventa y nueve años, es célebre por su *joy of living*. Según la anécdota, estaba comiendo con tranquilidad cuando una apoplejía la asaltó en pleno bocado. Alarmada porque sintió el final demasiado próximo atinó a gritar a la camarera: «¡Rápido, por favor, traed el postre, que me muero!».

Quién sabe la veracidad de esta anécdota; de cualquier forma, eso poco interesa a nuestro propósito. Lo importante aquí es distinguir la satisfacción que una buena comida puede conceder ante los ineludibles designios de la existencia. Es oportuno señalar que Jean Anthelme Brillat-Savarin —el hermano de la vieja epicúrea— junto con Grimod de la Reynière son considerados los padres de la literatura y refinamiento gastronómicos franceses. El primero, de hecho, merece más el título de filósofo al nombrar a su obra maestra *Fisiología del gusto o meditaciones de gastronomía trascendente*. El libro que Immanuel Kant, el pensador trascendente por antonomasia, se negó a escribir fue realizado por un hombre que pregón hasta la muerte que la invención de un nuevo platillo es más benéfica para la humanidad que el descubrimiento de una estrella, pues de estas últimas ya hay en exceso.

Pero volvamos a Reyes. El regiomontano observó que el uso del diminutivo, tan común en el habla diaria de los mexicanos, en las cuestiones del paladar remite a la Trituración del maíz, a la disminución de la materia hasta su más fino vaho, como en el pinole. La miniaturización presume, para el autor de *El deslinde*, sobre todo cortesía. Cortés, por ello, era el estilo del propio Reyes, quien en algunas de sus diminutas piezas, que también las tenía, relumbraba con beneplácito la sonrisa de un amigable conversador que dirige con gracia la sobremesa. En el mismo apartado, Descanso xiii de *Memorias de cocina y bodega*, se ocupa además del pantagruélico mole de guajolote. Plato soberbio, barroco y complicado de la gastronomía mexicana, la auténtica «piedra de toque del guisar y el comer». Y agrega, contundente, sentencioso, irrefutable: «negarse al mole casi puede considerarse como una traición a la patria». Esa misma patria

que Ramón López Velarde describe con «carnosos labios de rompope».

Al ensayista no le pasa desapercibido que el movimiento de su divagación ha dibujado una trayectoria pendular, y de lo más pequeño ha llegado hasta lo más grande. Tal vez esa pueda ser una fructífera manera de acercarse a la obra de Alfonso Reyes, es decir, como quien busca una golosina literaria, placentera y diminuta; pero al mismo tiempo como quien no teme sentarse a degustar un complejo plato de épicas dimensiones y abundantes sutilezas. En el banquete ofrecido por el regiomontano, el lector, sin duda, encontrará preciosos manjares de ambos tipos, una variedad tan rica que apenas cabe en un menú de veintiséis apretados tomos.

IV

Álvaro Cunqueiro, de nacionalidad gallega, fue un sobresaliente conocedor de la comida y caldos europeos. Sin dificultades su prosa se detiene en los platos y vinos que los papas de Aviñón se manducaban en sus cónclaves para saltar, a vuelo de pluma, hasta el fogón caliente de la cocina imperial austriaca. Es la suya una larga toma panorámica que abarca a la Europa de varias culturas y tiempos. *La cocina cristiana de Occidente* es un libro mosaico, un cúmulo de imágenes, datos, anécdotas y guiños. Cunqueiro nos dice que Shakespeare era aficionado a las truchas asalmonadas de su natal Avon; Maquiavelo probó, *avant la lettre*, el paté de *foie gras*, cuando antes de llegar a París era privativo de Florencia y se le conocía como «Torta Manfreda»; nos enteramos que hubo un tiempo en el que todo se cocía en vino, incluso, un judío en Wurburgo, no sin antes, por supuesto, ser adobado con un par de tocinos; también sabemos que a los vikingos

les agradaba el sabor que las liturgias y demás libros de las bibliotecas daban a sus asados pues, aventura el autor de Galicia, posiblemente, el latín algo añadiría a la sazón de la carne.

Es muy posible que Fernando del Paso tuviera noticias de lo siguiente pero es mediante Cunqueiro que sabemos, además de cuál era el platillo favorito de Maximiliano y su hermano Fernando José, también cómo se preparaba. «El faisán a la antigua moda de Núremberg es el faisán encebollado. Se deshuesa, se encebolla, se envejiga, se cuece rociado de aguardiente de manzana, sazonado con hierbas aromáticas, laurel romano y guindillas de Hungría, y luego, en rajas, se dora en manteca de vaca». Platillo, se adivina, nada ligero; apenas digno de la realeza de un altísimo estómago imperial. El escritor gallego también se asombra con la anécdota, casi metafísica, según la cual, tras varias disputas entre doctos en lo tocante a cocina, se llegó a la conclusión de que dentro de lo posible, se habrá de preferir siempre el muslo derecho al izquierdo del pollo. ¿La razón? Extravagante, más no exenta de lógica. La gallinácea se apoya en su pata siniestra para poder rascarse con la diestra, de ahí que la extremidad sea más musculosa y, por ende, más dura la carne.

Comparando al sexo y a la guerra con la cocina, Álvaro Cunqueiro, no duda en afirmar que esta última sobrepasa, en imaginación, a esos dos motores primeros de la humanidad. Es complicado seguir tal opinión sin enarcar la ceja, no obstante, el espíritu que la anima sí que es inteligible y espléndido. Se torna evidente el amor con el que son descritos los variantes matices que hay en un guisado, las descripciones espléndidas para caracterizar a un vino, la meticulosa historiografía de un plato, en fin, se hace del arte culinario una extensión maravillosa de la escritura, de esa labor que

conlleva abundantes y sesudas consideraciones. Un soberbio párrafo puede arruinarse con una mala adjetivación, pues al igual que en la cocina, el condimento, cuando no da vida, mata.

V

A la edad de veintiocho, el corazón de Michel Onfray sufrió una insuficiencia en el riego sanguíneo, con daño tisular, producido por una obstrucción en las arterias coronarias. Amante de llevar la contra a los relatos e ideas tradicionales, el pensador se opuso a todo, incluso a las estadísticas, y, antes de los treinta, presumía un infarto al miocardio. Un día antes, habíase reunido con amistades para comer «una paleta de cordero con champiñones y apio» preparada por él mismo y, adivinamos, varias botellas de vino para facilitar la digestión.

Onfray, al salir de la convalecencia, escribe la primera parte de *El vientre de los filósofos* para reivindicar su afición alimenticia frente a los dictámenes severos, anoréxicos y castrantes de su enfermera, a la que llama «funcionaria de las calorías». En una exclamación heroica que pasará a todos los libros de cocina del futuro, el filósofo grita airado, envuelto en el éxtasis que la buena mesa le procura, que preferiría morir comiendo manteca que extendiendo su vida con margarina. Los apartados que siguen a dicho axioma son acercamientos a los hábitos y preferencias culinarias de diversos filósofos occidentales. Imagina, por ejemplo, a Nietzsche escribiendo *El anticristo* cercado por un rosario de regordetas salchichas enviadas por su madre y que él, para preservarlas, colgaba por toda su habitación. Rescata el consejo de Fourier que dicta que un «coito moderado»

siempre es bueno para ayudar a la digestión, y nos presenta a un Jean-Paul Sartre que odia los moluscos, se afianza en su alcoholismo y se destaca por su falta de aseo, su desprecio al cuerpo en pos de una pretendida perfección intelectual. Michel Onfray sabe bien que su deseo por la comida es una gaya ciencia en la que, como en su obra, lo más importante es el goce, la liberación del intelecto y la sensualidad, la primacía del cuerpo sobre los ideales.

VI

Para Onfray, filósofo solar, al igual que para Fernando del Paso y, estamos seguros, para cualquiera de los autores citados, la elección de los alimentos es un ejercicio de soberanía, una de las formas más hermosas y civilizadas de aplicar la libertad. Algo que todos los aquí reunidos comparten es la afición por las letras y por el sabor que ellas destilan. Todos han devorado libros con la misma fruición que con la que han probado un sustancioso trozo de carne. Dice Roland Barthes sobre Brillat-Savarin que éste «desea las palabras como desea las trufas, un *omelette* de atún, una sopa de pescado», y sin problema lo mismo puede decirse de cada uno de los comensales aquí reunidos.

La «olla podrida», que en español antiguo era «olla podrida» —esto es, que da fuerzas, poder—, era un guisado hecho con elementos heterogéneos. Los restos de las viandas, sobre todo carnes, eran mezclados de manera aventurada, por mera curiosidad e implacable necesidad. Este platillo data de las cruzadas y hasta la fecha sigue vivo en varias comarcas ibéricas. El nombre del plato, por una de esas travesías que sólo la cocina y el lenguaje pueden realizar, pasó al francés, calcado, como *pot-pourri*. Con el paso del tiempo,

los galos regresaron al idioma de Cervantes el término, pero ya no como una alusión a un platillo sino como una entidad en la que puede caber de todo. Así este ensayo, hecho de ingredientes varios, incorporados con tiento, sazonados calmadamente, ha pretendido dar satisfacción al comensal, al lector que con sus ojos engulló las apetencias literarias aquí descritas. Si el texto peca de insípido o indigesto acaso sea necesario aplicar el consejo de Sor Juana que reza que para escribir más, para escribir mejor, habremos de cocinar con mayor frecuencia.

RAFael TORIZ

Xalapa, 16 de junio 1983. Ensayista y narrador, es Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana. Fue distinguido con mención honorífica en el Concurso Internacional de Ensayo convocado por la ONU y la República Islámica de Irán (2001) y con el Premio Nacional de Ensayo «Carlos Fuentes» (2004). Es autor del bestiarío ilustrado *Animalia* y del libro de relatos *Metaficciones*. Textos suyos han sido publicados en antologías y revistas especializadas de Argentina, España, Estados Unidos, México, Venezuela e Italia.

MEMORIAL DE ANTIGUOS INCENDIOS

Habent sua fata libelli

TERENCIANO MAURO

Hace algunos años, en una ciudad que ya no existe, conocí a un niño consumido por la tristeza que fantaseaba con quemar todos los libros de la Tierra. Aquel adolescente soñaba con un incendio fantástico que protegiera a la vida del endurecimiento y la angustia derivadas del contacto con laberínticas bibliotecas, un acto de luz que a través de la destrucción hiciera libres a las personas y las ubicara, de una vez por todas, en un campo inmenso donde volver a escribir la vida a través del reverso de la palabra: el silencio, esa manera definitiva de desdecirse honrando a la experiencia y, también para unos cuantos, de ensanchar los abismos interiores.

Hoy en día, cuando los libros y el acto de la lectura como los conocíamos se encuentran a merced de agudas mutaciones —tanto en el salto del *papel* a la pantalla como en el *papel* que desempeñan como agentes de transmisión de conocimiento— me resulta curioso pensar en ese niño que, de alguna manera muy distinta a como imaginaba, vería cumplida su agorera voluntad: en nuestras complejas tempo-

ralidades electrónicas los libros, en tanto soporte material y simbólico, están siendo radicalmente revalorados.

Más allá del espanto apocalíptico y la suspicacia que siempre despiertan las nuevas tecnologías, el libro está sufriendo transformaciones materiales, ideológicas, económicas y políticas que atañen a la sociedad en su conjunto en la medida en que inciden en uno de los actos más nobles y complejos con que contamos los seres humanos: la lecto-escritura, esa manera de hacer el amor con la mirada.

Ahora, en tiempos en los que recordar antiguas hogueras pareciera antediluviano, resulta de vital importancia comprender la luz —siempre una llama doble— para leer y calibrar cualquier palabra.

UNO DE LOS OFICIOS MÁS VIEJOS DEL MUNDO

En ocasiones el misterioso acto de leer —derivado del acto de mirar— pareciera algo más que una técnica. No me refiero, desde luego, a la formidable capacidad de nuestra especie de leer imágenes, ideogramas, letras o notas, sino al hecho de comprender la realidad, incluso sin quererlo, como si fuéramos vestigios de un orden secreto, suerte de enigma que encuentra solución en las intrincadas correspondencias entre el cielo y los planetas, los mares y la noche: los pájaros y el viento. El cuerpo humano, a la manera de un *tejido*, comporta una escritura que subyace al sentido, especie de presemiótica inherente a todo lo que existe. Ver las líneas de una mano nos provee la certeza de que vivir es una condena dichosa y permanente a la lectura: todo en esta vida es un ejercicio de interpretación.

En ese sentido la elaboración de soportes para la memoria ha sido no sólo una extensión del cuerpo —que funge

como texto y escenario— sino, sobre todo, la instauración de una morada: al ser portales a otros portales que revelan mundos, las palabras demandan cierto arraigo domiciliario, un territorio —llámese tableta, papiro, libro o biblioteca— que les provea de una guarida para no disiparse entre la niebla, como los fantasmas que convocan. Y es que si algo define a nuestra especie es el recuerdo: somos por excelencia el animal de evocaciones.

Esa misma capacidad, además de dotarnos de cultura, es la que nos ha construido un universo de información, verdadero *maremágnum* en el que de no ser por la indiferencia, la lucidez o la ignorancia, estaríamos destinados a perecer (desde que pudimos escribir y almacenar el mundo se volvió más rico y variado pero también más caótico y extraño).

Hace unos años George Steiner aseguraba:

la humanidad instruida se ve abordada a diario por millones de palabras, impresas, emitidas por radio o televisión, que aluden a libros que nunca se abrirán, música que nunca se escuchará, obras de arte sobre las que nunca se posará mirada alguna. Un perpetuo murmullo de comentarios estéticos, juicios improvisados y pontificaciones enlatadas inunda el aire.

Ahora, cuando el temor al grado Xerox de la escritura y al imperio del régimen tipográfico han palidecido ante las galaxias en expansión de la red, lo abisal de lo *p(e)or venir* ha perdido incluso su carácter monstruoso: no se puede pensar más el concepto de dimensión y de archivo como localización puesto que la realidad digital se ofrece todavía como una entidad no del todo conceptualizable: el espacio

de la lecto-escritura en el presente está llamado a ser vivido primordialmente como un flujo sin principio ni final que acontece en el tiempo, a semejanza de la música.¹

En la actualidad todos somos escritores hasta que se demuestre lo contrario; mucho más ahora cuando publicar o morir se ha vuelto, para una parte significativa de la sociedad, una forma indispensable de la convivencia, como lo demuestran las distintas redes sociales (Twitter, Tumblr, Facebook) y toda suerte de blogueros paganos; quienes han conseguido, aun sin pretenderlo, osificar las conversaciones humanas, es decir, pergeñar la más grande, absurda y todavía inconcebible construcción textual de la humanidad. No de otra manera puede entenderse el delirio de la Biblioteca del Congreso de Washington (acaso el acervo textual más grande del mundo) que anunció en abril de 2010 la compra total del archivo de los usuarios de Twitter, el portal de *microblogging* más utilizado del planeta.² Tal medida, que sólo podría ser útil a una improbable y ridícula microhistoria borgiana de terrible y ociosa memoria —funesta por decir lo menos—, transformará las nociones mismas de texto, almacenamiento y biblioteca como las conocemos, llevando a la palabra y sus espectros a su expresión más monstruosa, pero sólo dentro de la gramática en la que aún nos desenvolvemos: es muy pronto todavía para saber cómo afectará este cambio paradigmático la historia de nuestras subjetividades.

1 De ahí que para ciertas personas, como es mi caso, represente una gran dificultad el «resignarse» a la lectura lineal de un libro cuando es posible, en la red, leer (u oír si se prefiere) distintas experiencias visuales que comprometen a diversos sentidos en el acto de la lectura, contando además con la experiencia de la simultaneidad (a semejanza del aleph), haciendo del instante de interpretación una experiencia, por llamarla de alguna manera, atmosférica en *dolby-surround*.

2 *The New York Times* (14-04-2010). http://www.nytimes.com/2010/04/15/technology/15twitter.html?_r=2&hpw

NUEVAS VICISITUDES DE UN ANTIGUO COMPAÑERO

Mucho se habla hoy día al respecto de la convivencia entre lo digital y lo analógico, entre la transformación del libro y sus nuevos soportes; sin embargo, uno de los análisis más profundos, apasionados y sostenidos es el que ha realizado el historiador y director de la Biblioteca de la Universidad de Harvard Robert Darnton, quien en la espléndida y mayormente luminosa compilación de ensayos *The Case for Books*—extrañamente aún no traducida al español—da cuenta de las principales angustias y preguntas que entraña uno de los objetos inmejorables, a semejanza del clip, el vaso y el cuchillo, de la humanidad: el discretísimo libro.

Darnton abre su análisis con un contundente *parti pris*: «Este es un libro sobre libros, una descarada apología por el mundo impreso, pasado, presente y futuro. Es también un argumento acerca del lugar de los libros en el ambiente digital que ha devenido un hecho fundamental en la vida de millones de seres humanos». Darnton, que resuelve sin mayores aspavientos la ociosa disputa entre apocalípticos e integrados, sostiene —casi siempre con ejemplos eruditos— que toda reflexión sobre el futuro de los libros debe abreviar en el pasado, puesto que los cambios inmediatos, si bien extraordinarios en cuanto a materialidad del soporte y en tanto prácticas de lectura, en el fondo no son «tan distintos», lo que mueve a preguntar, no sin visos epistemológicos, ¿cuál, cómo y dónde acontece *exactamente* el instante de la lección? Y sobre todo, ¿qué es lo que hace libro a un libro, es más bien el objeto o su contenido? Pareciera que, pese a los avances meteóricos de la técnica, al leer en una pantalla, un teléfono o una tableta³ no estamos sino repitiendo una

³ Soportes cuya novedad, en más de un sentido, también resultan

de las prácticas humanas más hermosas: iluminar el mundo con el fulgor de la mirada.

Sin embargo, un hecho insoslayable es el que ataña a su principal soporte material, el papel, que en el caso de cierta clase de libros ha sufrido una «transformación molecular» definitiva. Hoy día *existen* libros que ya están muertos y, probablemente, no volverán nunca. Tal es el caso de la enciclopedia y el de algunos diccionarios que ya no tienen lugar en los estantes, puesto que ante las posibilidades fantásticas e inmediatas de actualización de la red, el hecho de plantear soportes que ocupan un gran espacio hacen ver a los antiguos libreros como extraños habitantes de un mundo prehistórico y remoto. La enciclopedia, como fue planteada en sus inicios, no deseaba solamente ser un depósito de conocimientos, sino una vasta constelación de correspondencias y asociaciones, un proyecto colectivo donde articular al saber con la información y la inteligencia,⁴ aspiración legítima que, aciertos más o aciertos menos, ha conseguido de manera irrefutable y asociativa la Internet. Las cosas están cambiando, y en algún momento cambiarán definitivamente.

Dice Darnton:

Cualquiera que sea el futuro, será digital. El presente es un tiempo de transición, en donde los

aparentes. La lectura de tabletas se hacía hace milenios en la antigua Mesopotamia (iPad, Kno, Kindle, Nook); y la lectura de rollos, a semejanza de las pantallas de computadora, era práctica común desde los tiempos de la biblioteca de Alejandría.

4 Con el acontecer de los años la realidad ha revelado que otra de las aportaciones fundamentales de Borges ha sido su mirada visionaria, es decir, sus palabras de profeta. La *World Wide Web*, qué duda cabe, es la mastodóntica Biblioteca de Babel.

modos de comunicación impresos y digitales coexisten y la nueva tecnología se torna pronto obsoleta. Ahora mismo estamos atestiguando la desaparición de objetos familiares: la máquina de escribir, hoy consignada a las tiendas de antigüedades; la postal, una curiosidad; la carta escrita a mano, que excede la capacidad de la gente más joven que no sabe escribir en forma manuscrita; el periódico, extinto en muchas ciudades; la librería local, reemplazada por los consorcios.

Otro aspecto sobre el que Darnton es muy puntiloso es el concerniente al llamado *Open Access* de las principales bibliotecas del mundo, lo que lo lleva a analizar uno de los fenómenos torales de nuestro tiempo: las intenciones de Google por digitalizar todos los libros del planeta, hecho loable en sí mismo, pero que mirado con atención puede —y lo es— ser un arma de doble filo.

Darnton, con las leyes en la mano, es muy preciso en este punto. Los peligros de que Google Book Search monopolice el acceso a la información son reales. Google es una empresa, y como empresa está abocada a una actividad por sobre cualquier otra: hacer dinero. De ahí que sus expectativas al respecto del trabajo «filantrópico» que realiza el gigante de la red sean suspicaces, puesto que, al ser la empresa que lidera el mercado, pronto será prácticamente imposible desmembrar el monopolio constituido, ayudado por la «buena voluntad» (en este punto yo soy el suspicaz) de las instituciones dedicadas a guardar, ensanchar y proteger el saber humano, y que le han dado libre acceso a sus archivos. Dice Darnton:

Debemos digitalizar, pero no a cualquier costo. Debemos hacerlo pensando en el interés público, no sólo en los intereses comerciales [...] Y claro, debemos digitalizar. Pero más importante todavía, debemos democratizar [...] ¿Cómo? Reescribiendo las reglas del juego, subordinando los intereses privados al bien colectivo.

Por otro lado, es receloso al respecto de la preponderancia que se le ha dado a la digitalización de los archivos por sobre las antiguas prácticas bibliotecológicas, olvidando que, al día de hoy, no hay nada más resistente que los libros pergeñados hasta el siglo XIX, por oposición a todos los soportes contemporáneos que tienen vidas útiles muy limitadas y penosas (piénsese en los microfilmes, los discos duros, los CD, las memorias USB e incluso los libros más recientes)⁵ en la medida en que están pensados como insumos tecnológicos descartables y no como soportes a prueba del tiempo. A este respecto, Darnton señala algunos de los problemas a los que se enfrenta el reinado digital:

1. Es empíricamente imposible que Google ponga todos los libros impresos en línea.
2. Al momento de la digitalización algunos aspectos esenciales del libro pueden quedar fuera.
3. Al guardar varias copias de una misma edición — ¿quién las organizará en orden de importancia o pertinencia?— (visto está que Google emplea muchos

⁵ Al respecto recomiendo el apasionante estudio de Nicholson Baker, *Double Fold*, una denuncia que pretende impedir la destrucción de los millones de documentos en vivo que anualmente destruye, por cuestiones de espacio, la Biblioteca de Washington, conservándolos en sus archivos como microfilmes o en formatos digitales.

ingenieros pero hasta la fecha no ha empleado un solo bibliotecario).

4. Al ver los libros como mercancías —que lo son— se deja de lado uno de los aspectos más extravagantes y bellos del mundo impreso: los libros son hechos por seres humanos, y por lo tanto cada libro representa y posee una marcadísima *individualidad*.

Ningún libro es igual a otro, incluso dos ejemplares presuntamente idénticos. Por tal motivo, en tanto la visión digital del mundo no pueda —y no parece posible que lo haga— dar cuenta del registro de la personalidad y el accidente en sus dominios, no resulta probable que debamos prescindir de las antiguas bibliotecas; de ahí que Darnton insista no sólo en seguir manteniéndolas sino incluso apoyándolas e invirtiendo en ellas en la misma medida en que se apoya la digitalización por una razón tan simple como esencial: la biblioteca, desde hace muchas noches, es el repositorio material de nuestra memoria.

Quedan aún muchas preguntas por hacer y más todavía están por replantearse. Sin embargo, si de algo podemos estar seguros es que, mientras la vida permanezca, a no dudarlo, será leída.

JOSÉ MIGUEL BARAJAS GARCÍA

San Andrés Tuxtla, 18 de marzo de 1983. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas, además de Lengua Francesa, ambas por la Universidad Veracruzana. Obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Juan Rulfo 2008. Ha colaborado en *La palabra y el hombre*, *Semiosis*, *Este país*, *Somorgujo*, *Radiador*, *Fundación* y en el periódico *Paideia*. Comparte con cinco autores más el Portal de Letras de *La Jornada Jalisco*, suplemento literario de los lunes. Un ensayo y dos relatos suyos aparecen en los volúmenes colectivos *Cámara nocturna. Ensayos sobre Salvador Elizondo*, *La magie de l'eau. Quand l'eau fait vibrer les contes* y *Remolinos*.

VÍAS PARALELAS

*Entonces diré así, amigo mío: «Pues
to que tengo miedo, habré de ir»...*

GILGAMESH

Hay en la calle de Onceles ciertos edificios antiguos que en su permanencia se han recubierto —entre otras páginas—, de librerías de viejo, fortificaciones de la memoria impresa. Si alguna motivación tienen las palabras que aquí evoco, acaso se remonte a la tarde en que buscando en uno de esos recintos los tomos tres y cuatro de la *Historia moderna de México*, encontré, *El libro vacío*. En 1958 se incineró en la atmósfera el Spútnik; en 1958 Josefina Vicens entregó a las prensas el «borrador» de una novela, denominado también «cuaderno uno», escrito durante varias noches por un modesto empleado de oficina. Tales hechos —podría sostener Borges—, no fueron contemporáneos (ahora lo son), ya que de ambos actos, aunque involucrados en mil encadenamientos, —afirmaría Valéry—, sólo lo que atrae nuestra atención es percibido.

Preferí el hallazgo y abandoné mi búsqueda inicial. Perdí y perseguí el libro. La edición, no obstante, que de él amaba y que de nuevo tenía en mis manos, había sido publicada por la SEP en 1986, con el número 42 de la Segunda

Serie de Lecturas Mexicanas. Debo precisar que en realidad no estaba nuevamente en mis manos sino que era mi primer contacto con un original, pues sólo por fotocopias lo había conocido. Antes de leerlo por primera vez anhelaba escribir un testimonio del silencio. Tenía veinte años y desde los diecisésis había *algo* que necesitaba comunicar, pero no podía (aún necesito comunicarlo). Con todo, la historia de José García fue el golpe de rayo que provocó el incendio. Como resalta la carta-prefacio de Octavio Paz, *El libro vacío* es sublime: más que una verdadera novela, es una novela *desde la verdad*. Pero la palabra «verdad» plantea dificultades. En la frase «Esta noche soy verídico», enseguida José García amputa su escritura y entre paréntesis aclara: «No me gusta esta palabra: es dura, parece de hierro, con un gancho en la punta. En el cuaderno dos la suprimiré», y en la oración cicatrizada se lee: «Soy sincero. Esta noche soy sincero». No es pretensión de erguirse en episteme o en axioma universal la sincera verdad desde la que escribe José García. Se trata, tal vez, de inmolarse, construirse, derribarse y redimirse. Se trata de un cataclismo y de una creación de sí, como fundarse un lugar propio en el orden de las cosas. Se trata de saberse y verse, de ser y estar, pero también de hacer, o más bien, de no-hacer por saberse siempre visto desde sí. Se trata de, en la medida de lo *possible*, contar lo que ocurre cuando se intenta crear ante los límites propios y se pretende ir más allá.

En la portada, clavado en el resorte, un lápiz corta en dos un cuaderno. Ambas páginas están en blanco. En la cuarta de forros, empuñando el cigarro, Josefina Vicens vuelta esfinge apunta la mirada: es *El libro vacío*. Lo abro, lo huelo, lo hojeo. Pronto advierto un sinfín de glosas dibujando a primera vista constelaciones que probablemente guiaron

no sé cuántas lecturas. Más pertinente es decir que de las lecturas se trazó en las páginas el cielo de palabras. Pasan rápido las hojas y, en efecto, todo el libro está rotulado. Al final, en caligrafía ligada y con tinta roja, se lee: «Biblioteca personal de Benito Santaya Pertegaz, México D. F., 1990». En la página siete, con lápiz, están subrayadas las ideas de Octavio Paz: «llena de secreta piedad e inflexible y rigurosa». Y al margen, igual en lápiz y en la misma caligrafía ligada, encuentro anotado el nombre de «Soares». Líneas abajo, subrayado también, «un libro tan vivo y tierno»; «desde la intimidad»; «todo un mundo». Y al margen, junto a «la conciencia del hombre y sus límites, sus últimas imposibilidades. El hombre caminando siempre al borde del vacío, a la orilla de la gran boca de la insignificancia», anotado, aparece el nombre de «Teste». Un par de líneas abajo, al lado de «literatura de gente insignificante —un empleado, un ser cualquiera», figuran tres nombres: «Teste, Soares, Funes». Y antes de que termine la página siete, está subrayada la frase: «espíritu de la época». Completamente rotulado, el libro parece esbozar un mapa. En las siguientes páginas, oraciones enteras están señaladas y comentadas. Surgen anotaciones como «la paradoja de Soares», «cien mil cerebros se conciben genios para sí mismos», «¿quién es José García?», «Michelangelo», «Meursault», «Dante», «Adán», «Huidobro», «balbuceo/confort/el útero», «trampa a sí mismo/trampalsí». En la página dieciocho cierro el libro para dirigirme ante el encargado y pagarlo. Tengo prisa por llegar a casa y leer con atención las glosas.

Instalado en mi cuarto, retomo la lectura y sólo me concentro en los comentarios. Recuerdo entonces la *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, de Paul Valéry. Al margen aparecen reflexiones del propio autor a lo expuesto

por él mismo. De veintidós años, Valéry se propuso imaginar los procesos mentales de Leonardo. En su *Hostinato rigore*, Paul Valéry se pregunta por la naturaleza del pensamiento, su manera de funcionar y sus límites. Su Leonardo es un esbozo de quien se volverá su hombre de la *idea fija*: el señor Teste. Vuelvo al libro. Descubro que Benito Santaya (decido asumir que él es el autor de las glosas), se propuso dialogar con los muertos, y para ello, organiza una suerte de aquelarre. Cada vez me intriga más el proyecto de Santa-ya (ha clasificado temas, se indica a sí mismo bibliografía que ha de consultar, traza brechas entre las obras); me planteo (y en seguida rechazo) la posibilidad de buscarlo. ¿Quién es Benito Santaya Pertegaz? ¿Dónde estará ahora? ¿Habrá desarrollado lo que sugiere en sus glosas?

Con mucha dificultad me separo del libro. Después de varios intentos, alcanzo una tregua con el sueño. Sin embargo, muy temprano, casi de madrugada, despierto queriendo escribir. Entiendo que me he condenado a mí mismo a una obsesión interminable. ¿Quién ha contado todos sus muertos? ¿Cuántas estrellas has podido nombrar? En las sombras el mundo desvanece los rasgos de los hombres: devorados por la oscuridad, vulnerables, somos otros. Desde la penumbra, imagino de madrugada a Valéry, volcado sobre su pensamiento, escribiendo sus *Cuadernos* durante más de cuarenta años. Imagino también a Borges de noche (tuvo que ser de noche) prefigurando a un «Zarathustra cimarrón y vernáculo», aunque de incurables limitaciones. Aún de madrugada, siento cómo Bernardo Soares se levanta de Fernando Pessoa y emprende la travesía a lo largo y ancho de sus sensaciones. En esa altura, estoy transitado. El océano, espejo nocturno, es la raja de los mundos por cuya apertura, en ciertas ocasiones, se escucha entonar el canto mítico de los Argonautas...

Entonces, Bernardo Soares cantó una melodía:
No hicieron vuestras naves, Señor, viaje más
primordial que el que mi pensamiento, en el
desastre de este libro, llevó a cabo. [...] Por vues-
tro comenzar, Señor, se descubrió el Mundo
Real; el Mundo Intelectual será descubierto por
el mío.

Contendieron vuestros argonautas con mons-
truos y con miedos. También yo, en el viaje de
mi pensamiento, tuve monstruos y miedos con
los que contender. En el camino hacia el abis-
mo abstracto, que está en el fondo de las cosas,
hay horrores que superar que los hombres del
mundo no imaginan y miedos que pasar que la
experiencia humana no conoce. [...] Yo, lejos de
los caminos de mí mismo, ciego por la visión
de la vida que amo, [...] llegué por fin también
al extremo vacío de las cosas, a la borda impon-
derable del límite de los seres, a la puerta sin
sitio del abismo abstracto del Mundo.

Traspasé, señor, esa Puerta. Anduve errante,
señor, por ese mar. Contemplé, señor, ese
invisible abismo.

Pongo esta obra de Descubrimiento supre-
mo en la invocación de vuestro nombre portu-
gués, creador de argonautas.

Después, se hizo un silencio.

En la calle, el mundo se pobló de sonidos: coches, perros,
pasos apresurados. Poco a poco la claridad ganó la ventana
y el cansancio se impuso sobre mi ánimo. Derrumbado en
la cama, dormí hasta pasado mediodía. Cuando desperté, el

desbocado pulso sobre la sien me era insopportable. Tenía mucha sed. Fui a la cocina, tomé agua y me recosté de nuevo. Fija la mirada en el techo, lejana pero taladrante, volví a escuchar la melodía de Bernardo Soares: «Argonautas nosotros de la sensibilidad enfermiza, digamos que sentir es preciso, mas que no es preciso vivir». Luego, nuevamente se hizo la calma. Alumbré un incienso. Seguí los caminos del humo que fluía de la varilla; la delicada marcha del fuego sobre la resina. Creí estar ante una de las fases del proceso alquímico. Volví a las glosas de Benito Santaya. Quise pensar en ellas como los detallados principios de un ritual. *El libro vacío* se volvió mi grimorio.

Desde entonces he vuelto un par de ocasiones a las librerías de viejo. Me coloco ante la otrora llamada Puerta falsa de San Andrés: deseo traspasarla. Siento que me preparo para un largo recorrido del espíritu. Al principio creí necesitar muchos libros. Obsesivamente busqué textos que me llevaron a otros textos que me arrojaron a más y más pensamientos sinfín. Luego entendí que llegaría una instancia en la que sólo seríamos aquello que en mí piensa más lo que piensa y lo pensable; lo sensible y mis sentidos. Mientras trato, preparo la transmutación. Sigo atentamente las glosas de Benito Santaya. Como Valéry, intuyo los procesos mentales que habría seguido en el desarrollo de su proyecto. Conseguí *El libro del desasosiego* en tres ediciones castellanas y una portuguesa. De Salvador Elizondo, su traducción del *Monsieur Teste* y los tomos uno y dos de las obras de Valéry en la *Pléiade*. De Borges, los tomos uno y dos de las obras completas más la biografía tomada de los diarios de Bioy. He trazado mis propios esquemas, he seleccionado tópicos: la percepción; la memoria; la conciencia; el lenguaje que pueda dar fe de esos modos de estar en el mundo; el vacío

de Dios. Ya he intentado algunos textos; pero aún no logro romperme. Quizá todavía tengo miedo. Soy tímido y me reconozco cobarde. Después de todo, también una mitad mía (no sé cuál; tampoco importa) es José García.

Quiero comunicar un proceso. Refutado el tiempo por Borges, no ignoro las correspondencias que me sugieren los años 1982 y 1986. En el primero, los exploradores del Arca de Pessoa hacen público *El libro del desasosiego*; en el segundo, la SEP incluye *El libro vacío* en la Serie de Lecturas Mexicanas. Tales acontecimientos, si la voluntad así lo quiere, son simultáneos. En el proceso que aspiro comunicar, los caminos de Bernardo Soares con los de Edmond Teste y los de Ireneo Funes se superponen. Dos movimientos reclama la obra: disolver y coagular. No bastará con hallar semejanzas; habrá que resaltar diferencias: el sebastianismo, la heteronimia; el ultraísmo; la crisis de la noche en Génova...

Ya he pensado un posible inicio. Caída la tarde me ejercito imaginando a Emilie Teste ponerse el sombrero. Da la impresión de preparar el lento paseo cotidiano, en compañía de su marido, por el antiguo jardín donde los pensamientos, preocupaciones y monólogos van al anochecer. Ahí están todos los *ausentes*. Aquellos a los que Josefina Vicens, en silencio, dedicó su libro. En otro ángulo, Bernardo Soares se reconforta inserto en la prolongación de las calles de Lisboa. A oscuras en la pieza del fondo, sin encender la vela durante las horas muertas, Ireneo Funes descansa de la existencia mirando hacia a la pared. Más allá, como si fuera un ladrón inexperto, José García entra en su diminuto cuarto donde escribe. Toma los cuadernos y la pluma con sus recelosos movimientos. Las amarguras de todos ellos están acostumbradas a encontrarse. Buscan sus propios alejamientos mutuos. Nuevamente es de noche. ¿Cuáles son

las condiciones de estas conciencias? ¿Sólo percepción y memoria? ¿Perspectiva, acaso? ¿Mundo y sentidos?

Hace varios años que Edmond Teste no tiene libros. También quemó sus papeles y ha tachado lo vivo. Se queda con lo que quiere...

Hoy quiero quedarme aquí.

MARCO ANTÚNEZ

Xalapa, 3 de mayo de 1984. Es licenciado en Filosofía por el Instituto de Estudios Superiores Rafael Guízar y Valencia, corrector de estilo, editor y ensayista. Ha publicado ensayos en *Forum*, *Lenguaraz*, *Performance*, *Chilango*, *Six Pack*, entre otras.

ÉXTASIS O LA BELLEZA DE LA PASIÓN RELIGIOSA¹

VIDA DE SANTA TERESA

Si hay una escritura que se puso como meta sumergirse en el abismo individual, sin duda fue la de los escritores ascéticos españoles. Su ejercicio literario se dividió entre la vida terrena y la vida espiritual; darle importancia a una por encima de la otra para resumir el valor de la religión y, por encima de todo, de la existencia del mundo y del hombre en el mundo. Intimar con Dios significaba, en su caso, reconciliar al tenor férreo de la filosofía con la emotividad del arte. Porque en aquel entonces convivían a diario, pero el pensamiento no dejaba hablar al corazón con la misma libertad en los textos de las universidades. Si los humanistas transformaban composiciones sociales a través del estudio y la interpretación de los fenómenos comunitarios, el misticismo poseía la conciencia del individuo. El primer problema por resolver de los ascetas: cómo vivir la espiritualidad en tanto armonía con uno mismo y reconciliación con la imperfección del mundo.

¹ «Prólogo», Santa Teresa de Jesús, *Las moradas*, México, Universidad Veracruzana (Biblioteca del Universitario, 42), 2012, pp. 13-27 [N. de los comps.].

Esto se refleja en ciertos libros populares, que sumados a la cultura del siglo que le toca vivir a Santa Teresa de Jesús, fundan en su corazón un imperio de pasiones contradictorias: su vida en la Tierra y el diálogo con Dios; la materia prima de la tribulación ascética y el foco del debate en el que posteriormente ella se vería inmersa al convocar a la reestructuración de los Carmelitas, una orden monástica que vivía de estudio filosófico y un estancamiento espiritual notorio a falta de renovación de la experiencia religiosa, cada vez más cauta en sus acciones y menos emotiva; o más cursi, pero menos intensa en la vivencia concreta de la entrega a lo divino en la Tierra. El hábito, respuesta natural del temperamento pío, permutó en costumbrismo, que poco a poco aniquiló la posibilidad de experimentar las delicias de la locura teísta.

Santa Teresa nació en Ávila de los Caballeros, España, el 28 de marzo de 1515. Trajo consigo la prefiguración del esplendor de la mística en su lengua. Dejó escrito su padre: «en miércoles, veintiocho días del mes de marzo de mil quinientos y quince años, nació Teresa, mi hija, a las cinco horas de la mañana, media hora más o menos, que fue el dicho miércoles, caso amanecido». Y así llegó el amanecer de una nueva prosa, mientras se vislumbraba, tras veinte años de relación, un continente que iniciaba su fusión con la cultura española: América.

Su nombre original fue Teresa de Cepeda y Ahumada, hija de Alonso Sánchez de Cepeda y Beatriz Dávila Ahumada. A diferencia de sus padres, ella vino a conocer un mundo mucho más amplio, con una vastedad difícil de acaparar para cualquier hegemonía europea.

Formaba parte de un total de 12 hijos; tres de los cuales eran del primer matrimonio de don Alonso y nueve del

segundo, entre los cuales se encontraba Teresa. El mismo día de su nacimiento, se inauguró el Monasterio de la Encarnación, adonde ingresará más tarde como religiosa y se realizará como intelectual y artista, consecuencias derivadas de su talento para dialogar con todo aquello que tiene de sobrenatural la propia imaginación, el mundo y las creencias.

Ya desde sus años mozos, concebía a la santidad como una forma del heroísmo. La sociedad española de aquellos años holgaba en devoción y lealtad al catolicismo; por lo cual, que las gestas infantiles tuvieran tintes religiosos, no es de extrañarse. Cuenta en *Libro de su vida* que ella y su hermano Rodrigo eran aficionados a leer y comentar vidas de santos, y sentían júbilo al saber que ofrecer su vida por amor a Cristo traía la recompensa del Cielo. Como ella misma señala en *Las moradas*, algo de inocencia o ignorancia garantiza la pureza de este amor, que por finito es imperfecto, pero refugiado en la fascinación por la inmensidad.

Hija del legendario toledano, hombre gallardo y por demás culto, no podría sino haberse devorado los volúmenes de obras como *Los retablos de la vida de Cristo* o *La consolación por la filosofía*, que su padre guardaba con orgullo y celo en tanto patrimonio más preciado de entre todas sus riquezas. Esto terminaba de coronar una cultura que apelaba a la disciplina moral del cristianismo y a un pensamiento preparado para confrontar a sus detractores en términos dialécticos.

A los catorce años, Teresa perdió a su madre. Su ascenso al Reino de los Cielos fue comprendido, pero no por ello sin dolor y una espesura que crecía en sus entrañas: la sensación de entrar a la estepa del vacío.

Cuando empecé a caer en la cuenta de la pérdida tan grande que había tenido —dice en *Libro de su vida*—, comencé a entristecerme sobremanera. Entonces me arrodillé delante de una imagen de la Santísima Virgen y le rogué con muchas lágrimas que me aceptara como hija suya y que quisiera ser Ella mi madre en adelante. Y lo ha hecho maravillosamente bien.

Una imploración en busca de escapar al peor sino que una jovencita puede sufrir: que la orfandad sea explícita en la forma del abandono.

Un refugio común para la desolación es la literatura. Y al permanecer indecisa entre la soledad y la familia, optó por refugiarse en la conversación suave de las letras: «Por aquel tiempo me aficioné a leer novelas. Aquellas lecturas enfriaron mi fervor y me hicieron caer en otras faltas. Comencé a pintarme y a buscar aparecer y a ser coqueta. Ya no estaba contenta sino cuando tenía una novela entre mis manos. Pero esas lecturas me dejaban tristeza y desilusión».

Incluso escribió una novela de caballería que quemó más adelante. Como si el fuego pudiera apagar el incendio que se cernía en su castillo interior.

Su facilidad para desempeñar labores creativas y el carisma que proyectaba frente a otras personas, era tema de conversación en su ciudad. Y para reparar las vacilaciones espirituales de la adolescente, el padre la llevó, una vez cumplidos los quince años, a estudiar en el colegio de hermanas agustinas de Ávila. Sin embargo, antes de concluir el segundo año de su estancia, enfermó gravemente y tuvo que regresar a su casa, bajo el cuidado familiar.

Tras una lectura atenta de *Las cartas de San Jerónimo* en un periodo crítico de su enfermedad, Teresa decidió volverse religiosa. Ante la negativa de su padre de verla vestida de hábito, tomó la decisión de huir de su casa: «Aquel día, al abandonar mi hogar sentía tan terrible angustia, que llegué a pensar que la agonía y la muerte no podían ser peores de lo que experimentaba yo en aquel momento. El amor de Dios no era suficientemente grande en mí para ahogar el amor que profesaba a mi padre y a mis amigos».

Finalmente se recluyó en el convento de Ávila y su padre cedió al verla determinada a seguir ese camino. Después de todo, estas costumbres no eran irregulares en la sociedad española de aquella época, si bien tampoco eran las ideales para una joven tan talentosa y presta a encontrar cualquier galán que ella deseara. Más que rumores vagos, los pesados adjetivos que cercanos y conocidos anteponían a su nombre denunciaban esa sensualidad trágica que ella evadía —contradicatoriamente— con la intensidad de sus pasiones. De esta guisa, a los veintiún años hizo sus tres juramentos: voto de castidad, pobreza y obediencia y entró a pertenecer a la comunidad de Hermanas Carmelitas.

Poco después, se agravó nuevamente de un mal que la molestaba y que le hacía difícil llevar una vida tranquila. (Quizá una fiebre palúdica, especulan los especialistas.) Debido a su confinamiento al camastro por recomendación clínica, entró en contacto con otro libro que definió su instrucción metódica en el ámbito místico: *El alfabeto espiritual*, de Francisco de Osuna. El libro conmina a tomar la costumbre de meditar, orar e interiorizar la experiencia religiosa con ejercicios y prácticas de oración.

Al unísono, su popularidad como dama agradable, divertida y generosa en labia e ingenio, crecía por otro tipo de

cualidades que estaban en las conversaciones de todos los habitantes de Ávila: la belleza y el virtuosismo que hacían a la monja apetecible a los ojos de los caballeros, ya fueran andantes, meramente nobiliarios o pícaros disfrazados de pureza. Y el encanto de Teresa se popularizó a causa de su constante algarabía: todo en torno a ella se transformaba en fiesta por voluntad de su risa y conversación.

Gracias al Espíritu Santo y las convalecencias a las que le había orillado su enfermedad, comenzó a tener visiones celestiales, que en lugar de darle grandes fulgores de benevolencia, se tornaron espantables ante la perplejidad de la santa. Al inicio consistían en regaños por su disipación. Tal vez lo que más la asustó, fue la paranoia a su alrededor, de la que ella misma era víctima directa. Abundaban en esos años los casos de mujeres a las que el demonio engañaba con visiones imaginarias. Incluso algunas de sus compañeras la acusaban de impura y abandonada a frivolidades mundanas, una forma de abrir puertas a la maldad en su alma.

A raíz de esta confusión, Teresa hizo confesión general de toda su vida con un sacerdote prestigiado por su virtud y lucidez, a quien preguntó acerca de la posible raíz de sus visiones. El sacerdote la consoló y la alentó a tener una vida más enfocada en su relación con Dios al decirle que eran una gracia divina.

Entre las visiones que sucedieron a dicho episodio, que le devolvió tanta paz como responsabilidades sobre su quehacer espiritual, hubo una incitación de parte de Dios que definió su futuro: «no te dediques tanto a hablar con gente de este mundo. Dedícate más bien a comunicarte con el mundo sobrenatural».

Así, asesorada por gente prudente, dio a luz una experiencia pura del haber religioso: el éxtasis; estado de contempla-

ción y meditación profundos que suspenden los sentidos y otorgan visiones sobrenaturales, donde el gozo supera la descripción a través de la sensibilidad corporal, trascendiendo toda forma de placer. Algo similar a lo que Eckhart buscaba, pero con una temperancia de visos corporales más que intelectuales. Se dice que en algunos éxtasis, Teresa se elevaba hasta un metro por los aires. Una característica que en otros tiempos los inquisidores consideraban una prueba de pacto satánico.

Freud y sus discípulos interpretaron siglos después que su deseo de los Cielos, sumado a la experiencia del éxtasis, resumía las dos pulsiones básicas de la psique: la sexualidad y la tensión de la muerte, concretadas en un poema célebre que la consagró y que devino en uno de los ejemplos de experiencia mística versal:

Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

Vivo ya fuera de mí
después que muero de amor;
porque vivo en el Señor,
que me quiso para sí;
cuando el corazón le di
puse en él este letrero:
que muero porque no muero.

«Desde entonces dejé de tener miedo a la muerte, cosa que antes me atormentaba mucho», cuenta en *Libro de su vida*. Así, por temor a la censura y por un dejo de solipsismo, prefirió mantener en secreto sus revelaciones largo tiempo, ya que algunos la tomaban por loca —histérica, para

ser precisos— y otros la acusaban de hipócrita, orgullo y presunción de superioridad por su insistencia en tener una relación cercana con Dios. Pero no tardó mucho en conseguir la aprobación de sus contemporáneos. San Pedro Alcántara, por ejemplo, después de dialogar largamente con la monja carmelita, aseguró que Dios realmente guiaba sus pasos y palabras, y que sus visiones eran reales e inspiradas por el Espíritu Santo.

La labor de Santa Teresa no sería únicamente literaria, y mucho menos unilateral o monolítica. Consciente del impacto que la ciencia tenía en los individuos, sobre todo en los estudiosos de los monasterios, que a poco se alejaban de la piedad y la religión e insertaban en su altar personal la efigie de la abstracción, Santa Teresa intentó renovar las formas de las comunidades, las cuales habían decaído en su fervor hacia los hábitos y en la entrega espiritual. Ella no se oponía a la ciencia y el estudio: comprendía que para entregarse a Dios, otros caminos deparaban el paso por el páramo que todos conocemos como «arrebato místico». Y a finales de 1561 recibió dinero de uno de sus hermanos para invertir en la fundación del Convento de San José, una de sus aventuras de revolucionaria religiosa.

Como la carmelita había sido educada en creencias intelectuales en las que lo importante era la calidad por encima de la cantidad, decidió tomar por causa central de su renovación monástica un comentario acertado de su sobrina, quien le dijo que «lo mejor sería fundar una comunidad en que cada casa tuviera pocas hermanas». Fiel a su orden, no se deslindó de ella, aunque sí creó una brecha con un nuevo procedimiento de «purificación». Un cuarto de siglo había pasado siguiendo los preceptos de las Carmelitas, suficientes para que, aunado a su autoridad como religiosa asceta, se

le concediera el beneplácito de probar suerte en una nueva empresa que innovara el haber cristiano: conventos con pocas hermanas, cuya tarea principal sería desarrollar sus aptitudes espirituales sin abandonar el trabajo diario.

La fortuna fue consecuente con su carisma y pronto le fue otorgada una casa para que realizara la estructuración. San Pedro de Alcántara, san Luis Beltrán y el obispo de Ávila dieron fe de legitimidad: entre menos personas participaran de la educación monástica, mayor atención a su crecimiento en disciplinas sacramentales. Por eso al final, el provincial de los Carmelitas cedió el permiso que validaría a la nueva orden: Las Carmelitas Descalzas. Hasta que, para cerrar con broche de oro la fundación, llegó a sus manos la bula de Pío IV con la orden de erigir el Convento de San José, en Ávila, que se inauguró el 24 de agosto de 1562. En ese momento, sólo tomaron el hábito cuatro novicias en la nueva Orden de las Carmelitas Descalzas de San José.

Las inconformidades no se hicieron esperar: ya por envidia o desdén a su afán disciplinario en el ámbito clerical, en Ávila criticaron la decisión. Incluso, se le obligó a regresar al Convento de la Encarnación, hasta que todo volvió a la normalidad y pudo ejercer sus nuevas tareas a la cabeza de la orden naciente —aunque, cuentan los testimonios, no pidió ninguna distinción especial como mentora y creadora.

La delicia de su devoción fue suficiente para conquistar a otro espíritu entregado y apasionado de la vida ascética: san Juan de la Cruz. A su lado, fundó los Carmelitas Descalzos, para monjes que quisieran seguir los preceptos de la monja carmelita.

Santa Teresa murió el 4 de octubre de 1582, tras haber cambiado el modo de concebir las prácticas espirituales y haber iniciado el camino hacia una literatura católica que respondiera a las necesidades líricas del siglo por venir.

LAS MORADAS

La música verbal de la Edad Media, que por un momento suspendió su elegancia al servicio de la enseñanza universitaria y la Iglesia, es equiparable al rigor de la dialéctica —capítulo categórico de la razón lógica que entregó en filamentos de precisión lo que pactó en primicias literarias para las lenguas italiana y castellana—. De ahí que las fuentes de los místicos españoles sean tan diversas. En particular, los antecedentes literarios del ascetismo carmelita tienen cuatro vertientes: los textos religiosos previos a san Juan de la Cruz y Santa Teresa (san Francisco de Asís, Ramón Llull, maestro Eckhart, fray Bernardino de Laredo, fray Francisco de Osuna, santo Tomás de Villanueva, san Juan Bautista de la Concepción, Cristóbal de Fonseca y san Juan de Ávila), el *Mester de Clerecía* (Gonzalo de Berceo, Pedro López de Ayala y Arcipreste de Hita), la lírica galaico-portuguesa (heredera en algunas facetas de la herejía albigense, con representantes como Alfonso X el Sabio, Martín Codax, Nuno Fernandes Torneol y don Denís) y la vanguardia de la lírica italiana (Dante Alighieri, Guido Cavalcanti, Francesco Petrarca y la prosa de Giovanni Boccaccio).

Los textos religiosos previos a los místicos carmelitas tenían las siguientes cualidades:

1. eran de carácter doctrinal o descriptivo;
2. apelaban a separarse del todo del mundo y el cuerpo, y rechazaban la disipación en cualquier actividad que no estimulara la cercanía con la divinidad;
3. su simbolismo y su retórica eran autoreferenciales y avocadas a las temáticas bíblicas;
4. sus figuras de lenguaje eran eminentemente poéticas y referidas a cierta historicidad con la única intención

- de convencer de su veracidad y legitimidad humana;
5. el camino hacia la iluminación era descrito a través del sacrificio y el abandono (con cierta similitud a la experiencia oriental de ascenso al Nirvana);
 6. sus figuras retóricas en torno a la experiencia religiosa desdeñaban las composiciones eróticas y el señalamiento del gozo corporal como un eje motor para intensificar la relación con Dios. La intimidad se destina a testimoniar un acercamiento a la luz a través de la piedad en tanto piedad.

La lírica italiana, por su parte, tenía una propuesta que permitía conocer al amor divino por medio del amor profano (Alighieri o Petrarca) o visos herméticos que describieran los pormenores espirituales de la vida terrena (Cavalcanti). Esto permitía dimensionar la labor en la Tierra como algo más que un testimonio: era la experiencia precisa para llegar a la pureza del espíritu. Dante persigue a la mujer a la que ama y cruza el estertor del Infierno y la contemplación de lo más alto por amor a Beatriz. Petrarca canta a la mujer que poseyó su amor en vida y muerte y versifica el dolor de la distancia con la paz metafísica que descubre en las *Confesiones de san Agustín*. El simbolismo críptico de Cavalcanti verifica la orfandad de la conciencia ante la certeza de un infinito que no se conoce, pero se desea, al estilo de los pensadores herméticos.

La búsqueda de la sensibilidad perdida por gracia de una educación sobrecargada de lógica y términos filosóficos que ya no guardaban una relación directa con el individuo o la comunidad al caso, despertó con las calamidades de la última etapa de la Edad Media, ya en vías de extinción y a punto de dar a luz a la modernidad. Esto indujo a las

órdenes monásticas a expresarse con la gracia melódica de un artillero, mientras la universidad insistía en el rigor del razonamiento como única meta. Además, el siglo XIV gozó de propuestas innovadoras en las letras. Por ejemplo, nació el *Mester de Clerecía* y su máximo representante, Gonzalo de Berceo, quien desató el corazón de algunos místicos sin serlo él mismo. Escribió los libros *Vida de san Millán*, *Vida de santo Domingo de Silos*, *Poema de santa Oria*, *Martirio de san Lorenzo* y *Milagros de nuestra señora*. Ramón Llull dio un giro a la expresión en lengua popular con su *ars inveniendi*; y se plantó como un filósofo y estilista — posible creador de la literatura culta catalana — que compuso poesía lírica religiosa ataviada del poliedro provenzal. Por ello se ganó el título de primer prosista místico en una lengua neolatina.

Al fundirse este aprendizaje a la vida cotidiana de la España de Santa Teresa, se comprende mejor el fenómeno literario que en ella encuentra una cúspide.

El ascetismo consiste en llegar a Dios por diferentes vías, de manera particular, por medio de la oración y la penitencia, a través de una vida austera y privación de lujos o hasta necesidades corporales. Eso sí: con la plena conciencia de la sensibilidad corporal de dichas experiencias. Por eso, en una sociedad tan católica como la española, profundamente arraigada a los preceptos ortodoxos para ganar el Cielo, esta forma de vincularse con el Creador resulta natural y digna de explorarse.

Estas fuentes están directamente vinculadas en *Las moradas* de Santa Teresa. La ascesis y el éxtasis, dependen de una vivencia dicotómica: cuerpo y alma separados, viviendo lo mismo desde perspectivas irreconciliables, pero que no se pueden separar: un *síntesis*, término griego que señala la unión irrevocable de materia y forma. La partitura de las

dos sinfonías amorosas escritas en la Edad Media, tanto en su literatura como en sus ciencias humanísticas, comparten su esencia estética y filosófica en la prosa. Eduardo Subirats escribe en *El alma y la muerte*, a propósito de la escritura de Santa Teresa:

el contenido central de la concepción demónica del amor en Platón era la polarización y el tránsito entre el amor finito y el amor infinito, entre la presencia seductora del cuerpo bello y el amor sublime que definía la figura misma de la filosofía como contemplación eidética. También allí hubiera podido hablarse del carácter ambiguo del Eros.

Lo anterior significa que la argumentación de Santa Teresa para narrar y, al mismo tiempo, demostrar la nitidez y bondad de su experiencia, emplea el modo dialéctico, con figuras que entremezclan ideas bíblicas aunadas a la poesía amorosa —probablemente el sentir erótico latente en la lírica trovadoresca y los ritmos galaico-portugueses.

Las moradas fue escrito por encargo entre julio y noviembre de 1577. Por lo tanto, su primer motor estético fue la necesidad de cumplir con un deber, como ella misma deja asentado desde el prólogo. Y no es que fuera un sacrificio *per se*, pero sí una tarea externa más que una pulsión personal. Como demostrará a lo largo de las páginas, la literatura, aun escrita bajo reglamentación e intenciones ajenas, no carece de verdadera intimidad cuando bulle en sus páginas el tenor del lenguaje.

El libro tenía dos intenciones. La primera, vindicar su papel ante una sociedad que no terminaba de aceptar su

carácter subversivo y radical en términos de concepciones religiosas (la reestructuración de las Carmelitas). La segunda: se esperaba que pudiera dar testimonio del alto valor de ser piadoso y sus ventajas en el ámbito vivencial, como un favor pedagógico a quienes quisieran iniciarse en las virtudes ascéticas (para brindar autoridad y convicción a su figura). Con estas premisas, se pretendía caracterizar a Teresa con una jerarquía que, ella misma, rechazaba de antemano: supremacía espiritual, que la Iglesia explotaría durante mucho tiempo.

En el interior de las páginas de *Las moradas* figuran todos estos espasmos entorno a la cercanía con el potencial del espíritu divino. La cercanía con el discurso de los *fraticelli* se salva gracias a su vocación piadosa y la consagración eminentemente eclesiástica. Una metáfora de mariposilla que avanza al interior de un castillo hasta llegar a su centro, en el cual encuentra a Dios y la paz suprema —lejos de la superficialidad de las moradas más externas del alma—, es la conclusión del camino recorrido a través de habitáculos del pensamiento donde moran las inquietudes a que conmina la disolución del individuo en el mundo: el creyente como parte de un todo, pero siempre bajo el regazo de los símbolos institucionales. Lo tutelar en ella es una experiencia interior y personal, nunca ajena al individuo.

El trato preferencial que brinda a sus antecedentes literarios no la exentan de tomar una postura tan contemporánea que marca una ruta, un nuevo modo de abordar el tema. Las letras no son el canal, sino el lugar donde sucede la tribulación del alma ante la inmensidad del «castillo interior»: el hogar de las pasiones. Por eso, su existencia y su lenguaje son una misma cosa cuando se enfrenta la prosa de *Las moradas*: el fenómeno de la mística manifiesto en el poder del

ritmo sonoro, plástico y dialéctico. Una pureza mana en la originalidad de lo múltiple: el amor se jacta de cruzar sus convicciones y orilla a vivir la comunión, es decir, una manera de asumir la armonía, cuya fecundidad se hace manifiesta en el discurso. Y esto pasa porque todo tiende hacia Dios. Sus raíces provienen de la cotidianeidad española: expresar el quehacer diario, inserto en la sencillez de dialogar con lo divino. De ahí la oralidad; de ahí el patrón delicioso de su prosa. Ante lo inefable: la expresión en aras de una estética única capaz de acaparar lo que de mundo tiene hablar o sentir a Dios.

Por ende, el camino de *Las moradas* se va en un deambular. Labor absolutamente peripatética más que ociosa. El alma recorre siete aposentos en sus muros vastos de sonidos, camino a la perfección. Las tres primeras moradas corresponden a la vía purgativa. Ahí el alma se desliga de lo terreno y vence la severidad del trabajo que se presenta. Las tres siguientes pertenecen a la vía iluminativa, donde inicia la verdadera vida espiritual. De hecho, llegada a la sexta morada, los sufrimientos se tornan en placer. En la séptima, se alcanza la completa unión mística con Dios. Por ende, el simbolismo alegórico para comprender la secuencia dentro del castillo interior se podría enlistar así: puerta de entrada al castillo: oración; perla oriental: alma en estado de gracia; cuerpo con perlesía: alma sin oración; tinieblas: pecado; fétilas aguas negras: más pecaminoso todavía; cercanías del castillo y engaste del diamante: el cuerpo humano; las abejas en la colmena: el pensamiento; el Sol y el agua viva: Dios; el recorrido de las moradas: el camino de la liberación. El agua también simboliza (en las cuartas moradas) la contemplación, lo sobrenatural y la gracia mística. Ahí mismo, cuando se habla de «agua viva», Teresa se refiere a la experiencia misma de estos tres elementos.

En las quintas moradas Santa Teresa distingue tres formas de unirse con Dios: la de la sola voluntad, decantada sólo en Dios; la de la voluntad y el entendimiento, dedicados también a Dios; la de la voluntad, el entendimiento y todas las demás potencias avocadas a las tareas cristianas. Aquí aparece el éxtasis: el glorioso desatino, la celestial locura. También le llamará la «verdadera sabiduría». Por eso, ante esta conjugación de actos reflexivos, la figura retórica que adopta es la del gusano de seda, en un afán contemplativo y de «concentración».

Quizá el concepto de transverbéración sea el más digno de destacar al caso. Es la sensación más pura del éxtasis, que incitó a Bernini a representarla en una escultura donde, con una sonrisa dulce, un ángel está a punto de atravesarla flecha en mano, mientras ella se encuentra a la mitad de un trance: «Vi un ángel que venía del tronco de Dios, con una espada de oro que ardía al rojo vivo como una brasa encendida, y clavó esa espada en mi corazón. Desde ese momento sentí en mi alma el más grande amor a Dios».

Este fenómeno es la clave de sus creencias y enseñanzas místicas. Como defiende Georges Bataille en *El erotismo*, no hay razón para considerar este dejo simbólico de referencias sensuales como una experiencia orgásmica: la antelación de los místicos en materia del conocimiento de su cuerpo, les permite estar al tanto de sus experiencias y de la pertinencia entre lo que pertenece a las funciones orgánicas y los fulgores de una sensación que no conoce límites en la materia, porque la traspasa. A esta sensación de dolor y placer en que el espíritu toma al corazón por asalto, es a lo que se enfrenta el lector de las páginas de *Las moradas*: la desnudez del alma y un parpadeo salvífico en un testimonio de lo inefable. Y que no descansa en el libro, sino en el numen casi piedra allá dentro, en la oscuridad de nuestro cuerpo.

RODRIGO GARCÍA BONILLA

Orizaba, 21 de noviembre de 1987. Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha traducido algunos textos del inglés y el francés, así como poemas del ruso.

EL ESPINAZO DE ATLAS

A Rubén García Palafox

Ahora, ella medía tan sólo diez pulgadas.

LEWIS CARROLL

En aquel tiempo el mundo tenía continentes innumerables. Cada página del atlas ilustraba un rincón del orbe infinito: desfilaba, inabarcable, todo el bestiario terreno. Mi infancia pensaba que cada silueta era una parte entera de una geografía diversa y balbuciente, apenas reconocible en los mapas que no hacían anatomía de un cadáver, sino de una fosa común.

Yo era un niño y husmeaba en el atlas del *Reader's Digest* de mi abuelo.

Para mí, en el libro que observaba, Cuba no era menor que Europa. Groenlandia colindaba con el Cabo de Hornos. Las islas Polinesias serían seguramente las piedras necesarias para brincar el Mediterráneo sin mojarse las valencianas del pantalón y ese mismo Mediterráneo bien podía abrazar en sus bahías el golfo de Bengala. Los cinco continentes eran un archipiélago olvidado entre Alaska y Japón. Nada estaba contenido en nada: los cientos de mapas existían sin dependencias.

Hasta que un día, a los pocos años de edad, descubrí que los planos infinitos del atlas se hallaban contenidos en el mapamundi. Cada uno de ellos no era una persona distinta, sino partes de un mismo cuerpo: éste, el perfil del rostro; ésa, la silueta del dedo cordial; aquél, el busto a tres cuartos. Si en cierta página se representaba un continente, el africano por ejemplo, las cincuenta páginas siguientes no eran otros continentes de la misma medida, sino la disección de los territorios del África, mirados a veces con lupa y a veces con lente de ojo de pescado.

Decepcionado, me di cuenta de que el bestiario se me ordenó en una pobre zoología de tres reinos: América, el Viejo Mundo y la Antártida.

Afrontar los fragmentos de la fractura es tocar con temor el caos. Esas astillas son los huesos craneales del infante que aún no engranan sus comisuras. Son los primeros pasos de un forastero sin mapa en una ciudad ajena. También, las piezas de carne que el amante roza, acecha, besa, huele, por lo común sin plena conciencia de que en el ejercicio erótico hay un preludio de la descomposición del cadáver del amado: carne, humores, huesos, cartílagos, desasidos de la humana fisonomía.

Mi infancia pensaba el mundo, sin saber, como tal vez había sido en otras épocas: cuando el valle en que nací estaba bajo el mar y sus fósiles eran mariscos; cuando las zonas hoy templadas dormían cubiertas por los velos glaciales; cuando la Pangea no sufría los cortes carníceros en su manto.

Aquel día, la comprensión de los mapas de mi abuelo fungió como Atlas: en su espalda se unió la osamenta del mundo. Aprehendí poco a poco las reglas de la escala y el orden de la tierra, empobrecida en cinco continentes, abarcables todos de un vistazo. La ignorancia dejó paso al menosprecio por

un globo terráqueo de tan poca imaginación en sus siluetas. Dios no se había quebrado la cabeza para poblar el abismo del mar.

Luego vino el revés. Saber de los terrenos inexplorados, de las muchas ciudades separadas por amplios desiertos. De las miles de islas breves y tímidas. O ver los campos encogidos desde un avión. Alguna vez regresó la conciencia de que ese mundo modesto no era tan simple. Lo dejé de ver mediante los catalejos de científico y regresé al hecho de su caos y a la imposibilidad de apresarlo de golpe.

Quizá entre esos dos polos de mi infancia oscila mi mapa del mundo. Por una parte, la realidad tosca, inabarcable y secreta. Por otra, los esfuerzos racionales por contenerla en los mapas, en una distribución discreta y soberbia, abrazada por los litorales y teñida por las naciones.

Muchos días después vuelo sobre el océano. Vengo de un país distante. Cuando estaba en aquel lugar, más allá de Europa, pensaba en México: concebía su silueta de Chac-Mool en un mapa como el de mi abuelo, al alcance de la mano. Europa había perdido su protagonismo: ese continente era sólo un vano que a veces se llegaba a llenar con el recuerdo de sus detalles. Pensaba en México muy a menudo. Entonces el espacio se me hacía insalvable, pero no remoto. Extendía mi imaginación hasta mi país desde los barrotes de una jaula. Aunque en la cabeza lo que me limitaba no era la distancia, sino los barrotes: un boleto, las horas de viaje, los trasbordos. Ahora, mientras vuelo sobre el Atlántico en un paréntesis que dura en tiempo real doce horas y cinco en el reloj, me doy cuenta, con datos empíricos, visuales, de que los barrotes eran falsos. Existe una distancia visible que desengaña de cualquier cercanía imaginaria. Existe la monotonía de azul y sus manchas pálidas. Existe el abismo del Atlántico, que enfrento con el tamaño de mi cuerpo.

En ese momento me perturbo. Voy de la fractura del mundo a su espinazo. Voy del espinazo a la fractura. ¿Pero acaso la realidad no es eso: una fractura que luego se conjuga, una conjugación que luego se fragmenta? No. La realidad me pierde. No hay oscilaciones entre mapas y tierras. Hay el misterioso hilo que los atraviesa a oscuras con una violencia imperceptible: una violencia sinuosa que pulsa por la médula sus nervios. En ese crisol, entre pasos y esquemas, se destila la esencia de espacio y se yergue la carne del mundo.

ÍNDICE

- 1 PRÓLOGO, Julián Osorno y Rodolfo Mendoza • 5
- 2 *Destino del canto*, Rubén Bonifaz Nuño • 27
- 3 *Algunas ideas sobre la composición dramática*, Emilio Carballido • 47
- 4 *¿Quién es Heathcliff?*, Juan Vicente Melo • 57
- 5 *Formas de Gao Xingjian*, Sergio Pitol • 79
- 6 *Jane Austen, fiel a sí misma*, Beatriz Espejo • 97
- 7 *La amarga memoria*, Mario Muñoz • 123
- 8 *Vencimos, ¿no es cierto?*, Ulises Carrión • 133
- 9 *Borges, autor de Las mil y una noches*, José Luis Martínez Morales • 143
- 10 *Desacreditar la realidad*, Luis Arturo Ramos • 163
- 11 *Una misma ola desde Troya*, José Luis Rivas • 171
- 12 *Girando entre infinitas espirales: José Juan Tablada, Ester Hernández Palacios* • 199
- 13 *La risa de Micromegas*, Elizabeth Corral • 219
- 14 *La realidad patria de Ramón López Velarde*, José Luis Martínez Suárez • 235
- 15 *La frontera del silencio*, Rafael Antúnez • 271

- 16 *El absurdo y el teatro*, Claudia Gidi • 281
- 17 *La lección de la especie*, José Homero • 313
- 18 Don Quijote de la Mancha: *¿Una lectura necesaria?*, Víctor Hugo Vásquez Rentería • 323
- 19 *Notas*, Alfonso Colorado • 333
- 20 *Ensayando el caos: apuntes para una fenomenología del ensayo*, Magali Velasco • 349
- 21 *Paseos de montaña*, Pablo Sol Mora • 359
- 22 *Balthus: un trazo de siete vidas*, Paola Velasco • 375
- 23 *Apetencias literarias*, Ramón Castillo • 389
- 24 *Memorial de antiguos incendios*, Rafael Toriz • 403
- 25 *Vías paralelas*, José Miguel Barajas García • 415
- 26 *Éxtasis o la belleza de la pasión religiosa*, Marco Antúnez • 425
- 27 *El espinazo de Atlas*, Rodrigo García Bonilla • 443

Antología del ensayo literario veracruzano, 1950-2010 de Julián Osorno y Rodolfo Mendoza, se terminó de componer en Rayón núm 25, Col. Centro, Altotonga, Ver (México). El «manuscrito» se capturó con el editor de texto plano TeXmaker (5.0.3) de Pascal Brachet, y se formó en el sistema de composición tipográfico l^aT_eX de Leslie Lamport, basado en el lenguaje de programación TeX creado por Donald E. Knuth; el archivo fuente fue compilado con el motor de tipografías PDFTeX desarrollado por Hàn Thé Thành. En su composición se utilizaron tipografías Minion Pro para el texto principal, y Myriad Pro para la «contraportada», ambas diseñadas por Robert Slimbach y Carol Twombly para Adobe Inc. Diseño, diagramación y composición tipográfica: Tuxkernel.

UNA antología literaria, puede ser valiosa para comprender la trayectoria de un grupo, para apreciar los elementos distintivos de una corriente artística, de una empresa editorial o de un género, entre otros, y proporciona al lector, especializado en la materia o no, una exposición temática de consulta rápida. Además, es un buen muestrario de la producción literaria de una región, ciudad, estado o país. Gracias a ella, el lector tiene un primer acercamiento a un escritor para luego continuar por sí mismo la búsqueda.

Nuestra intención es divulgar la obra ensayística de escritores veracruzanos de la segunda mitad del siglo xix y la primera década del xx. Con ello intentamos contribuir al conocimiento de la literatura mexicana no sólo entre especialistas en la materia, sino entre cualquier tipo de lector.

Esta antología, creemos, era ya necesaria para reunir la producción ensayística de un estado que ya de suyo se sabe rico en expresiones artísticas. Van estas páginas, entonces, para revalorar a algunos autores y para (re)conocer a otros. Al final, en el gran libro que es la literatura, cada uno ocupa su lugar.

Del Prólogo

ISBN 978-60-77527-78-7



9 786077 527787