

**Textos**

Margarita Peña
Francisco Prieto
Guadalupe Alonso
Hernán Lavín Cerda
Sergio García Ramírez
Ramón Gerónimo Olvera

Julio Cortázar, cien años

Eduardo Casar
Gonzalo Celorio
Ana Clavel
Hernán Lara Zavala
Rafael Luna
Mauricio Molina
Vicente Quirarte
Ignacio Solares
Ignacio Trejo Fuentes
Guillermo Vega

Jorge Volpi

Libro: ¿impreso o electrónico?

Christopher**Domínguez Michael**

Sobre Pedro Henríquez Ureña

Rosa Beltrán

Cuento

Héctor Tajonar

Soplo de luz

Reportaje gráfico

Octavio Paz y el arte





José Narro Robles
Rector

Ignacio Solares
Director

Mauricio Molina
Editor

Geney Beltrán
Sandra Heiras
Guillermo Vega
Jefes de redacción

CONSEJO EDITORIAL

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

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 128 | OCTUBRE 2014

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

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

Edición y producción: Anturios Digital
Impresión: Grupo Infagon

Portada: Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp*
Cast Alive, 1967

Teléfonos: 5550 5792 y 5550 5794
Fax: 5550 5800 ext. 119
Suscripciones: 5550 5801 ext. 216
Correo electrónico: reunimex@unam.mx
www.revistadelauniversidad.unam.mx
Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón,
01030, México, D.F.

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

EDITORIAL	3
LA MUERTE DE JULIO. PUDO MÁS EL CRONOPIO QUE LA FAMA Gonzalo Celorio	6
LOS NIÑOS DE JULIO CORTÁZAR Vicente Quirarte	9
CORTÁZAR Y SUS DOBLES Hernán Lara Zavala	13
CORTÁZAR Y EL MAL Ignacio Solares	17
CON EL TIEMPO CORTÁZAR Eduardo Casar	21
EROTISMO EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR. QUIERO UNA MUÑECA INFLA/MABLE QUE SEPA ABRIR LA PUERTA PARA IR A JUGAR Ana Clavel	22
CARTA A UN SEÑOR EN BUENOS AIRES Ignacio Trejo Fuentes	26
JULIO CORTÁZAR. JAZZEANDO LA LITERATURA Rafael Luna Rosales	28
EL SIGLO DE CORTÁZAR Mauricio Molina	31
CORTÁZAR Y LOS HIPERMEDIA. CRONOPIO INTERNAUTA Guillermo Vega Zaragoza	35
SOPLO DE LUZ Héctor Tajonar	43
REPORTAJE GRÁFICO En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte	49
LAS HORAS CONTADAS Rosa Beltrán	57
ELOGIO Y VITUPERIO DEL LIBRO ELECTRÓNICO Jorge Volpi	60
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA. FAMILIA Y FAMILIARIDAD Christopher Domínguez Michael	64
IMAGEN DE FRANCIA EN NOTICIAS DEL IMPERIO. HISTORIA Y FICCIÓN Margarita Peña	69
ENTREVISTA CON FABIO MORÁBITO. PESQUISAS SOBRE LA TRAICIÓN Guadalupe Alonso	75
NICANOR PARRA EN SUS CIENTOS AÑOS. CON UNA SONRISA INDOMABLE Hernán Lavín Cerda	78
UN CENTENARIO PARA NICANOR PARRA Ramón Gerónimo Olvera	83
250 AÑOS DE LOS DELITOS Y LAS PENAS. VIGENCIA DE BECCARIA Sergio García Ramírez	84
RESEÑAS Y NOTAS	89
MARTA LAMAS. ALGO MÁS QUE UNA AGENDA José Woldenberg	90
UN REPORTAJE DE ALAN RIDING. LOS ARTISTAS ANTE EL PODER NAZI Francisco Prieto	93
Y EL PREMIADO ES... JOSÉ DE LA COLINA Vicente Leñero	96
RESPUESTA A JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ Hugo Hiriart	97
APUNTES EN TORNO AL DEPÓSITO LEGAL Adolfo Castañón	99
CARTA A HELMUT JACOBS David Huerta	104
JANIS, SU CORAZÓN A PEDAZOS Pablo Espinosa	106
AUDAZMENTE CRUZANDO CALLES CON ARREOLA José de la Colina	109
LA FUGA DE HERNÁN LARA ZAVALA Edgar Esquivel	110
CASI TELEPATÍA José Gordon	111

XII Conferencia Internacional sobre Bibliotecas Universitarias

La biblioteca y el sector productivo

Conferencias Magistrales

- Rentabilidad de la biblioteca
- Administración del conocimiento y su vinculación con las organizaciones orientadas a la producción
- El profesional de la información con una visión de negocios

Temas

- El papel de la biblioteca en el sector productivo
- Participación de la biblioteca en el sector primario
- Contribución de la biblioteca en el sector industrial
- Implicación de la biblioteca en el sector de los servicios
- Aportación de la biblioteca en el sector cuaternario
- El perfil del profesional de la información

29 al 31 de octubre de 2014

Auditorio de la Coordinación de Estudios de Posgrado

<http://bibliotecas.unam.mx>

Informes: Tel. (55) 5622 3952 / 70 / 71

correo electrónico: difusiondgb@yahoo.com.mx



DE ACTIVIDADES
ACADÉMICAS EN LA
CIUDAD UNIVERSITARIA
1954-2014

unam
donde se construye el
futuro



Dirección
General de
Bibliotecas



A LA VANGUARDIA DEL CONOCIMIENTO



El patriotismo arruina la historia.

Johann Wolfgang von Goethe

Herder * Editorial - Librería

Tehuantepec 50, colonia Roma Sur
C.P. 06760, México, D.F.

Horario:

Lunes a viernes

de 9:00 a 18:00 h

Primer sábado de cada mes

de 10:00 a 18:00 h

Tels. (55) 55-23-01-05

(55) 56-69-23-87

ventas@herder.com.mx

www.herder.com.mx



@EditorialHerder



Editorial Herder México



Formó parte de una promoción de escritores de resonante

trascendencia editorial e intelectual, los incluidos en el llamado *boom* que pusieron al subcontinente hispanoamericano en un primer plano de las letras occidentales. Y, con todo y que la obra de sus compañeros de generación ha ocupado también un merecido sitio en la posteridad, podríamos decir que Julio Cortázar, quien habría cumplido cien años el pasado 26 de agosto, es por sí solo un continente literario, con una obra de variadas geografías y climas, que van desde la reivindicación del juego hasta la exploración del compromiso político, del tratamiento de los temas del amor y la libertad a la reflexión incisiva en torno de los propios dominios de la escritura. Esta riqueza se ve confirmada por la vitalidad y frescura con que sus libros sobreviven e incluso salen fortalecidos del temido momento de la relectura. Un grupo de novelistas, poetas y ensayistas congregados en las páginas de esta *Revista* dan testimonio de una admiración que ha ido aquilatándose con el paso de los años, y que ratifica el lugar preponderante que el autor de *Rayuela* sigue teniendo en la escala de los apegos vivenciales a que da oportunidad la gran literatura.

Pero no sólo de Cortázar vive el lector. Otras tres figuras canónicas de las letras hispanoamericanas se ven invocadas en esta edición. El poeta chileno Nicanor Parra, quien acaba de alcanzar el siglo, mantiene una actitud iconoclasta y heterodoxa ante las convenciones poéticas, como lo demuestran los textos de Hernán Lavín Cerda y Ramón Jerónimo Olvera. El novelista Fernando del Paso presenta una visión nada usual de la civilización francesa en *Noticias del imperio*, esa novela apabullante por su ambición y sus logros, como lo examina Margarita Peña, catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Por otra parte, las reflexiones en torno a las artes visuales del Premio Nobel de Literatura Octavio Paz son el eje de la exposición *En esto ver aquello*, que para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta mexicano y los 80 años del Palacio de Bellas Artes se encuentra desde principios de septiembre en este recinto; el comentario es del curador de la muestra, Héctor Tajonar, quien así presenta nuestro reportaje gráfico.

Las aportaciones de dos pensadores de distinto signo y época se ven reivindicadas en sendos textos de interpretación: el pensador milanés Cesare Bonesana, el marqués de Beccaria, a través de su opúsculo *De los delitos y las penas*, obra que cumple 250 años, es revisitado por Sergio García Ramírez, profundo conocedor del derecho; y los estudios en torno de la literatura de nuestra lengua del crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña son comentados por uno de los críticos mayores de nuestros días: Christopher Domínguez Michael.

Finalmente, tres protagonistas contemporáneos de la labor intelectual mexicana —Marta Lamas, Fabio Morábito y Jesús Silva-Herzog Márquez— ven sus empresas más recientes valoradas y analizadas por nuestros colaboradores José Woldenberg, Guadalupe Alonso y Hugo Hiriart, respectivamente.

9 años
de televisión
cultural
universitaria



ESTRENOS

REPÚBLICA LAICA

Un análisis de los temas relacionados con la laicidad del Estado desde una perspectiva crítica y polémica. **Conducen: Pedro Salazar y Roberto Blancarte**

Jueves · 22:00 h.

Retransmisión: sábados · 21:00 h.

FELIPE ERHENBERG EL ARTE COMO EXCUSA

Una semblanza del artista multidisciplinario, quien ha realizado más de 70 exposiciones individuales y ha participado en más de 200 muestras colectivas. Su obra tan vasta como ecléctica, va del dibujo a la pintura, de la gráfica a la instalación, de la escultura al *performance*.

Un documental de Paulina del Paso.

Viernes 10 · 22:00 h.

Retransmisión: domingo 12 · 19:00 h.

**THE DUST BOWL
DE KEN BURNS (EUA, 2012)**
Una serie sobre el peor desastre ecológico en la historia de Estados Unidos, ocasionado por el hombre.

Sábados · 17:00 h.

Retransmisión: lunes · 21:30 h.

42 FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

Lo mejor de la fiesta cultural de Guanajuato a través de TV UNAM.

De lunes a viernes · 17:00 h.
Sábados y domingos · 14:00 y 22:00 h.



creando • boleros

• Una tradición que renace •

Ocho intérpretes y ocho compositores luchan por ganarse un lugar en la historia del bolero mexicano.

Viernes · 19:00 h.

Consulta nuestra página: www.tvunam.unam.mx

dish
Canal 120

TV ABIERTA
Canal digital 30.2

CABLEVISION
Canal 411

SKY
Canal 255

Totalplay
Canal 265



www.cultura.unam.mx



¿cómoves?

REVISTA DE DIVULGACIÓN DE LA CIENCIA • UNAM

¡YA ESTAMOS EN KIOSCOS DIGITALES!

Formato PDF, legible en cualquier
tableta o smartphone.

DESCUENTOS
POR INTRODUCCIÓN

\$13

POR EJEMPLAR

\$150

SUSCRIPCIÓN ANUAL



La **ciencia**
se mueve

DGDC • UNAM

WWW.COMOVES.UNAM.MX

WWW.REVISTASMEXICO.NET

El cronopio de cien años

Hace un siglo, a las pocas semanas del estallido de la Primera Guerra Mundial, nació en Bélgica el niño Julio Cortázar, que crecería en la distante nación argentina y con los años se convertiría en autor de cuentos y novelas de insospechado carisma ficcional. En consonancia con los irreversibles cambios que la Gran Guerra pondría en marcha en el mundo occidental, el nombre de Cortázar habría de resumir una de las transformaciones más radicales —aunque estas sí gozosas— que la literatura de lengua española ha conocido en su historia. Así como para muchos de sus lectores la vida quedó dividida en un antes de J. C. y un después de J. C., para los anales de las letras hispanoamericanas la irrupción de Rayuela, Historias de cronopios y de famas, Bestiario o Las armas secretas se traduciría en una mutación de las reglas del juego literario y de las relaciones de la escritura con la vida, la libertad, la música, el amor y el sexo.

La vitalidad de un autor reiteradamente tildado de clásico sólo puede ser constatada con el ejercicio de la relectura, pero hablamos de una relectura ya desembarazada de las circunstancias juveniles en las cuales tuvo lugar el primer encantamiento. En este ajuste de cuentas con el tiempo, el Gran Cronopio sigue exhibiendo en su prosa una frescura genésica, inspiradora y al mismo tiempo profunda, dotada de una capacidad de interpelación trascendente y un cariz renovador y desafiante, como se puede atestiguar en los textos de diverso signo y circunstancia que han entregado para este expediente los escritores Eduardo Casar, Ana Clavel, Gonzalo Celorio, Hernán Lara Zavala, Rafael Luna, Mauricio Molina, Vicente Quirarte, Ignacio Solares, Ignacio Trejo Fuentes y Guillermo Vega Zaragoza.

La muerte de Julio

Pudo más el cronopio que la fama

Gonzalo Celorio

Yo no conocí a Julio Cortázar. Recuerdo con tranquila precisión el brutal nerviosismo que me asaltó en un pasillo del Hotel Del Prado la primera vez que no lo conocí. Tengo ante mí, nítidos y despedazados, cristalinos, los larguísimos instantes que duró nuestro desencuentro, pero no me acuerdo en qué año transcurrieron. Fue cuando se celebró en México una reunión política de tema tan extenso como su título: *Tercera Sesión Internacional Investigadora de los Crímenes de la Junta Militar Chilena*. Quizás en el 76. Yo no tenía en ese doloroso entierro más vela que la elemental solidaridad de mi corazón con un pueblo vejado y oprimido, pero me sentí invitado por el solo nombre, en la lista de los oradores participantes, de quien había sido mi mejor amigo: Julio Cortázar. Hacía varios años que mi vida se había dividido, como la de tantos otros, en *antes de J. C.* y *después de J. C.* Durante muchas y muy prolongadas noches de soledad adolescente, Cortázar me había hecho cisco el mundo hasta entonces conocido y aceptado y creído, tan cómodo, tan blando, tan café con leche diría él, para descubrirme el otro en el que mi adolescencia quisiera, sin vergüenza, perseverar: el del amor incodificable y la búsqueda permanente, el de la metáfora hecha carne. Con su tesonera juventud, Cortázar me había hecho verdaderamente joven, me había desordenado de manera irreversible todos mis ficheros. Pero no sólo era mi mejor amigo, el que mejor me conocía —porque nunca he sabido más de mí que leyendo sus páginas—, sino que, en cabal correspondencia, indudablemente que yo también era el mejor amigo suyo: su cómplice, el que comprendía sus rituales y sus ceremonias. ¡Qué mara-

villa!: la lectura de Cortázar nos deja con la convicción absoluta de que escribe para cada uno de nosotros en particular y de que cada uno de nosotros en particular es el afortunado poseedor de las claves y de los secretos para transitar por los itinerarios que sus palabras trazan. Y, sin embargo, todos sus lectores, sin necesidad de conocernos, hemos formado alrededor suyo una especie de Club de la Serpiente con su propio lenguaje y, para emplear una imagen suya, algo tenemos de hormigas que se frotan las antenas al pasar. Muchos años después de haber leído *Rayuela*, lo que, según pensaba, me aislaba del barrio donde vivía —avisado en pandillas y juegos de fútbol callejeros— vine a saber que Eduardo Casar leía la *contranovela* en una azotea vecina a mi casa ese mismo año de 67, acaso el mismo capítulo que yo leía, acaso consultando los mismos nombres propios en la misma edición del mismo *Pequeño Larousse Ilustrado* que yo consultaba. ¡Y yo que me sentía tan solo en mi barrio y en este mundo!

Cómo no rebasar, entonces, la preservativa cara de la página impresa —que aleja al autor en la misma medida en que lo acerca— y establecer la continuidad de los parques, borrar las fronteras entre el autor y el narrador y entre este y el lector y entre un lector y otro y corresponder al guiño, no sólo como tributo de la admiración, sino de la amistad con ella confundida.

Con habilidad picaresca, pues, yo, que no conocía a ninguno de los funcionarios, políticos, intelectuales y periodistas congregados con todos los rigores de la exclusividad en aquel Salón de los Candiles del Hotel Del Prado, me hice de un gafete apócrifo, que me acredita-

ba como miembro del comité organizador, y burlé la vigilancia de los guaruras que imitaban, sin saberlo, el ademán del policía pintado en el mural de Diego Rivera en el *lobby* del hotel, que no permite que la plebe se acerque, entre otros, a José Martí, por ejemplo.

Entre los discursos de monseñor Méndez Arceo y de una señora gorda de la ONU que pugnaba por vetar a Pinochet la celebración del Día Internacional de la Mujer en Chile, distinguí a Julio Cortázar tras larga y sudorosa búsqueda, cuando azarosamente el torso de un señor de bigote se hizo para adelante y el de otro señor sin bigote se hizo para atrás. Lo vi durante la fracción de segundo en que permaneció abierto ese compás antropomorfo: ahí, sentado, limpiándose los anteojos.

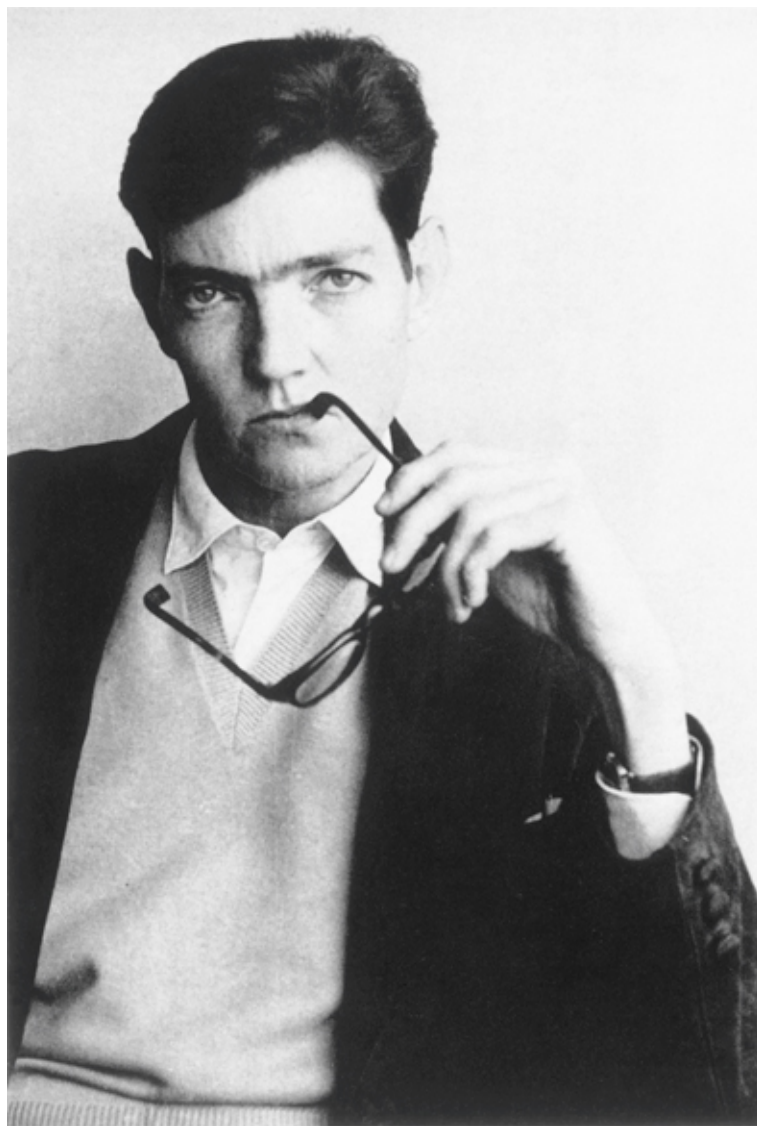
Cuando le toca su turno, sube al estrado toda su estatura. Las cuartillas en la mano. Instalados los anteojos. Su voz, reprobada en el ejercicio oral de *erre con erre cigarro, erre con erre barril, qué rápido ruedan las ruedas del ferrocarril*, renueva todos los lugares comunes que había medio oído hasta entonces. Como aria del tenor Américo Scravellini, su discurso emprende el vuelo y estremece los prismas de los candiles del salón. Mejor que nunca, supe que esa voz nos había abierto las puertas condenadas, nos había liberado la palabra, nos había enseñado el juego.

Al término de su intervención, se anuncia un receso. Convaleciente, salgo del salón encandilado a respirar un aire menos denso y a buscar un baño donde desahogar tanta contención. Desemboco en el largo pasillo al que dan las dos puertas del salón. Y al fondo, ahí, ante mi vista, Julio Cortázar, que ha salido por la otra puerta con la misma precipitación que yo. Camina hacia mí, quizá para ir al baño o quizá para bajar al *lobby* a tomarse un trago o hablar por teléfono. Viene hacia mí y yo voy hacia él. Ahí está, a treinta pasos, es decir a quince suyos y quince míos del encuentro en ese sucedáneo del *Pont des Arts* que es el pasillo. O para ser más preciso y más respetuoso de las estaturas, a doce suyos y dieciocho míos, que ya van decreciendo, descontándose, dándose. ¿Cómo decirle, así, de golpe y porrazo, a la mitad del pasillo, sin un *Gauloise* de por medio, sin una copa en la mano, sin Charlie Parker de fondo, que...? Más bien, ¿qué decirle? Perpendicular al pasillo se deja ver la entrada —o la salida, según se vaya o se venga— de otro pasillo más corto, al que de seguro desembocan, a su vez, de un lado la pipa y del otro el abanico. Es decir que uno puede seguir derecho o doblar. Como una redención fulminante, se me viene a la cabeza un cuento de amor, de metro y de muerte inscrito en *Octaedro*, “Manuscrito hallado en un bolsillo”. Instantáneamente formulo un código, un rápido juego que despoje a nuestro encuentro, que se anuncia inminente, de las vilezas de la causalidad o del destino. Y me digo: si Julio da vuelta a la mitad del pasillo para dirigirse al baño, no tengo

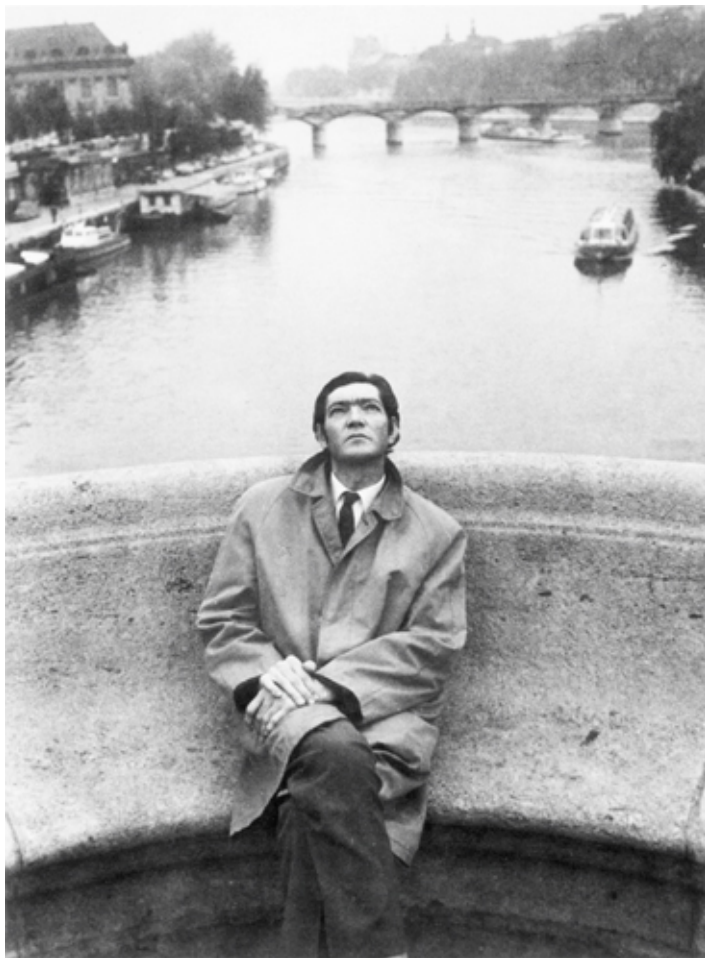
derecho a seguirlo; en cambio, si continúa caminando hacia mí para bajar al *lobby*, tendré que decirle, en el momento en que nos crucemos, no sé cómo, qué. Muy cerca ya de mis latidos y de mi rubor, ay, dio vuelta. Y yo no tuve el valor, en esa primera ocasión en que no lo conocí, de romper mi propio juego de ruptura para decirle “no puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado”.

Eso se lo dije la segunda vez que no lo conocí, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuando la causalidad o el destino, que entonces no pude conjurar, me dio la gracia de darle la bienvenida a la Universidad.

—Qué inútil esto de presentar a quien no necesita ninguna presentación —había dicho entonces, ante un auditorio pletórico de estudiantes pletóricos—. Todos aquí conocemos a Julio Cortázar. Y no sólo lo conocemos, sino que, por esa manera suya tan generosa, tan abierta de compartir en cada página sus ceremonias domésticas, sus rituales, sus juegos prohibidos, lo queremos mucho y somos sus amigos y aun sus cómplices. ¿Quién de nosotros no ha tenido la certeza de que tal o cual frase de Julio fue escrita para nosotros solos y para nadie más? ¿Quién no se ha reconocido, con pelos y se -



Julio Cortázar, París, 1958



París, 1968

ñales, idéntico, en el peligroso espejo de su voz? ¿Quién, al leer un texto suyo, no ha atravesado la página, indiscreto pero conminado por la página misma, y no se ha metido en el espacio de Julio para tomarse una copa con él, oír un disco de Cole Porter y recordar esa página de Lezama o aquella escena de Glenda, a quien, por él, tanto queremos —porque Julio es a Glenda Jackson lo que nosotros somos a Julio—. La continuidad de los parques, pues. Imposible no ver a la Maga, con su gusto por el mirlo, por el color amarillo, por el *Pont des Arts*, en la mujer a la que amamos. Así, *La Maga*, se apodaron nuestras novias en los juveniles días del 68. Imposible reprimir el grito ¡*Evohé!*, ¡*Evohé!* en cada orgumio, porque aprendimos más del amor con el capítulo 68 de *Rayuela* y sus noemas, sus hurgalios y sus orfelinios que con las explicaciones del doctor David Reuben desparrramadas por el libro *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo y no se atrevía a preguntarlo* o con los innumerables *Boccaccios* proyectados en el Autocinema del Valle. Y es que Julio nos dio las instrucciones precisas para no seguir ninguna instrucción. Después de su lectura uno ya no puede convencionalmente subir una escalera ni comportarse en un velorio ni ver una pintura famosa —menos aun hacer una presentación académica y oficial—. Julio nos hizo vomitar conejitos entre el primero y el segundo piso del elevador para acabar con el orden establecido en el departamento de la calle Suipacha;

nos orilló a la subversión: a la inconformidad y a la crítica y a la conciencia y al compromiso y a las últimas consecuencias y, sobre todo, a la risa y a sus saludables estragos para matar las arañas de nuestro pozo negro. Con su ya proverbial juventud, nos enseñó a ser jóvenes: a ser menos famas que cronopios y a tener, en la punta de nuestro cocotero, siempre una esperanza. Julio Cortázar, ciertamente, no requiere presentación. Dado el caso, quienes necesitamos presentarnos somos nosotros. Por razones obvias es imposible que cada uno ratifique aquí, en voz alta, el cariño y la confianza que le tiene. Sea nuestra multitudinaria presencia manifiesto de amor.

Esa tarde, Cortázar habló de Nicaragua y leyó algún cuento de *Deshoras*. Sus palabras sobre América Latina nos vistieron de luto, pero su presencia entre nosotros nos vistió de fiesta. Ese contrasentido es la esperanza. Al final, ya de noche, lo invité a casa, a tomar una copa, a conversar:

—“No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado” —le dije entonces, citando esa frase suya.

—Perdóneme —me respondió, dándome un abrazo obviamente desproporcionado—, pero estoy muy enfermo.

Y con un conmovedor “cuenta con un amigo” pospuso nuestro encuentro largamente imaginado.

¡Qué difícil aceptar que el autor de nuestras esperanzas esté muerto! Qué difícil, también, consolarse con la idea clásica de que pervive en sus obras, porque él se hizo amigo personal de cada uno de nosotros más allá, si bien por ella, de la página impresa. Aunque no lo hayamos conocido.

Nada en la vida me parece más envidiable que no haber leído todavía un libro de Julio Cortázar. Cuando sus obras, a mediados de los sesenta, aún no circulaban fácilmente en México y mi suegra me los traía de Venezuela, me sentía como un niño ante un regalo envuelto y con ritual regodeo aplazaba lo más posible su lectura para que no se me acabara tan pronto. Los textos de Cortázar, claro, son para leerse cien veces —a mí se me terminó *Bestiario* como si fuera un jabón—, pero la primera lectura, la del *knock out*, la que nos pone al borde del abismo, es incomparable. Es, perdón por los lugares comunes, como la primera Maga, como el primer viaje a París, como la primera fiesta de baile. Por eso no he querido leer *Los astronautas de la cosmopista*. Creo que no podré soportar el vacío de no tener nunca más otro libro de Cortázar después de su lectura. En esta hora de desolación y de miedo a no mantener, sin Julio Cortázar, la risa y la esperanza, quisiera guardar este libro, como un último regocijo, para el día de mi muerte, y emprender, siguiendo la ruta del astronauta mayor, el último viaje por la cosmopista.

Los niños de Julio Cortázar

Vicente Quirarte

El niño es una isla inexplorada poco a poco descubierta por su habitante único; emprende caminatas por selvas que no obstante su paso permanecen intactas; descien- de por cañadas donde los ríos quiebran su cauce y lo recobran; cruza territorios donde la sed o la lluvia apa- recen sin conjuro. Nada advierte la proximidad del ti- gre y nada garantiza que el sueño bajo las estrellas sea el último. Germen del futuro desastre, espacio temporal donde nacen las contradicciones, en la niñez es más abier- ta la oposición entre realidad y deseo, pues en esta etapa el niño no sabe conscientemente que la realidad es un labe- rinto de espejos donde el cordel de Ariadna ya no existe.

Héroe romántico por excelencia, el niño adquiere su carta de ciudadanía con la Revolución francesa. El *Emi- lio* de Jean-Jacques Rousseau significó un abrir de ojos para la sociedad que pretendía ver al niño como un ani- mal inferior al que era necesario castigar y domesticar. Rousseau vio en el niño la personificación de la pureza original con la que todo individuo nace, pureza que será posteriormente modelada —para bien o para mal— por la sociedad en la que se desarrolle. Derivadas del pen- samiento de Rousseau surgieron numerosas categori- zaciones en las que el niño tampoco estuvo a salvo de nuevas etiquetas. Las actitudes eran polares; quien pen- saba que el niño era la personificación del ángel y quien veía en él el futuro del mal. El asunto no es tan fácil ni tan general. En *Otra vuelta de tuerca*, Henry James demues- tra que esta pureza se vuelve demoniaca precisamente por su calidad corruptible; a través de la figura de dos niños angelicales, James escribió una de las mejores na- rraciones ambiguas sobre el tema del mal; en *El señor de las moscas*, William Golding lleva a un grupo de ni- ños a una isla desierta. El enfrentamiento con la Natu- raleza, bárbara y salvaje, despierta sus instintos prima- rios, y los conduce incluso al asesinato, pero también da lugar a las virtudes de sus mayores, como puede verse en esa curiosa metáfora del intelectual que personifica

Piggie quien, además de la inteligencia reflexiva, posee un par de anteojos a través de los cuales logra producir el fuego necesario para sobrevivir. En *La historia inter- minable*, Michael Ende afirma que la visión del niño es la única capaz de recobrar el reino de Fantasía, en su caso escrita con mayúscula. Además de revitalizar el cuento para niños, Ende ha hecho una hermosa parábola sobre la capacidad generativa de la escritura a través de la par- ticipación del lector que, al igual que el protagonista Bastián Baltasar Bux, la justifica y, finalmente, la salva.

Por los ejemplos anteriores podemos darnos cuenta de que la literatura moderna ha dejado de concebir al niño dentro de rígidas definiciones maniqueas y ha procurado, en cambio, ver en él a un ser humano capaz de experimentar todas las emociones, aunque de ma- nera distinta a como lo hace un adulto. No es fortuito que Sigmund Freud haya escrito sus ensayos sobre la sexualidad infantil antes de que las vanguardias practi- caran la escritura automática y ensalzaran la figura del niño por su capacidad para crear sin la intervención cen- sora del raciocinio, como puede verse en ese cuadro donde Salvador Dalí se autorretrata como andrógino le- vantando una sábana de agua para mirar debajo su iden- tidad sexual.

A lo largo de su trabajo narrativo, Julio Cortázar ex- ploró en varias ocasiones el universo del niño y su en- frentamiento con la realidad ¿Qué es el conjunto de la obra cortazariana sino una incesante invitación al juego, a la práctica de la vida como una actividad esencialmen- te lúdica? *Rayuela* es el juego —aquí llamado avión— que realizamos a lo largo de nuestro espacio vital para llegar a ese cielo del que hemos sido definitivamente des- terrados; las *Historias de cronopios y de famas*, cuentos de niños para adultos o, más bien, cuentos para que los adultos no dejen de ser niños y donde los cronopios de- muestran su mala educación, su mofa, su risa ante una sociedad que dicta la prudencia y el sentido común; *La*

vuelta al día en ochenta mundos, un cofre de juguetes venidos de todas partes del tiempo y del espacio creados por ese niño Julio que sólo creció hacia lo alto pero no hacia adentro, de ese escritor que a semejanza de su homónimo Julio Verne jamás quiso abandonar los reinos de la imaginación.

Los cuentos de niños escritos por Julio Cortázar no llegan a la decena. Sin embargo, en ellos su autor enfrenta a sus protagonistas al erotismo y la muerte, los dos grandes temas de Occidente que para Georges Bataille son en realidad uno solo. Tal vez en esto radique su diferencia con otros narradores latinoamericanos contemporáneos que también se han preocupado por explorar este territorio de múltiples aristas.¹ Cortázar comparte con ellos la idea de la infancia como un dominio inde-

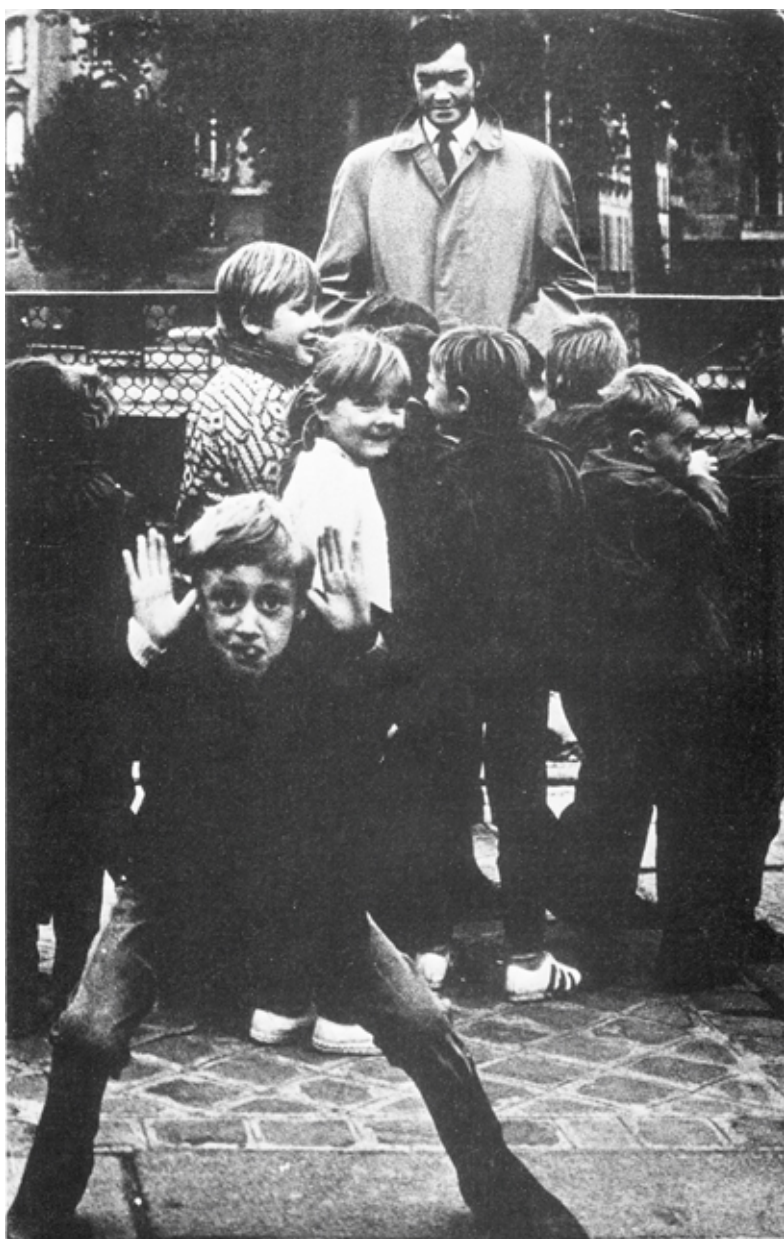
¹ Recordemos, entre otras obras, *Los jefes*, *Los cachorros* y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa; *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes; los cuentos de *Huerto cerrado* de Alfredo Bryce Echenique, donde su autor coloca a Manolo en diversas épocas y edades, para construir así una anticipación a lo que después será la novela *Un mundo*

pendiente (Alfredo Bryce Echenique), cercado por fuerzas oscuras que el niño conoce instintivamente pero a las que no puede combatir pues no es capaz de identificarlas. A diferencia de los cuentos de niños de Vargas Llosa —realistas, secos, brutales—, Cortázar busca todo el tiempo la metáfora y el retrato de sus personajes no aparece de manera inmediata. Además, subraya la importancia de la imaginación y la fantasía, que otorgan al niño una capacidad visionaria que el adulto pierde definitivamente, cuando no se contamina de otras realidades. Tal vez donde mejor esté desarrollada esta idea sea en el texto “En el nombre de Bobby”, donde el niño de este nombre sueña todo el tiempo pesadillas y las preguntas de las dos mujeres que lo rodean —su madre y su tía— nos llevan a intuir que el niño pretende dañar a su tía y que Bobby es la personificación del mal. El final, sorpresivo, nos hace recobrar la inocencia de Bobby para comprender que, gracias a ella, puede darse cuenta de que el deseo inconsciente de su madre es, en realidad, matar a su hermana.

En casi todos sus cuentos de niños, Cortázar da mayor importancia al contenido latente que al manifiesto. La realidad nunca es lo que parece, nos dice Cortázar desde su primer libro de cuentos, *Bestiario*: el hombre que vomita conejitos en “Carta a una señorita en París” es una metáfora del creador con sus fantasmas en un mundo que no lo identifica, con el que no se identifica; “Casa tomada”, entre otras muchas lecturas, es nuestro miedo a ser ocupados por fuerzas más allá de nuestro alcance. El cuento “Después del almuerzo” es un ejemplo claro de la preponderancia del contenido latente sobre el contenido manifiesto: un niño lleva de paseo a un “él” cuya identidad jamás se explica de manera manifiesta. Emprendemos la lectura seguros de que se trata de un perro, pero después de la primera página nos damos cuenta de que un narrador hábil —como lo es Cortázar— no deja en vano de nombrar la identidad de “él” o de describirlo físicamente.

Entonces deducimos que “él” es el hermanito idiota, de quien el personaje del cuento siente vergüenza de andar en la calle, subir al tranvía, cuidar de que no moleste. Al final de la lectura así es, efectivamente. Pero la metáfora del cuento es el enfrentamiento del niño con un mundo hostil; desde pequeño, el protagonista de “Después del almuerzo” sabe que el mundo mira con horror todo cuanto le parece antinatural y que él debe aceptar resignadamente la idea de normalidad dictada por el adulto. Así, el paseo por la Plaza de Mayo, que el niño

para Julius. José Emilio Pacheco recrea el dominio de la infancia en dos libros de cuentos, *El principio del placer* y *El viento distante*, así como en la novela corta *Las batallas en el desierto*. En *La lucha con la pantera*, José de la Colina reúne una serie de relatos donde se entabla la pugna entre el deseo infantil, impreciso, nebuloso, y la realidad castrante y desilusionadora.



París, 1965

anhela vehementemente por el aire y la libertad que le proporciona el hecho de descubrir el mundo por sí solo, se convierte en un infierno, pues descubre que él mismo, a pesar de su aparente generosidad, también es capaz de realizar actos contrarios a su naturaleza, como abandonar temporalmente al enigmático “él”.

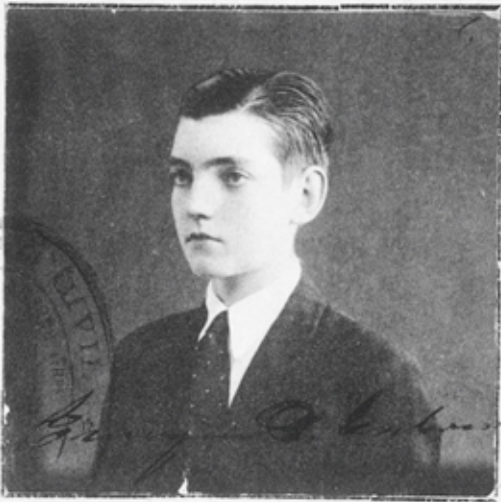
Quizás uno de los mejores logros de estos cuentos de Cortázar sea que al mirar a través de los ojos infantiles no llega a una criatura artificiosa, sino toma las realidades concretas que preocupan al niño y reproduce su sintaxis peculiar sin restarle fuerza al texto. El mejor ejemplo en este sentido es el cuento “Los venenos”, perteneciente al libro *Final del juego*, donde Cortázar introduce recuerdos de su infancia en Banfield, como escribe en su prólogo a las *Obras completas* de Roberto Arlt: “Yo me crié en un suburbio donde todos mis condiscípulos llegaban al sexto grado diciendo *demelón*, *pantomina*, se estrenaban para *bosear*, les dolían las *amídalas*, o anunciaban que ahora *lo vamo* a casa o que después *vamo* de mamá”. Y a través del niño narrador de “Los venenos”: “Al oír a mi hermana le dije a Lila que tenía que ir a ayudar a bajar la máquina y corrí por el callejón con el grito de guerra de Sitting Bull, corriendo de una manera que había inventado en ese tiempo y que era correr sin doblar las rodillas, como pateando una pelota... Al final me dormí pensando en Lila y Búfalo Bill y también en la máquina de hormigas, pero sobre todo en Lila”.

Hay en el relato dos hechos principales: relación del protagonista con su amiga Lila, la llegada del primo de aquel, Hugo, y la adquisición de la máquina para matar hormigas, las cuales han socavado todo el terreno de la casa. El niño, asombrado ante la llegada de la máquina, como hombre tiene el privilegio de ayudar a su tío a manejarla, así como Hugo le permite tocar su pluma de pavo real. Con ambos actos, el protagonista refuerza su universo masculino, donde las niñas no entran y la vida se justifica con el aniquilamiento de las hormigas o la carrera con el grito de Sitting Bull y Buffalo Bill. La aparición de Hugo, el primo mayor, derrumba la endeble arquitectura de la masculinidad infantil. Admira a Hugo, pero siente celos de la preferencia que Lila demuestra por él. En un esfuerzo por recuperar a Lila, le ofrece el jazmín que ha cultivado cuidadosamente, pero llega un momento en que la flor se contamina de los venenos que fluyen bajo la tierra, esos venenos que son de un hermoso color violeta y que van terminando con la vida en esos túneles subterráneos, al mismo tiempo que los laberintos mentales van formando una nueva conciencia en el niño. La manzana de la discordia es en este caso la pluma de pavo real que Hugo regala finalmente a Lila. Doblemente traicionado, el niño mata a todas las hormigas, esas mismas hormigas que aparecen en el relato *Bestiario* del libro homónimo, donde

Cortázar también recrea su infancia en Banfield y donde la figura del tigre —siempre sugerida, más latente que manifiesta— lanza el zarpazo detrás de cada acto en apariencia inocuo de los niños.

Hay un par de textos de Cortázar donde el amor incestuoso y la relación edípica son motivos centrales. Resulta curioso que en ambos textos su autor haya introducido algunos de sus más audaces juegos narrativos, como si buscara que este lenguaje barroquísimo expresara lo que el lenguaje común no se atreve. En última instancia, el discurso de estos cuentos es el discurso del deseo que, a semejanza de los hormigueros bajo la huerta de Banfield, late bajo nuestra vida cotidiana. Se trata de “La señorita Cora”, de *Todos los fuegos el fuego* y de “Usted se tendió a tu lado”, de *Alguien que anda por ahí*.

El primero no es sólo un alarde de confusión deliberada de voces narrativas, sino una sutil sugerencia de la relación afectiva que se establece entre Cora, la joven enfermera, y el puberto Pablo. La relación surge para ambas partes desde el primer momento. Sin embargo,



REPUBLICA ARGENTINA

2^a División Distrito Militar N° 21

Oficina Enroladora de Saladillo

Matrícula individual N° 1.222.198

Clase de 1914 (el año de nacimiento)

Libreta de enrolamiento del ciudadano Julio

Florencio Cortázar

nacido el 25 de Agosto de 1914

en Ixelles Dep. Bruselas Bélgica

— 1 —

Página 1 de la libreta de enrolamiento del ciudadano Julio Florencio Cortázar, Saladillo, Provincia de Buenos Aires, 1933



A los dos años, Suiza, 1916

entran en juego mecanismos de defensa de la censura, los cuales impiden que la relación se consuma abiertamente y así el sistema social no sufra alteraciones en su orden establecido. La manera en que Cora y la madre de Pablo lo derrotan es recordándole su condición de nene, de hijo de mamá, aunque después Cora se dé cuenta de que la defensa es, en realidad, contra ella misma, contra la atracción que siente por Pablo, como lo sugiere la escena donde la enfermera rasura a Pablo alrededor de las zonas genitales.

El amor no consumado entre madre e hijo aparece más claramente en “Usted se tendió a tu lado”. Cortázar habla a sus dos personajes en segunda persona del singular: Usted es Denise, la joven madre de Tú, el adolescente Roberto; a través de este juego Cortázar establece las diferentes acciones de cada uno, pero hay un momento en que estas llegan a ser simultáneas tanto en el plano físico como en el intelectual.

Denise querida mamá, o Denise según el humor y la hora vos del cachorro, vos Roberto el cachorrito de Denise, tendido en la playa mirando las algas que dibujaban el límite de la mares, levantando un poco la cabeza para

mirarla a usted que venía desde las cabinas, apretando el cigarrillo entre los labios como una afirmación mientras la mirabas.

Usted se tendió a tu lado y vos te enderezaste para buscar el paquete de cigarrillos y el encendedor.

—No gracias, todavía no —dijo usted sacando los anteojos del sol del bolso que le habías cuidado mientras Denise se cambiaba.

Cortázar simboliza así, a través del manejo del lenguaje, la simbiosis incestuosa —como la llama Erich Fromm— en que viven Roberto y Denise y cuya terminación esta no puede aceptar. Hablar con Roberto sobre la sexualidad, animarlo a que tenga relaciones con Lilian, ir a la farmacia a comprarle preservativos, son una manera de realizar con su hijo el acto sexual que no se atreve a asumir en la realidad. Denise está consciente de que el dilema es amar a su Edipo y que no puede asumir el fin de la etapa simbiótica, donde Roberto y ella eran uno solo; por ello recuerda “imágenes volviendo desde un pasado tan próximo, entre dos olas y dos risas y la brusca distancia decidida por el cambio de voz, la nuez de Adán, los ridículos ángeles expulsos del paraíso”. Cortázar no moraliza o, en todo caso, moraliza a esa moral que pretende negar sus impulsos primarios y que, por tanto, los reprime. El “Hola” de Lilian interrumpe la historia de amor —manifiesta y latente— entre Denise y Roberto y, aunque allí termina el cuento, sabemos que Lilian es el obstáculo para cualquier relación futura entre madre e hijo. Del mismo modo, el amor imposible entre Cora y Pablo se trunca por la muerte del segundo a causa de una sugerida peritonitis. Así, tanto “La señorita Cora” como “Usted se tendió a tu lado” son esencialmente historias de amor, de un amor imposible que los protagonistas no se atreven a nombrar y que, por tanto, se manifiesta en hechos laterales. En su novela *Las batallas en el desierto*, José Emilio Pacheco resume esta idea a través de la conclusión de Carlos: “El amor es una enfermedad en un mundo en que lo único natural es el odio”.

Si el humor es uno de los elementos fundamentales de la producción de Julio Cortázar, este no aparece en los relatos de niños analizados. Cortázar parecía tomar muy en serio esa odisea infantil donde somos una y otra vez vencidos hasta comprender así que la vida es una sucesión de derrotas en las que, sin embargo, el asombro nos hace recobrar, por un instante, la gracia perdida. Cortázar comparte de algún modo el pensamiento de Denise Donoghue citado por José Emilio Pacheco: “La niñez es miserable porque toda maldad aún está por delante”. Pero no creamos en un Cortázar pesimista. Precisamente porque estamos vencidos de antemano, nuestras armas serán mejores y nuestros combates más auténticos.

Cortázar y sus dobles

Hernán Lara Zavala

Discúlpennme señoras y señores, pero Julio Cortázar era mortal, tan mortal como ustedes o como yo. ¿No lo creen? Permítanme comprobarlo. Me apoyo en que el narrador y ensayista inglés V. S. Pritchett decía que todo gran cuentista inventa su propio tipo de cuento. Ante una aseveración tan tajante queda poco espacio para la duda. Sin embargo, también las afinidades electivas de todo escritor moldean su temperamento artístico y lo encauzan hacia el tipo de cuento al que aspira su imaginación. Por ello no considero un asunto de la mera casualidad que el poeta Charles Baudelaire, por identificación y veneración, se haya dado a la monumental tarea de traducir toda la obra de Edgar Allan Poe quien provocara, desde la primera vez que leyó por mero azar un cuento suyo, “una conmoción singular” y a quien siguió hasta los umbrales de la muerte con ciega e intensa pasión intelectual. Y todavía menos casualidad resulta que el propio Cortázar haya abrazado, muchos años después, exactamente la misma tarea que el poeta francés, pues experimentó la misma devoción por el escritor norteamericano compartiendo con él una profunda semejanza íntima que se le reveló a través de “la gran sacudida” que sintió al leerlo. No me cabe ninguna duda: el espíritu de Edgar Allan Poe, en el que convivían sin conflicto la vena narrativa con la vena lírica, por efecto de ese raro fenómeno denominado metempsicosis que tanto lo obsesionó durante su vida, se transmitió hacia el espíritu de Baudelaire y de Cortázar encontrando en ellos un feliz punto de unión y, al mismo tiempo, su sucesión en la cadena de la vida que acaso nos hace inmortales.

No sean escépticos, Edgar Allan Poe es uno de los primeros autores modernos en explorar el viejo tema del doble que cuestiona y derrumba el ancestral y obsoleto imperio del “yo” único e indivisible, muchos años antes de que Freud y Jung se lanzaran a indagar en las complejas entretelas del alma humana. El propio ejercicio de la escritura narrativa es una prueba de los múltiples

“yos” que nos habitan a pesar de nosotros mismos. Todo verdadero artista es, como dijo Borges del caso extremo de Shakespeare, *everything and nothing*, en el caso específico de los escritores, sus personajes surgen como una suerte de dobles donde tanto el superego como el alterego se van desdoblando sucesivamente para la creación de los protagonistas que poblarán sus textos. Y cuando abordan el tema del doble ese desdoblamiento se multiplica de manera exponencial y el escritor y sus personajes se convierten en actores que a la vez son espectadores *ad infinitum*.

Permítanme dar algunos ejemplos: el cuento más memorable de Poe sobre el apasionante tema del doble se titula “William Wilson”, en él se cuenta la historia de un joven cadete que comete una serie de delitos y maldades y que se ve asediado por otro joven del mismo nombre que le recrimina continuamente sus actos susurrándole al oído su propio nombre “¡William Wilson!”. Hasta que una noche de carnaval en Italia, a punto de perpetrar otra fechoría, Wilson enfrenta a su doble y con “ferocidad brutal” le atraviesa el pecho varias veces con su espada. Al desenmascararlo descubre que su antagonista es idéntico a él, como si se encontrara frente a un enorme espejo, aunque su rostro está pálido y cubierto de sangre. Antes de morir el doble alcanza a dirigirle a William Wilson las siguientes palabras, ahora ya en voz alta, como si estuviera hablando para sí mismo: “Me has vencido y desfallezco. Sin embargo de aquí en adelante tú también estarás muerto: muerto para el mundo, para la gloria y para la esperanza. Tú existías en mí y al morir, como podrás ver en esta imagen que es la tuya, comprobarás qué tanto te has asesinado a ti mismo”.

Ese mismo tema, aunque con un tratamiento diferente, lo ha abordado también “la siempre afortunada pluma de Stevenson”, particularmente en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, en ese extraño caso de desdoblamiento de personalidad que el escritor escocés manejó con tan sutiles

trazos que a lo largo de todo el relato logra dar la impresión de que se trata de dos personajes completamente diferentes, impresión que se rompe cuando llegamos al final del texto. La fórmula del doble creada por Stevenson logra así darle un giro a la de Poe en donde el doble actúa a manera de conciencia del personaje.

El otro gran modelo lo constituye *El retrato de Dorian Gray* que más que un relato del doble es la historia de cómo la corrupción y el vicio terminarán reflejados inevitablemente en el individuo a pesar de las máscaras o personas tras las que se oculta. Este libro “de coloración extraña” es una novela perfecta cuyo único error, a decir del propio Wilde, es el mensaje moral que él mismo se encargó de hacer explícito: “todos los excesos, así como todas las renunciaciones acarrearán su propio castigo”. La génesis de esta obra surge cuando Wilde, admirado ante la fidelidad del retrato de un bello joven que había posado para un pintor amigo, exclamó: “¡Lástima que tan gloriosa criatura tenga que envejecer!” a lo que el pintor añadió: “¡La maravilla sería que él se mantuviera joven y que el cuadro envejeciera!”. A partir de esta sencilla anécdota Wilde armó su historia cuya principal paradoja consiste en permitir, en una suerte de pacto con el diablo, que Dorian se conserve joven y bello mientras el retrato refleja los efectos progresivos no sólo del tiempo sino sobre todo de su maldad. Wilde logra así disociar aquel famoso apotegma que dice que a cierta edad cada quien tiene el rostro que merece. Wilde fue un precursor del culto sin límite de las glorias de la juventud y de la fobia a la idea de envejecer. Y como paradoja, en su novela elaboró una alegoría que a él personalmente le resultó más profética y más trágica de lo que nunca imaginó, probando para sí mismo que la vida imita al arte.

Como habrán observado en los ejemplos que he planteado, entre la personalidad del individuo y su identidad más íntima se tiende apenas un frágil puente de bambú. Pero lo más peligroso en el caso de los tres “dobles” en las novelas ya citadas es que la escisión que ocurre entre la personalidad y la identidad conduce inevitablemente hacia la autodestrucción de los personajes.

Es con estas lecturas en mente que he emprendido la relectura de los cuentos de Cortázar para encontrar que en muchos de ellos la intrusión de una realidad en otra y el paso de lo real a lo fantástico se produce con frecuencia violentando la identidad personal de los protagonistas. Y algo aún más importante: en muchos cuentos Cortázar utiliza el tema del doble para darle su propio giro y con ello demostrarnos que es inmortal.

Acaso uno de los cuentos más célebres de Julio Cortázar lo constituya aquel titulado “Lejana” cuya protagonista, Alina Reyes, vive en Buenos Aires y registra en su diario no sólo su acontecer cotidiano sino sus más disparatadas ocurrencias y fantasías, lo cual le permite jugar

con su nombre y convertirlo en el anagrama que dice: “Alina Reyes es la reina y...” dejándolo inconcluso. Pero sobre todo el diario consigna las extrañas y recurrentes premoniciones de Alina a partir de la figura de una mujer desconocida, otra muy distinta a ella, una “lejana” que vive en Budapest, una indigente, que sufre frío y a la que su marido maltrata y golpea y por la que siente una “súbita y necesaria ternura”. Una imagen reiterativa en toda la obra de Cortázar la constituye el puente que permite a los personajes establecer un tránsito y un medio de comunicación entre un ámbito y otro, entre una y otra personalidad, entre su realidad y la posibilidad de otra realidad para trocar sus identidades. Alina no siente, “sabe” que en algún lado debe cruzar un puente, sin entender cabalmente ni su significado ni su origen ni propósito: “Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente?”, se cuestiona la protagonista. El cambio de identidad que se produce en Alina se irá manifestando de manera inconsciente e incluso a través del propio lenguaje: “porque soy yo y le pegan”. Alina se casa y le pide a su esposo, Luis María, que la lleve de luna de miel a Budapest. Él accede y, la segunda tarde del viaje, ella sale a caminar sola por la ciudad. Su intuición la guía y logra llegar al puente sobre el Danubio donde ya la aguarda la harapienta mujer de pelo negro y lacio, “la lejana”. Una y otra se miran y caminan hasta la mitad del puente donde sin saberlo se han dado cita, como si sus almas se hubieran puesto previamente de acuerdo. Al encontrarse frente a frente y sin saber por qué, se estrechan en un abrazo fraternal durante el cual Alina y “lejana” se fundirán y cambiarán sus identidades para que la primera se quede en Budapest mientras la segunda, “lindísima en su traje gris” vuelva al hotel donde la espera Luis María, su esposo. Esta última parte, la del encuentro, ya no se narra a través del diario de Alina sino por medio de un narrador omnisciente que nos adelanta que eso ocurrió dos meses antes de su divorcio, con lo cual se refuerza la idea de que Alina mantuvo su apariencia pero cambió su identidad dejando su ser amable y burgués en su propio cuerpo pero depositando su alma en aquella lejana harapienta, fatigada y muerta de frío, que se ha convertido en su doble.

Vale la pena notar que en este cuento no media moralina alguna y que ni siquiera existe más relación de causa efecto entre Alina y “lejana” que la que podría ofrecer el azar, la predestinación, la locura o el designio divino. Aquí esta doble de Cortázar no se plantea como un reflejo del lado oscuro del personaje sino como su antípoda y el *quid* del cuento consiste sobre todo en la convicción de que acaso exista alguien en algún lugar del mundo con quien nada tenemos que ver pero con quien tal vez podemos intercambiar nuestras identidades.

En muchos de los cuentos de Cortázar se manifiesta una fuerza invisible, irracional, azarosa, fatal que impe-



Los tiempos de *Rayuela*, 1958



© Aurora Benítez

le a los personajes a actuar de un modo completamente diferente al de su proceder habitual. Este es el caso de varios protagonistas como el de Pierre y Michèle en “Las armas secretas” o el de Somoza y Morand en “El ídolo de las Cícladas” en los que se da una invasión de otra identidad que conduce a que los personajes se comporten de manera extraña y totalmente diferente a la de su carácter, como si los poseyera otro ser o un espíritu maligno y que los lleva a reaccionar de manera tan esquizoide como Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

En el caso de Pierre y de Michèle en “Las armas secretas” se plantea una suerte de conjuro que permite que los objetos y los espacios propicien la reencarnación de otro personaje que logra apoderarse paulatinamente de la mente y luego del cuerpo de Pierre. En efecto, una relación amorosa relativamente reciente como la de Pierre y Michèle, en la que la pareja se conoce poco, se ve de repente oscurecida por la proximidad de un espacio, Enghein, que suscita en Pierre varias premoniciones que, sin saberlo, lo remiten al conflictivo y trágico pasado de Michèle. El misterio que plantea Cortázar al inicio del cuento se resolverá poco a poco al surgir ciertas aparentes incongruencias como la violencia involuntaria de Pierre contra Michèle o el color de su cabello negro al principio y rubio páginas más adelante, señal que servirá como evidencia de su eventual transformación tanto mental como física. El cuentista nos va dando ciertos indicios y pistas como las *Lieder* de Schumann, la escopeta de doble cañón, la bola de vidrio al pie de la escalera de la casa, el espejo, las puertas, la llave, el calor, las hojas y sobre todo las palabras, las palabras que son las que nos permitirán ir armando el complejo rompecabezas que rematará en el trágico desenlace del cuento en el que Pierre se transforma en el soldado alemán que violó a

Michèle durante la guerra. Como en el caso de “Lejana” Cortázar porfía en la suplantación de una identidad, con el agravante en este caso de que la transformación del personaje llega hasta el nivel físico, es decir, que no podemos confiar ni siquiera en lo que vemos.

En el caso de Somoza en “El ídolo de las Cícladas” el agente perturbador lo constituye una estatuilla griega que tres amigos logran desenterrar durante un viaje a la isla a la que alude el cuento. Esa estatuilla fungirá como el catalizador que deformará sus personalidades al alterar “el tiempo y el espacio, [para] abrir una fisura por donde acceder a... los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas”. El espíritu maligno invade primero a Somoza y provoca su enfrentamiento con Morand para que finalmente la verdadera víctima resulte Thérèse, su pareja. Se cierra así la maldición que se cernía sobre los tres personajes que se aventuraron a rescatar la estatuilla de una isla y que recibieron su castigo al reactivar los maléficis rituales que llevaron a otra civilización a enterrarla.

Marini en “Isla a mediodía” es otro caso del doble en donde un sobrecargo de avión se obsesiona con la isla de Xiros por donde suelen sobrevolar a mediodía durante sus trayectos a otros países. En este cuento el desdoblamiento logra franquear las barreras del tiempo que, como en “El milagro secreto” de Borges, se expande para que el mismo Marini sea capaz de ubicarse simultáneamente en dos lugares a la vez. Las historias de Cortázar se multiplican: “La noche boca arriba” se narra en dos planos, uno en el presente y otro en el pasado, lo que transporta a un mismo personaje a dos lugares, dos épocas y dos situaciones distintas pero semejantes pues en ambas el personaje se halla boca arriba y a punto de ser sacrificado.

Hasta aquí hemos podido comprobar cómo para Cortázar no existe la identidad personal y ello, en cierto sentido, lo convierte en inmortal. Pero hay un cuento titulado “Una flor amarilla” que desdice todas las pretensiones de inmortalidad de los dobles y en donde él mismo se encarga de contradecir sus teorías del doble. En este cuento el escritor empieza planteando la idea de que todos somos inmortales al postular que la vida es como una larga cadena en la que, cuando morimos, tenemos ya un sucesor que ocupará nuestro lugar en el mundo, moldeado a nuestra semejanza, y que continuará nuestra vida como si se tratara de una constante reencarnación, como en el eterno retorno nietzscheano. Así, la persona que nos sucede no sería nuestro doble sino nuestra continuación que volvería a vivir más o menos nuestra misma vida. El cuento está narrado a través de un interlocutor que escucha las teorías de un borrachín cincuentón y fracasado, que ha experimentado un descubrimiento insólito: ha encontrado, en un autobús y

por mero azar, al joven que lo continuará en la cadena de la vida. Sus argumentos para identificarlo son tan baladíes como graciosos pues se basan en el parecido que encuentra con Luc al recuerdo que él guardaba de sí mismo a esa edad: “a los siete años yo me había dislocado una muñeca y Luc la clavícula, y a los nueve habíamos tenido respectivamente el sarampión y la escarlatina... todo era análogo”. El borrachín se siente privilegiado pues Luc era otra vez él y por tanto había logrado descubrir a su eslabón dentro de la cadena de la inmortalidad. Sólo que luego de ingeniárselas para conocerlo y procurarlo Luc muere y entonces se plantea el primer dilema del cuento: aquel infeliz que se sabía inmortal se ha convertido en un ser mortal al romperse el eslabón que estaba predestinado a sucederlo como parte de la cadena: “yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida”. Entonces le llega una segunda revelación cuando un buen día, ya muerto su continuador y sin mayor esperanza de trascender en la vida, da con una flor amarilla común y corriente “en el borde de un cantero”. Al verla tan sencilla, tan simplona, tan insignificante, como si esa pequeña flor también lo estuviera mirando comprende la importancia de transitar por el mundo: “yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena”. La revelación de algo tan trivial en la vida como una sencilla flor encontrada a la vera del camino le reveló a aquel pobre hombre la singular belleza de un mundo que está sobre nosotros y la importancia de vivir a pesar de nuestras imbéciles vidas perentorias.

Cortázar logró inventar su propio tipo de cuento gracias al influjo de Poe, de Keats, de Stevenson, de Wilde, de Borges, de Macedonio y quién sabe cuántos más. Pero él se levanta ahora, y por mérito propio, como el gran prestidigitador que juega con las palabras para transportarnos de una realidad a otra, de lo cotidiano a lo insólito, de un personaje a nosotros mismos y de nosotros hacia sus personajes. Muchas veces sus protagonistas se topan con un doble que los aguarda, que los amenaza, que los perturba, que los invade, que los doblega y que muchas veces los aniquila. Pero en sus cuentos nos acecha siempre un “otro”, a veces un tanto abstracto, a veces amenazante, absurdo, humorístico, irónico o conmovedor que nos hace conscientes de nuestra estatura humana y que nos permite identificarnos con nuestros temores, nuestras dudas, nuestros regocijos y nuestros amores. Existía, efectivamente, la leyenda de que Julio Cortázar era inmortal. No lo fue, pero sus cuentos conservan, aún hoy en día, la frescura, la juventud y la originalidad de la flor amarilla que podemos encontrar todos los días en el lugar menos pensado.



En 1981

Cortázar y el Mal

Ignacio Solares

Ningún aspecto más fascinante de la llamada “literatura cristiana” como el de su tratamiento del Mal. Nuestra sociedad de consumo ha conseguido distraernos —sólo eso: distraernos— de esa cuestión fundamental: la presencia del Mal entre los hombres. Una cuestión que no sólo depende de circunstancias externas sino —como dijo Freud en relación al instinto de muerte— de nuestra más profunda intimidad. Hay que leer a autores como Bernanos, Mauriac, Greene, Faulkner y sobre todo a Dostoyevski —todos abiertamente cristianos— para entender (sentir) lo que es el Mal encarnado en el mundo. Porque el Mal no es una cuestión teórica, sujeta a especulación, sino muy concreta y cotidiana, que sentimos en carne propia y nos duele.

Hay autores refractarios al tema, o que le dan un carácter más bien social o político. Otros, sin necesidad de llamarse cristianos, lo han tocado en forma excepcional. Tal es el caso de Cortázar.

Si para sentir una poesía cristiana fuese necesaria una cercanía de fe, entonces yo no podría sentir a San Juan de la Cruz ni a Fray Luis de León, ni a Sor Juana Inés de la Cruz, ni a Charles Péguy, que me emocionan.

Nadador entre dos aguas, el poeta no sabe racionalmente nada de eso (Eso) que, sin embargo, algo en él lo sabe y formula. La gran paradoja es asomarse al Mal sin perderse en él. Por eso, en lo personal, admiro sobremanera a los escritores que trabajan con fuerzas que en apariencia los van a destruir, y que terminan por fortalecerlos.

El Mal: zona esquivada o indefinible. Cuando afloran de nuestro lado algunos de sus raros, verdaderos testimonios, comprendemos lo contigua que estaba de nosotros, las palabras falsas con que la insolencia y el miedo buscan definirla para mejor encerrarla y acotarla.

Cortázar *lo vio* una noche de invierno en el autobús que une la Porte de Champerret con la Gare Montpar-

nasse. No recordaba exactamente en qué parada subió el hombre del sobretodo y el sombrero negro, la cara inexplicablemente pálida. En algún momento alcanzó su ticket al guarda y se quedó entre los pasajeros, tomado del tubo, mirando el suelo, frotándose los ojos. Lo que recordaba muy bien Cortázar es que antes de la parada de la Avenue Bosquet, algunos lo descubrieron y se retrajeron, buscando una distancia protectora en los diarios que leían o en la contemplación de otros pasajeros. Era difícil definir la sensación y más bien tenía que ver con el aura —horrenda— que lo envolvía. Muchos bajaron en la parada de École Militaire. Se entraba en el último trayecto y el autobús estaba caliente de aire viciado, de cuerpos laxos debajo de los chalecos y las bufandas. Entonces Cortázar tuvo plena conciencia del miedo que se había instalado en esa plataforma en donde a nadie se le hubiera ocurrido imaginar que alguna vez tendría miedo (*esa clase de miedo*). El hombre del sobretodo negro, con el cuello subido tapándole la boca y la nariz, y el ala del sombrero sobre los ojos, sabía o quería que eso fuese así, que *debía* ser así. En ningún momento miró a nadie, pero era todavía peor: la amenaza que emanaba de esa incomunicación se volvía tan insoportable que los pasajeros estaban como unidos, y a la vez indefensos, esperando que *cualquier cosa* pudiera suceder. En un momento dado, el guarda miró al hombre y casi inmediatamente desvió la vista hacia los tres o cuatro pasajeros que aún seguían de pie en la plataforma. Calificarlo como el Mal no es decir nada. Lo insoportable —y eso lo sentía el guarda en su simplicidad, lo sentían todos desde sus diferentes horizontes— era la falta de todo signo manifiesto. Cortázar estaba seguro de que si el hombre hubiera levantado bruscamente la cabeza para mirar a cualquiera de ellos, la respuesta habría sido un grito o una carrera a ciegas en busca de la salida. En esa suspensión del tiempo jugaban fuerzas que ya nada tenían que ver con ellos mismos. Cuando

en la parada de la Avenue Lowenda no subió ni bajó nadie, Cortázar comprendió que le tocaba acercarse al hombre para alcanzar la campanilla; en ese momento vio —lo vieron todos— que la mano dentro de un guante negro resbalaba por la barra de apoyo buscando el botón de llamada. Cuando bufaron las puertas automáticas y el hombre, con un movimiento brusco y a la vez interminable, giró dándoles la espalda para bajar, Cortázar y otros dos pasajeros lo siguieron. Imposible posponer el descenso, no había ninguna razón manifiesta para hacerlo. La avenida los cegó con su silenciosa oscuridad y pisaron con precaución para no resbalar en la capa de nieve y de escarcha. Los que habían bajado juntos esperaron a que el autobús arrancara para atravesar la avenida sin hablar —¿qué hubieran podido decirse, qué relación legítima había entre ellos?— y como avergonzados de esa complicidad que tardaba en romperse. El hombre había subido a la banqueta después de cruzar la calle y estaba inmóvil en la esquina de la avenida y la rue Oudinot, sin mirar hacia ellos. Sus compañeros se siguieron por la avenida y Cortázar debió cruzar la calle e internarse por la rue Oudinot, solitaria como siempre a esa hora. En algún momento resbaló y tuvo que abrazarse al tronco de un árbol. Cuando alcanzó a mirar furtivamente hacia atrás, la esquina estaba desierta.

Seguí viajando muchos meses en el 92, a las mismas horas; me tocaron con frecuencia el mismo guarda de aire

apacible y algunos de los compañeros de aquella noche. El Mal no volvió a subir, y nosotros, como en realidad no nos conocíamos, jamás hablamos de aquella noche. Por lo demás, son cosas que no se hacen en París.

Pero esta no fue su única percepción del Mal, sino que siempre se sintió fascinado por el mito de los vampiros, que no consideraba tan mito puesto que creía en ellos absolutamente. La narración que abre el primer tomo de sus cuentos completos se titula “El hijo del vampiro”. En 62 / *Modelo para armar* hay una escena de vampirismo:

Los labios de Frau Marta se habían apoyado en la garganta de la chica inglesa, y la huella de la consumación se adivinaba apenas como dos mínimos puntos morados confundibles con dos lunares, una nimiedad para la que desde luego no cabía el escándalo.

Él mismo vivió algunas experiencias de supuesto vampirismo, una de las cuales narró en “Reunión con un círculo rojo”.

Una noche de lluvia en Wiesbaden, Alemania, después de una ardua sesión de trabajo —eran los años en que lo invitaban a todas partes a presentar sus libros—, entró cansado y hambriento en un viejo restaurante llamado Zagreb. Colgó el impermeable en un perchero y al mirar las mesas vacías, alumbradas vagamente por la luz de las velas, tuvo la seguridad de que estaba en un lu-



El retorno de Drácula: Halloween en Berkeley, 1979

gar de vampiros, habitado por verdaderos vampiros. Pero aun así, ocupó una de las mesas y esperó a que un camarero, atezado y silencioso, lo atendiera. Había otros dos camareros, extrañamente parecidos entre sí. Pidió una brocheta de carne y vino tinto. Mientras fumaba el primer cigarrillo, vio entrar en el restaurante a una nueva comensal: una mujer miope, con unos gruesos lentes como fondos de botella, que con movimientos torpes fue a ocupar una de las mesas. La supuso inglesa por el tipo y el impermeable. Le llevaron un *goulash* y mientras lo tomaba los camareros se pusieron a observarla con extraña atención, manteniéndose en un rincón con los brazos cruzados. A Cortázar lo atendían con una rapidez inaudita, mientras que con ella se tardaban una eternidad. Casi a él le quitaban el plato con el último bocado y le ponían el menú abierto contra la cara para que ordenara cuanto antes un postre y el café. Entonces Cortázar tuvo la convicción de que debía protegerla, esperarse ahí hasta que también se fuera la turista inglesa. Pidió otro café y un licor.

Los vampiros no existen para los que no creen en ellos, pero si alguien como yo tiene la convicción de que el vampirismo es algo más que leyenda y puede haber casos tangibles de vampirismo, comprenderá muy bien que yo haya tenido aquel miedo, en aquel lugar. Y tuve miedo por una serie de detalles muy concretos que se determinan en el relato. Y cuando entró aquella turista, que yo imaginé inglesa, sentí la obligación de protegerla, siendo nosotros las dos únicas personas que estábamos ahí aquella noche de lluvia.

Lo que sigue en el relato es la inversión de la situación: fue ella la que, habiendo sido vampirizada antes, intenta proteger al narrador. Pero no puede hacerlo porque, apenas acaban de salir, el narrador regresa al restaurante a entregarse él mismo a los vampiros. (Algo diría Freud de esa entrega, es obvio).

El vampirismo tenía un aspecto positivo de sobrevivencia —a lo Dorian Gray— que a Cortázar le gustaba cultivar. Su aspecto físico —dadas sus características de *baby face*— le prestaba una gran ayuda. A los cincuenta años, escribe:

Difícil creerlo, de veras, pero todavía me siento de treinta y vivo con esta idea, muy criticado, claro está, por mis amigos, por mi familia, por mis admiradores. Antonin Artaud perdió todos los dientes el año antes de su muerte, pero estaba convencido de que le saldrían de nuevo. *Yo estoy convencido de que soy inmortal*. Probablemente, mis últimas palabras sean: “no te olvides despertarme a las ocho en punto porque tengo que perfeccionar un solo de trompeta”.



© Carol Dunlop

En Guadalupe, 1981

Omar Prego —quien lo acompañó sus últimos días— da testimonio de esta actitud tan cortazariana ante la muerte:

Yo creo que finalmente Julio murió sin saber (sin querer aceptar) que se estaba muriendo. Al menos no parecía creerlo la última vez que nos vimos en el Hospital Saint-Lazare.

Y en una carta a Lucienne Duprat:

Yo seré alguna vez un fantasma incansable: ¡tengo tantas cosas que visitar de nuevo, diseminadas en la ciudad, en los pueblos, en las novelas, en la historia!

Y, en este sentido, incluso, le gustaba suponer que su alergia al ajo —que le provocaba unas migrañas terribles— era otro síntoma más de su vampirismo, ya que los vampiros son alérgicos al ajo.

Pero el vampirismo al que en verdad temía era el espiritual:

Un vampirismo que no es el de Drácula. No se trata de gente que se anda sacando la sangre. Hay gente que se anda sacando el alma, para usar la vieja expresión. Es decir, hay gente que se vampiriza espiritualmente, que posee espiritualmente, que esclaviza espiritualmente, con una fuerza terrible, una fuerza psicológica, demoníaca, que puede hacer de una pareja, sin que la vícti-

ma lo sepa, un vampiro y un vampirizado a lo largo de toda su vida.

Quizá, después de su separación de Aurora Bernárdez, en 1967, vivió una experiencia de alguna manera en este sentido, que lo transformó tanto física como espiritualmente. Es la suposición de Vargas Llosa, sin referirse al vampirismo, por supuesto:

El cambio de Cortázar, el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de “Axolotl”, ocurrió, según la versión oficial —que él mismo consagró— en el mayo francés del 68. [...] La próxima vez que lo volví a ver, en Londres, con su nueva pareja (Ugné Karvelis), era otra persona. Se había dejado crecer el cabello y tenía unas barbas rojizas e imponentes, de profeta bíblico. Me hizo llevarlo a comprar revistas eróticas y hablaba de marihuana, de mujeres, de revolución, como antes de jazz y de fantasmas.

Mario Goloboff, en su biografía de Cortázar, ofrece otras pistas:

En las tempestades finales intervino bastante el alcohol, al que Ugné se había precipitado años antes, y del que Julio había comenzado a tomar el hábito. Pero mucho más levemente que ella: es más fácil —diría él en la última época de convivencia— desatar el nudo gordiano que lograr que Ugné desayune sin whisky. Fue, naturalmente, un final muy triste y asfixiante. Ella, en palabras de Julio, se había vuelto insufrible.

Las menciones en las cartas de esa época son, en verdad, tristes y asfixiantes. Desde sentirse, “yo mismo tan perdido como cualquiera de los personajes que ignoran las razones profundas de lo que les va sucediendo”, hasta compararse con un personaje (nada menos) de Edgar Allan Poe: “Muchas cosas me arrastran a otros tantos vórtices de los que salgo como el personaje de Poe que se metió en el Maelstrom”. Corresponden todas al mismo año de 1969:

La vida no me ha tenido demasiadas contemplaciones estos últimos tiempos, y el relativo método que yo era capaz de imponer a las circunstancias se ha quebrado en vaya a saber cuántos pedazos.

Un año después, en 1970, hay una mención especial a su separación de Aurora:

Mi separación de Aurora, y sus múltiples secuelas en el plano personal y moral, me llevaron a un tal grado de fatiga y de neurosis que incluso el viaje a Londres fue una fuga...

Y la más amarga, en la misma carta:

El verano en mis colinas provenzales me ayuda a seguir saliendo del pozo, pero que es profundo es profundo.

Un pozo que es profundo es profundo de la misma manera en que, para Gertrude Stein, una rosa es una rosa es una rosa...

Aun su creencia en la astrología —y el desciframiento del enigma a través de las estrellas— no le ofrecía mayor consuelo:

Yo tengo la impresión de que hay momentos en que cualquiera de nosotros —los astrólogos dirían una cuestión de horóscopo— estamos sometidos a buenas o malas influencias. Lo cual, de alguna manera, explica a veces la acumulación de desgracias. O una etapa de una vida que se da bajo cierto signo y que luego, bruscamente —pero no tan bruscamente si se estudia el horóscopo de la persona— entra en una zona que puede ser totalmente distinta. Yo sé que hace cinco años estoy en una más que negativa etapa de mi vida. Pero tan poco racional soy que no se me ocurre buscar un astrólogo y decirle: Bueno, mire, invéstigueme este asunto, porque sé que no voy a ganar nada con que me lo investigue. Yo tengo el sentimiento claro de que hay eso que la gente a veces llama Destino, que, en un determinado momento, se pone en contra. Y que además de alguna manera es verificable, porque todo lo que me ha sucedido a mí en los últimos cuatro o cinco años se ha repetido cíclicamente y recurrentemente en cada uno de los veranos de esos cuatro o cinco años.

En esos años de su vida que compartió con Ugné hay como una sorda analogía con el catastrófico itinerario amoroso de Keats y Fanny Brawne, que Cortázar, a su vez, emparentaba con el itinerario de Joseph K en *El proceso*, nada más y nada menos. En efecto, el proceso de Keats nace de un error inicial: enamorarse de quien no debe. Él sabe pronto que hay un error y también que *está enamorado de ese error*. Pero el túnel tiene un solo sentido. Su batalla es tan inútil como la de Joseph K, y casi por la misma oscura razón. Los dos (mejor dicho, los tres, si agregamos al propio Cortázar) la libran a fondo: como un cumplimiento en la derrota, un acicalarse con cuidado la víspera misma de la ejecución. Algo oscuramente necesario.

Circunstancias todas ellas que estaría tentado a llamar ceremoniales —palabra cortazariana si las hay—, una doble danza encadenada del victimario y la víctima. Un cumplimiento.

No será sino hasta 1978, cuando conozca y se enamore de Carol Dunlop, que pase la nube oscura y se reacomoden para él las estrellas.

Con el tiempo Cortázar

Eduardo Casar

Releyendo a Cortázar en la clase
caigo en cuenta de que nació en 1914
y que actualmente tendría
2007
-1914 = 93 años.
Muy repentinamente me dejó de doler
que hubiera muerto de modo prematuro
hace 23 años, porque es probable que hoy
ya hubiera muerto.
Y dejó de dolerme,
y seguí platicando
con la voz dibujada de su cuerpo.



© Mario Michnik

Molino del Salado, Segovia, 1983

Erotismo en la obra de Julio Cortázar

Quiero una muñeca infla/mable que sepa abrir la puerta para ir a jugar

Ana Clavel

Todo lo doy a cambio del deseo.
Don Juan en labios de Cortázar

INTROITO

En un texto inclasificable de *Último round* (1969), “/ que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, Julio Cortázar hace un ajuste de cuentas con esa materia inefable y carnal llamada erotismo. En su característico estilo de andarse por las ramas y las nervaduras de palabras y piel, va de la elucubración teórica a manera de manifiesto dada-lúdico al relato de experiencias personales para enfrentarnos a verdades resplandecientes y móviles de esa constelación de signos palpitantes que es su obra. Dice por ejemplo:

/ gunta higiénica: ¿Será *necesario* eso que llamamos lenguaje erótico cuando la literatura es capaz de transmitir cualquier experiencia, aun la más indescritible, sin caer en manos de municipalidad atenta buenas costumbres en ciudad letras? Una trasposición feliz, ¿no será incluso más intensa que una mostración desnuda? Respuesta: No sea hipócrita, se trata de cosas diferentes. Por ejemplo en este libro algunos textos como *Tu más profunda piel* y *Naufragios en la isla* buscan trasponer poéticamente instancias eróticas particulares y quizá lo consiguen; pero en un contexto voluntariamente narrativo, es decir no poético, ¿por qué *solamente* el territorio erótico ha de calzarse la máscara de la imagen y el circunloquio o, *mutatis mutandis*, caer en un realismo de ojo de cerradura andro y ginecológico? No se concibe a Céline tratando de diferente

manera verbal un trámite burocrático o un coito en la cocina, para él como para Henry Miller no hay co(i)tos vedados...

Dos comentarios al paso: el primero, la irrelevancia de un lenguaje deliberadamente erótico porque la literatura, a través de sus recursos lingüísticos y de imaginación verbal, es por sí misma “capaz de transmitir cualquier experiencia”; el segundo, el cuestionamiento de por qué separar el territorio de lo sexual del ámbito de la vida en general.

De hecho, en esa suerte de Manifiesto erótico involuntario que es “/ que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, llega a esbozar una poética que enlaza el erotismo y la escritura a través de la puesta en práctica de una libertad creadora sin cortapisas: “/ tismo (que no todos distinguen de la mera sexualidad) es inconcebible sin delicadeza, y en literatura esa delicadeza nace del ejercicio natural de una libertad y una soltura que responden culturalmente a la eliminación de todo tabú en el plano de la escritura”.

Cortázar parece sugerirnos que se trataría de: “/ ... el acceso a un terreno donde la descripción de situaciones sexuales *es siempre otra cosa* a la vez que agota sin la menor vacilación la escena misma y sus más osadas exigencias topológicas”.

Él, que siempre fue hábil para trastocar las categorías de lo solemne en aras de las posibilidades desestabilizadoras y regenerativas del juego, definitivamente echa en falta un *Eros ludens* en el ámbito de la literatura



© Maria Orléans

Con Carol Dunlop, París, 1980

iberoamericana: “/ nuestras latitudes se siente demasiado la ausencia de un *Eros ludens*, e incluso de ese erotismo que no reclama tópicamente los cuerpos y las alcobas, que subyace en las relaciones de padres e hijos, de médicos y pacientes, de maestros y alumnos, de confesores y feligreses, de tenientes y soldados /”.

Y no deja de ser irónico, pero falsamente irónico como se verá más adelante, que declare respecto a su propia obra: “/sonalmente no creo haber escrito nada más erótico que *La señorita Cora*, relato que ningún crítico vio desde ese ángulo, quizá porque no logré lo que quería o porque en nuestras tierras el erotismo sólo recibe su etiqueta dentro de los parámetros de sábanas y almohadas que sin embargo no faltan en ese cuento donde/”.

Digo “falsamente irónico” porque lo que intentaré apuntar en estas líneas es la presencia de un permanente y acechante *Eros ludens* en toda la narrativa cortazariana, aun en la que aparenta estar alejada del tema del deseo, el cuerpo y sus pulsiones.

POÉTICA DE LA ESPERA

Para entrar en materia, refiero una anécdota personal de nuestro autor, consignada en el texto de referencia, que dispara el horizonte de lo erótico a otras latitudes de su obra:

/ ... Con perdón, anécdota personal y tardía en apoyo de la tesis, pelirroja anclada en la ciudad de Salta, prostí-

bulo de gran clase, sofá verde y todo, yo pichoncito, lámparas a ras del suelo, copas de coñac; entonces, inolvidable, la frase: “¿Por qué tanto apuro, nene? Primero bebemos, yo te invito”. Elegancia, orden erótico, basta ya de saltar del caballo a la hembra; francesa, claro, he olvidado su nombre que aquí hubiera sido homenaje agradecido. Y el gesto, el rito era de raíz lingüística: beber significaba mirarse, conocerse, hablar; hablar cualquier porquería, probablemente, pero situando el acto erótico más arriba del ombligo, dándole su valor lúdico, enriqueciéndolo. A lo mejor esos cinco minutos me hicieron un escritor, no sé pero nada me gustaría más que saberlo /

Esos cinco minutos de pausa enlazan la dilación del acto sexual a la morosidad de la escritura, toda una estética a lo Scherezada: la seducción a través de las palabras para postergar la muerte o —para los que han leído de verdad esas Mil y una noches eróticas que son las Mil y una noches orientales—, la “pequeña muerte”, término francés para designar el éxtasis erótico.

Por supuesto que uno puede señalar como tres puntas de una rosa de los vientos erótica, el ya mencionado *Tu más profunda piel*, el archiconocido capítulo 7 de *Rayuela* que inicia con “Toco tu boca...”, lo mismo que el capítulo 68 donde se alude-eludiendo el acto amoroso de Oliveira y la Maga en un idioma de fulguraciones pre- o post-verbales. La cuarta punta centellea en numerosos sitios de la obra cortazariana porque tiene que ver con el asedio sinuoso, sinestésico, polimórfico, azaroso, incierto, que está presente encima, debajo, delante,

atrás, a lo largo y ancho de ese cuerpo amoroso que es la narrativa cortazariana.

Regreso, ahora sí, a una premisa anterior: “Una trasposición feliz, ¿no será incluso más intensa que una mostración desnuda?”. Echemos un vistazo a lo que es una trasposición en palabras de Octavio Paz, refiriéndose al poeta Stéphane Mallarmé: “El método poético de Mallarmé, según él lo dijo varias veces, es la *trasposición* y consiste en sustituir la realidad percibida por un tejido de alusiones verbales que, sin nombrarla expresamente, suscite otra realidad equivalente y paralela”.

Paz ejemplifica: “El poeta no nombra al cisne o a la blanca nadadora: presenta, o mejor dicho, provoca, la idea de una blancura que combine, anulándolas, la carne femenina, el agua y las plumas del pájaro”. Me atreveré a decir que la trasposición es también el método discursivo dilecto de Cortázar, aplicado de forma permanente a su narrativa. Un solo ejemplo entre el mar de guiños de su obra: cuando la pareja protagonista del relato “Vientos alisios” del volumen *Alguien que anda por ahí* (1977) intenta renovar los aires gastados de una relación de muchos años y prueba a encontrarse en un lugar de veraneo como dos desconocidos que se inven-

tan y deslumbran en “el mar de sábanas”. Esa imagen “mar de sábanas” es justamente la trasposición en que se ha convertido el acto amoroso sugerente en su fuerza y voluptuosidad referido al espacio amatorio por excelencia: la cama.

¿Y qué otra cosa son las tres puntas cardinales antes referidas, *Tu más profunda piel* y los capítulos 7 y 68 de *Rayuela*, sino trasposiciones de una realidad percibida a través de un tejido de alusiones verbales que, sin nombrarla expresamente, suscitan otra realidad equivalente y paralela del acto carnal, el deseo y la entrega amorosa? Trasposiciones, sí, pero tan brillantemente hiladas de poder y seducción, verdaderas transfiguraciones que hacen emerger una nueva realidad erótica que es la real y al mismo tiempo otra cosa: esa otra orilla a la que el poeta y el amante buscan acceder a través de la epifanía de las “palabras que son flores que son frutos que son actos” del conocido poema de Paz.

MANOS A LA MUÑECA

Pero entrémosle ya a la muñeca por los senos / y por el cabello y sobre todo por las piernas, elemento este de un registro singular en un cuento poco conocido y que nos servirá de ombligo-mirilla por donde atisbar lo que / se trata de “Silvia”, relato de una amiga inventada por un grupo de niños, una Lolita imaginaria que el narrador también logra atisbar y luego contemplar más allá de la mirada de los niños porque / secuencia lógica él también conserva un mirar de pureza original / entonces Silvia en la memoria húmeda como magdalena recién humedecida: “... es sobre todo Silvia, esta ausencia que ahora puebla mi casa de hombre solo, roza mi almohada con su medusa de oro, me obliga a escribir lo que escribo con una absurda esperanza de conjuro, de dulce gólem de palabras...”.

Antes de entrar en materia y entre piernas, habría que recordar el comienzo de “Silvia”: “Vaya a saber cómo hubiera podido acabar algo que ni siquiera tenía principio, esfumándose al borde de otra niebla...”. Es decir, el estilo sinuoso, insinuante, vago, de algo que alcanzamos a percibir como una verdad-Ariadna que ha de conducirnos por el laberinto y cuya seducción estriba precisamente en el escarceo de la imprecisión como una amante huidiza, una Scherezada que se insinúa y luego se esconde y después cuando se la cree perdida vuelve a aparecer sugerente como en toda la narrativa de Cortázar.

De Silvia había alcanzado a ver poco [...] vi sus muslos bruñidos, unos muslos livianos y definidos al mismo tiempo como el estilo de Francis Ponge [...] las pantorri-llas quedaban en la sombra al igual que el torso y la cara,



Con Aurora Bernárdez en un bazar de la India

pero el pelo largo brillaba de pronto con los aletazos de las llamas, un pelo también de oro viejo, toda Silvia parecía entonada en fuego, en bronce espeso; la minifalda descubría los muslos hasta lo más alto... el fuego le desnudaba las piernas y el perfil, adiviné una nariz fina y ansiosa, unos labios de estatua arcaica...

Por supuesto, los amigos adultos, padres de los niños que han inventado a Silvia, se ríen del narrador, de que ya le llenaron la cabeza con sus fantasías. En una segunda reunión, esta vez en casa de quien narra, volvemos a encontrar a la muchacha huidiza que ahora aparece en su recámara:

La puerta de mi dormitorio estaba abierta, las piernas desnudas de Silvia, se dibujaban sobre la colcha roja de la cama [...] vi a Silvia durmiendo en mi cama, el pelo como una medusa de oro sobre la almohada. Entorné la puerta a mi espalda, me acerqué no sé cómo, aquí hay huecos y látigos, un agua que corre por la cara cegando y mordiendo, un sonido como de profundidades frías, un instante sin tiempo, insoportablemente bello. No sé si Silvia estaba desnuda, para mí era como un álamo de bronce y de sueño, creo que la vi desnuda aunque luego no, debí imaginarla por debajo de lo que llevaba puesto, la línea de las pantorrillas y los muslos la dibujaba de lado contra la colcha roja, seguí la suave curva de la grupa abandonada en el avance de una pierna, la sombra de la cintura hundida, los pequeños senos imperiosos y rubios. “Silvia”, pensé, incapaz de toda palabra. “Silvia, Silvia...”.

Pero entonces la escena es interrumpida por una de las niñas que pide ayuda a la amiga imaginaria: “La voz de Graciela restalló a través de dos puertas como si me gritara al oído: ‘¡Silvia, vení a buscarme!’ Silvia abrió los ojos, se sentó en el borde de la cama; tenía la misma minifalda de la primera noche, una blusa escotada, sandalias negras. Pasó a mi lado sin mirarme y abrió la puerta”.

Y Silvia se diluye en la bruma de su magia iniciática toda vez que el grupo de niños se dispersa y ya no es posible convocar su presencia salvo en la memoria-escritura lúbrica del narrador.

COLOFÓN PARA PUERTA Y ANGIULA

Ahora que he hecho alusión a la palabra “lubricidad”, no puedo evitar que se asome aquí e insinúe ahora la imagen de una anguila. Antes me he referido al estilo sinuoso, polimórfico, sugerente, vago, movedizo de Cortázar como un escarceo que asedia la imaginación y los sentidos del lector similar a un lance amoroso. Esta es la razón que me hace concebir su narrativa como una escritura de permanente y fluctuante seducción erótica.

Un ejemplo inquietante: el libro *Prosa del observatorio* (1972), dedicado al observatorio de mármol de la ciudad india de Jaipur, construido por el marajá Jai Singh en 1728. Una prosa deslumbrante que es literalmente cabeza, cuerpo y verbo del delito.

esto que fluye en una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, el anillo de Moebius circulando en sí mismo, en el océano, en Jaipur, cumpliéndose otra vez sin otras veces, siendo como lo es el mármol, como lo es la anguila: comprenderás que nada de eso puede decirse desde aceras o sillas o tablados de la ciudad; comprenderás que sólo así, cediéndose anguila o mármol, dejándose anillo, entonces ya no se está entre los sargazos, hay decurso, eso pasa: intentarlo, como ellas en la noche atlántica, como el que busca las mensuras estelares, no para saber, no para nada; algo como un golpe de ala, un descorrerse, un quejido de amor y entonces ya, entonces tal vez, entonces por eso sí.

[...]

Así yo quisiera asomar a un campo de contacto que el sistema que ha hecho de mí esto que soy niega entre vociferaciones y teoremas. Digamos entonces ese yo que es siempre alguno de nosotros, desde la inevitable plaza fuerte saltamos muralla abajo: no es tan difícil perder la razón, los celadores de la torre no se darán demasiada cuenta, qué saben de anguilas o de esas interminables teorías de peldaños que Jai Singh escalaba en una lenta caída hacia el cielo...

[...]

en el centro de la tortuga índica, vano y olvidable despota, Jai Singh asciende los peldaños de mármol y hace frente al huracán de los astros; algo más fuerte que sus lanceros y más sutil que sus eunucos lo urge en lo hondo de la noche a interrogar el cielo como quien sume la cara en un hormiguero de metódica rabia: maldito si le importa la respuesta, Jai Singh quiere ser eso que pregunta, Jai Singh sabe que la sed que se sacia con el agua volverá a atormentarlo, Jai Singh sabe que solamente siendo él agua dejará de tener sed.

Pero no sólo Jai Singh, Cortázar mismo “sabe que solamente siendo él agua dejará de tener sed”. Cuánto nos ha colmado su sed. Alguna vez Roland Barthes señaló: “El texto que usted escribe debe probarme que me desea”. No sé a otros, pero a mí la obra de Julio me ha dado esa prueba de amor. Leerlo y releerlo me ha sumergido en la marea incandescente de una escritura inflamable que me susurra: Te deseo. Eres profundamente amada. Abre la puerta. Vamos a jugar.

Carta a un señor en Buenos Aires

Ignacio Trejo Fuentes



Mientras escribo esta carta tengo a mi lado la que usted me envió para pedir disculpas por los destrozos que sus conejos han hecho en el departamento que le presté en alquiler para hacer sus trabajos de traducción en tanto yo vivía aquí, en París. No se mortifique, no ha habido tales destrozos. Ni rompieron mi porcelana de Sèvres ni royeron mis alfombras ni mi asistente tiene que advertir que sus conejos duermen en su noche nocturna cuando ella labora.

Usted está instalado en la casa enorme de las afueras de Buenos Aires, esa ciudad donde se mete el polvo por todas partes pese al cuidado de sus habitantes, casa de donde usted no sale sino para recoger novedades de li-

teratura francesa, porque las rentas le llegan a usted y lo que cree que es su hermana (¡ese silencioso matrimonio de hermanos!). Esa casa, cuya parte amplia y profunda fue tomada, de pronto, mientras usted cebaba la pavita del mate. Sus conejitos no royeron mi porcelana ni mis alfombras: se comieron, de a poco, los sellos filatélicos que usted creía mostrarle a su hermana. ¡Ah, y los cinco mil pesos!

Me dice usted que había dejado de vomitar conejitos, y que cuando iba a instalarse en mi departamento le sobrevino la sensación de tener en la garganta uno, del tamaño de un conejito de chocolate, pero un conejo terso y vivo, totalmente un conejo. Y que el ¿vómito? continuó, incesante. Y que dejó de ir con sus amigos, aduciendo exceso de trabajo, para cuidar que sus conejos no destruyeran mi departamento. Recuérdelo —espero que no sea demasiado tarde—: usted está en esa casa, y su hermana no existe, no teje interminablemente haciendo puntos de cruz, ni deben preparar comida fiambre para pasar la noche en recámaras contiguas donde usted cree oír que de la garganta de ella surge una voz profunda, como de papagayo. No, ella no está a su lado (como jamás lo estuvo mi asistente en el departamento que, dice usted, le presté en alquiler mientras estoy en París), ni la hará usted salir apresurada dejando a la mitad el ovillo detrás de la puerta cancel. No deberá preocuparse porque lo encuentren despedazado junto con sus conejos antes de que los colegiales puedan darse cuenta.

Espero que no sea demasiado tarde, y tiraré esta carta a la alcantarilla, no sea que a un pobre diablo se le ocurra entrar a robar, a esa hora, y con la casa tomada por conejos.

Cortázar salvavidas

Hace muchos años leí una entrevista que alguien hizo a Julio Cortázar y que me sorprendió. No muchos la conocen, por lo que quiero compartir su esencia.

En alguna población de Estados Unidos, una joven decidió que su vida, la vida, no valía la pena; que era un desastre, una hecatombe, y determinó suicidarse. Astuta, para no alertar a su familia pidió a una de sus amigas que la dejara pasar esa noche en su casa. Fue aceptada, y tras la merienda le mostraron la recámara donde debía dormir. La chica, mientras esperaba que sus anfitriones se durmieran, tomó un libro que estaba sobre el buró y empezó a leer: era la edición en inglés de *Rayuela*. Siguió leyendo, embebida, y cuando se dio cuenta estaba amaneciendo. ¡Se le olvidó que debía matarse!

Para explicar su olvido consideró que los líos de Oliveira, la Maga, la señora que toca el piano sin público y la mayoría de los protagonistas de la obra sí eran serios, graves, y que los suyos eran nimiedades, por lo que reconsideró y supo que la vida valía la pena de ser vivida y disfrutada, que sus problemas eran nada comparados con los de otra gente, y se dispuso a seguir.

Le escribió una carta a Cortázar, mediante su editor norteamericano, para agradecerle haberle salvado la vida, y le confesó, de paso, que desde entonces era su lectora fiel, su admiradora; y él, su salvador.

Ignacio Trejo Fuentes



© Anne & Prunhoff

París, junio de 1976

Julio Cortázar

Jazzeando la literatura

Rafael Luna Rosales

Julio Cortázar es un escritor de muchas facetas; por ejemplo, para él, la escritura, el jazz y el box tienen un íntimo ritmo y una cadencia semejantes, así como el importante papel que tiene en ellos la improvisación. Concretamente el jazz ha sido el *leitmotiv* de muchos de sus textos, desde “El perseguidor”, pasando por *Ra-yuela*, hasta los dedicados a Louis Armstrong, Clifford Brown y Thelonius Monk en *La vuelta al día en ochenta mundos*, libro que comienza con estas palabras: “A mi tocayo debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg”; una cita entre tantas otras que evidencian la importante identificación del escritor con el mundo del jazz.

Esta relación ha sido más que documentada, por lo menos superficialmente, a partir de las citas directas que pueden extraerse de una obra que reincide en ello. De Johnny Carter a las discadas del Club de la Serpiente; de la reseña del concierto de Louis Armstrong en París al lamento por la muerte de Clifford Brown, el mundo de Cortázar parece sumergido en humo de cigarro y Jelly Roll como fondo musical (Ossip *dixit*).

Pero no sólo está el jazz en la literatura de Cortázar, también en su vida misma; así le cuenta a Antonio Trilla, en una entrevista llevada a cabo en Madrid en 1983:

Yo nací en 1914 así que, cuando era chico, asistí al nacimiento de la radio... no había discos de jazz todavía. En esa época se escuchaba en la radio, en Argentina, tangos, música clásica o música popular hasta que un día —yo tendría diez años— escuché por primera vez un *fox trot* y fue mágico para mí. Dos o tres años después, descubrí a Jelly Roll Morton y más tarde, a Louis Armstrong y a Duke Ellington. Durante mucho tiempo ellos fueron mis músicos de jazz preferidos. [...] Es más, si tuviera que ele-

gir algunos discos para salvar del diluvio, me llevaría discos de los tres, sobre todo algunos del viejo Armstrong y del Duke Ellington de los años veinte al treinta. Como ves no he evolucionado mucho...

Así, el jazz es una presencia inmanente en la vida y la literatura de Cortázar en muchos niveles. Saúl Yurkiévich dijo alguna vez que Cortázar escribía como improvisando jazz; podemos ir más allá: más que escribir a ritmo de jazz, Cortázar *jazzea* su escritura. No encuentro mejor descripción de su estilo que la que él mismo aplicó al jazz: una melodía que sirve de guía, una serie de acordes que van dando los puentes, los cambios de la melodía y sobre eso Cortázar construye sus solos de pura improvisación; asume esta libertad como una manera de escribir y de estar en el mundo, de ser el mismo y ser diferente cada vez. Así lo remarca: “Suced además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libero del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa”. Julio Cortázar es un músico de jazz y su instrumento es la pluma.

Da a su obra una estructura jazzística del “estilo” en el que la lengua y el lenguaje son proyectados hacia esos efectos de intensidad y de vibración que son característicos en Cortázar. Él mismo lo ha explicado así:

Y entonces, una melodía trivial, cantada tal y como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El músico lo atrapa por el lado del swing, del ritmo, de ese ritmo especial. Y mutatis mutandi, eso es lo que yo he tratado de hacer en mis cuentos (*Conversaciones con Julio Cortázar*).

La libertad que este género musical ha conquistado para Cortázar le permite tomar para su literatura las posibilidades de improvisación del jazz. Además, lo suyo es el *bebop*; no es para nada gratuito que sea Charlie Parker quien encarne en Johnny Carter, ese perseguidor de la otra parte de la realidad que apenas entrevé cuando toca el sax; y toca como Cortázar escribe: en *bebop*. Y de ahí el distanciamiento respecto de la melodía tradicional, que procede según reglas sintácticas bien establecidas para probar la vía de una improvisación en sí misma, de modo que absorbiera melodías ya existentes: era esta improvisación la que fuera definida por los jazzistas como creación espontánea, irrepetible para Cortázar, que la en-contraba tentadoramente análoga al surrealismo.

En esto de jazzear la escritura, tal vez ningún escritor sea tan afín a Cortázar como Jack Kerouac, quien, al igual que el argentino, descarta el planteamiento temático/melódico para centrar el interés de la composición/escritura en los distintos pasajes de las improvisaciones. Incluso podríamos ir más allá: en la literatura de ambos escritores, la estructura estilística se basa en una serie ininterrumpida de variaciones sobre un tema fundamental.

Estos *riffs* literarios se basan en una imagen que, a la manera de un tema musical, va de una variación a otra, a grado tal que cuesta trabajo encontrar ese tema central entre todas las imágenes laterales que lo constituyen. Un lector distraído puede extraviarse en esta lectura del mismo modo que los profanos pueden extraviarse escuchando algunos de los delirantes solos que Charlie Parker, con seis comprimidos de fenobarbital, solía interpretar; y que pueden escucharse en *Lover Man*, tema con que Cortázar conoció a Parker, y que aparece parafraseado en el famoso Amorous de “El perseguidor”. Aun así, se conseguirá distinguir las innumerables variaciones, modulaciones y desviaciones del tema fundamental y captar la afinidad entre esa estructura y la de una composición jazzística. Se percibirán entonces las pausas entendidas en un sentido musical y la intensidad del tema central sólo será subrayada por las distracciones, las suspensiones, las dilataciones creadas por los temas laterales.

Y es que Cortázar, al igual que casi todo el jazz a partir del *bebop*, comparte la concepción bergsoniana del tiempo; esa simultaneidad de los estados del alma como contrapunto de los procesos espirituales y la estructura musical de sus mutuas relaciones. Es decir, lo mismo que cuando escuchamos un tema musical tenemos en nuestros oídos la mutua conexión de cada nota con todas las que han sonado ya, así poseemos nuestras más profundas vivencias. Esto en Cortázar se asume como la sospecha de un orden más allá de los alcances de la razón; por eso no puede ser raro que Johnny Carter diga “esto ya lo toqué mañana”; de la misma forma que al oír alguna de las grandes piezas de Miles Davis, como



Ornithology, el “auditor” (que así le llamaba el escritor) se quede con la impresión de que está escuchando varias canciones (en su acepción más simple) al mismo tiempo.

Y, sin embargo, Cortázar puede definirse como *cool*, más que como *hot*. Aun cuando alguna vez expresó su admiración por Satchmo, el Duke o Earl Hines (“pianista al que adoro”), su prosa fluye más como la trompeta de John Coltrane; con un *beat* a veces acelerado y a veces lento, más cerca de Oscar Petersen que de McCoy Tyner. En su literatura no encontramos esa euforia que caracterizó a Fitzgerald —él sí mucho más cerca temporal y espiritualmente del *swing* y de Armstrong—. Hay más ese ritmo narrativo reflexivo y reposado —que debe leerse con mucha atención— que la explosiva y vertiginosa sucesión de imágenes y escenas de escritores como Edgar Allan Poe. En Cortázar podemos tener la certeza de que todas sus páginas evolucionan en tono y con rit-

mo constantes, que probablemente se deban a esa porción de realidad espacio-temporal que constituye ese momento del escritor, que es el mismo que el del jazzista: único e irrepetible.

Finalmente, su vinculación con el lenguaje jazzístico es tan específica y definida que se podría incluso pensar en una intención precisa de sincronizar su estilo de acuerdo con los planteamientos expresivos del jazz. Como en la prosa cortazariana, no hay *crescendo* en las ejecuciones de cierto *cool jazz* de la Costa Este; la ejecución debe dejar una impresión general de laxitud; los ejecutantes deben ahogar toda veleidad exhibicionista.

Así es Cortázar el *jazzman*; él mismo lo dijo alguna vez: “El jazz me enseñó cierto *swing* que está en mi estilo e intento escribir en mis cuentos, un poco como el músico de jazz enfrenta un *take*, con la misma espontaneidad e improvisación”.



París, 1965

El siglo de Cortázar

Mauricio Molina

Mil novecientos catorce marca un año de centenarios de una importancia suprema desde el punto de vista de la literatura y de la historia. En ese año nacen Octavio Paz, Efraín Huerta, José Revueltas en México, Nicanor Parra en Chile, y Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar en Argentina. A estos nombres podríamos añadir a William Burroughs y Marguerite Duras. Por esos días, en Sarajevo, asesinan al archiduque Francisco Fernando, heredero al trono del Imperio Austrohúngaro, hecho que marca el nacimiento sangriento del siglo xx con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Julio Cortázar fue testigo de las atrocidades y hallazgos del siglo xx. Desde las conflagraciones a nivel mundial, de los golpes de Estado en Latinoamérica, hasta el surrealismo, el dadaísmo, las vanguardias artísticas y literarias, el apogeo del jazz, que marcarían su obra de manera definitiva.

Mi primer contacto con la obra de Julio Cortázar ocurrió, como el de tantos otros, en la adolescencia. Recuerdo las noches cuando prendía un cigarro y me sentaba frente a un libro que me tenía deslumbrado y del cual no podía separarme: *Rayuela*. Como muchos lectores de este libro, estaba enamorado de la Maga, seguía a Horacio Oliveira en sus vagabundeos por París y deseaba formar parte de una pandilla como el Club de la Serpiente; quería tener un amigo chino como Wong, hablar en glígligo con mi novia y tomar yerba mate. Gracias a *Rayuela*, y a otros libros, aprendí que la literatura no era ir a la morgue con maestros de literatura, abrir cadáveres y disecarlos, sino una forma de compromiso con la vida, de explorar el mundo, de mirarlo con los ojos del sueño y la imaginación.

En febrero de 1963 fue publicada *Rayuela* de Julio Cortázar. Cincuenta años: la prueba de ácido, según Borges, para determinar la trascendencia de un libro. *Rayuela* se convirtió rápidamente en un libro de culto. Sus cualidades técnicas, la estrategia narra-

tiva, su carácter abierto la convierten, desde mi punto de vista, junto a *Cien años de soledad*, en la mejor y más imaginativa de las novelas del llamado *boom* latinoamericano.

Tendrían que pasar años para que aparecieran autores como Perec, Italo Calvino o Milorad Pavić que desarrollarían las propuestas formales de Cortázar. Novela rompecabezas, mosaico de múltiples voces, cumple a la perfección con la idea de obra abierta de Umberto Eco o de la composición dialógica de Bajtín. Podríamos decir que se trata de una narración generativa, es decir, que procede como un rizoma donde diversas voces e historias avanzan a lo largo del texto y producen secuencias propias.

La novela de Cortázar anticipa y prefigura múltiples vertientes de la narrativa que van mucho más allá de su estructura aparente de rompecabezas. Los fragmentos correspondientes a Morelli, al mismo tiempo *alter ego* del propio Cortázar con máscaras de Borges y Macedonio Fernández, contienen una reflexión sobre la novela y el arte de la narración de una manera mucho más eficaz y lúdica que los exponentes de sus contemporáneos franceses del Nouveau Roman.

Pero *Rayuela* es mucho más que una lección de libertad y opciones vitales. El entramado de sus discursos, saturado de citas literarias, referencias filosóficas y apuntes culturales múltiples, me llevó a comprender los problemas de la escritura narrativa. Pronto se convirtió en un libro de consulta. *Rayuela* es un libro que hace preguntas sobre el amor, la ciudad, el tiempo, la realidad. Su virtud máxima consiste en que nunca las responde. Formular una buena pregunta suele ser más importante que contestarla. Su apuesta de apertura formal, su compleja imposibilidad de conclusión hacen de *Rayuela* una novela de indagación y especulación. Se trata, en este sentido, de una novela de aprendizaje.

Más tarde leí sus cuentos. Me adentré en las preocupaciones de un escritor que había descubierto un mun-

do y lo había explorado. Comprendí entonces que escribir era una forma de aventura, una espeleología a domicilio, una cacería de fantasmas, una forma, en suma, de adentrarse en lo desconocido. Cortázar trabajó siempre desde el otro lado de lo real, ya para criticarlo o para explorar el lado oscuro de la imaginación, del lenguaje y las pasiones. En este sentido se trata de un escritor comprometido, sobre todo, con la literatura. Este compromiso forma parte de una perspectiva crítica, profundamente radical, del escritor hacia sus instrumentos y hacia la realidad que lo rodea.

A lo largo de cada uno de sus libros Cortázar siguió el llamado de sus fantasmas y demonios. En sus cuentos hay siempre una atmósfera inquietante de sueño y de locura que nos revelan una sensibilidad en continua lucha con el orden prefijado de la lógica y las buenas costumbres. Escritor oscuro de la estirpe de Poe, pero dotado del humor de un niño kafkiano alimentado con cómics y jazz, Cortázar se adentró en la indagación de todo aquello que fuera extraño, distinto.

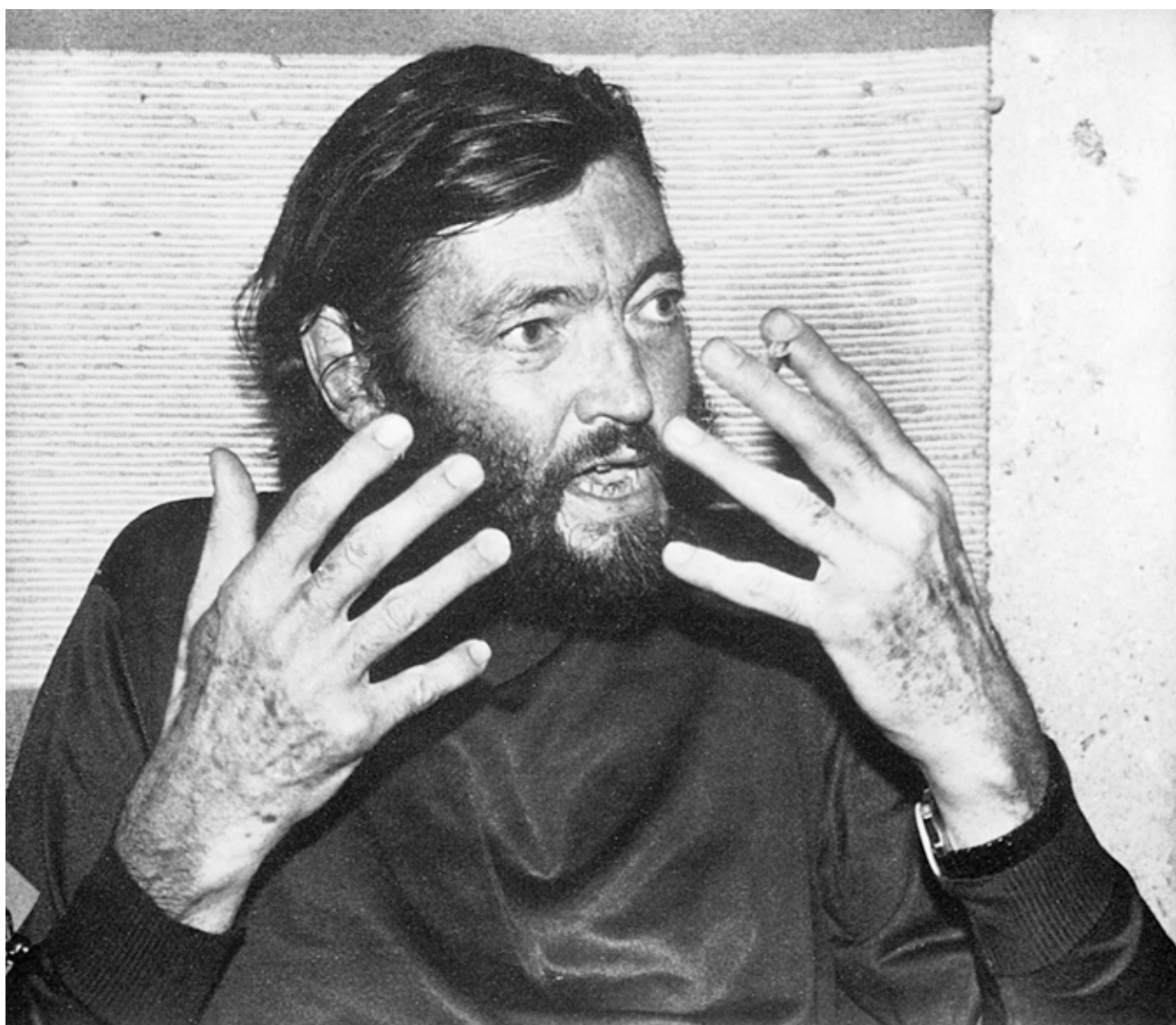
Uno de los rasgos de la literatura fantástica reside en su carácter profundamente político, ya que supone, de entrada, un conflicto con el mundo real, un deseo de

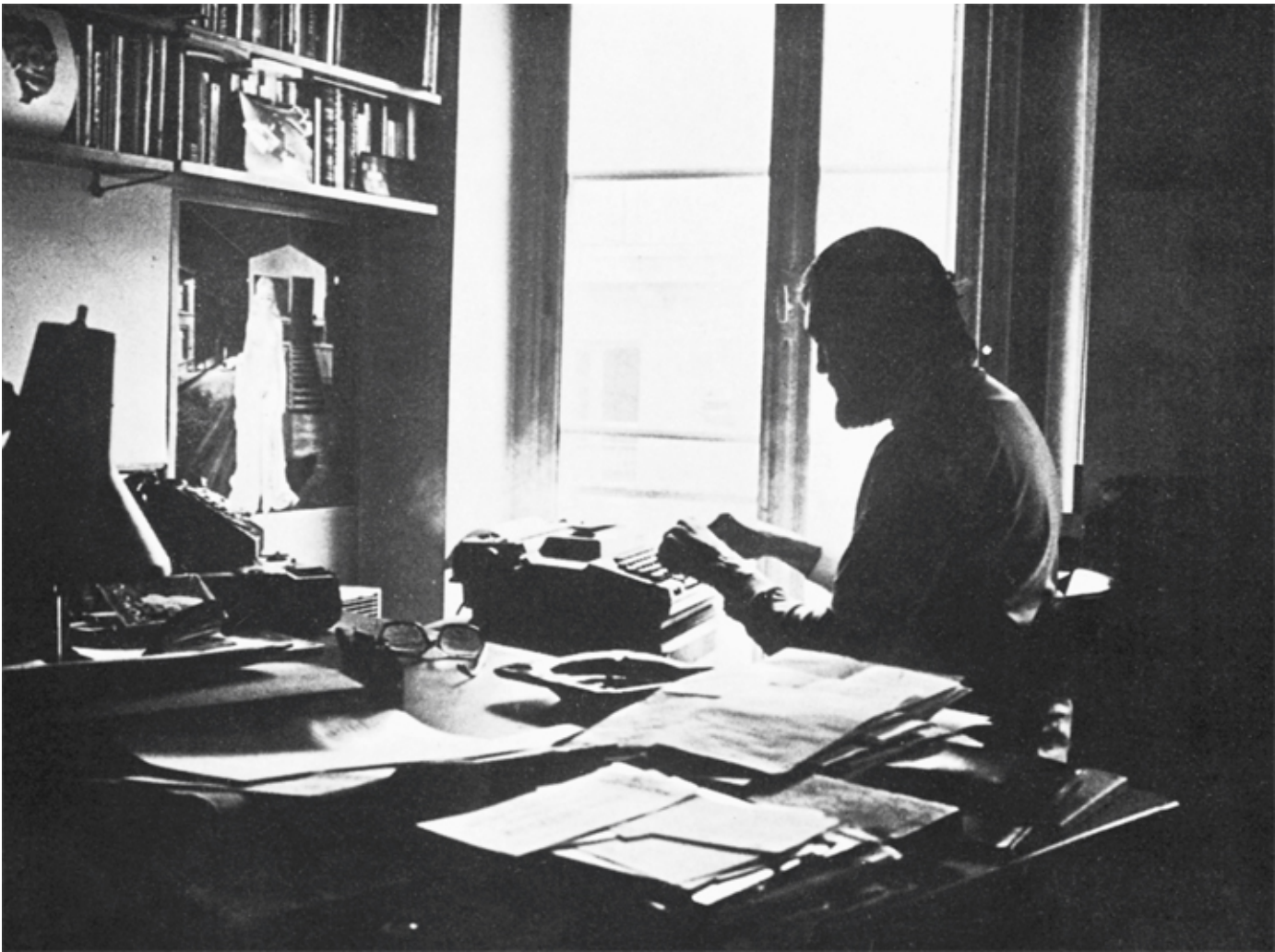
cambiar las leyes (religiosas, sociales, físicas, causales) y de convertir lo que nos rodea en un mundo lúdico, más libre, menos determinado, abierto al azar y a la magia cotidiana.

Ezra Pound distingue tres tipos de artistas: los Inventores —que descubren un procedimiento—, los Maestros —que combinan varios procedimientos— y los Repetidores —que reproducen acriticamente la tradición heredada—; Cortázar, a través de sus libros, fue un inventor: descubrió nuevos horizontes para el arte narrativo en nuestra lengua dándole una mayor amplitud de registro y exploración. Es sin lugar a dudas el autor más genial de una generación de escritores de innegable talento.

Se suele reprochar a Cortázar el no haber escrito siempre libros a la altura de *Rayuela*, *Bestiario* o *62 / Modelo para armar*; se ha dicho hasta el cansancio que escribió libros ligeros, lúdicos o “comprometidos” (fea palabra que la Academia trata en vano de borrar). Este reproche recuerda al que se le hacía a Rulfo en el sentido de que había guardado silencio. No todas las obras de un escritor son las definitivas y radicales; exigir esto a un artista es demasiado. Como muchos escritores, Cortázar

© E. Gamondés





Julio Cortázar en París, 1979

tuvo libros de distinta factura; sin embargo, hay una profunda coherencia en su proyecto vital, que consiste en el desarrollo de una escritura polimorfa, capaz de incorporar relatos, poemas, ideas y citas, siempre desde una perspectiva personal de la literatura. Libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, que entremezclan cuentos, ensayos y poemas con fotografías y dibujos, constituyen ejemplos de resolución al problema de la intertextualidad y la pluridiscursividad, tan manejado por Bajtín y la crítica postestructuralista contemporánea.

Dentro de este *collage* de escrituras no podían faltar las ideas políticas. Cortázar fue algo más que un simple intelectual comprometido con el socialismo; fue, sobre todo, un rebelde, un héroe cultural, un crítico de la realidad latinoamericana, un francotirador que disparaba contra la solemnidad y la moral imperante en nuestra lengua. Un terrorista que ponía bombas en la Academia y hacía saltar por los aires a los profesores timoratos. Su posición política, siempre a la izquierda, nos reveló a un hombre que buscaba la liberación en todos los ámbitos: social, político, imaginario. En este sentido el trabajo de Cortázar está marcado por la pasión: pasión por el juego, la imaginación, la igualdad. Esta búsqueda está signada por su tiempo. Mucho de lo que

pensaba desde el punto de vista político se percibe hoy un tanto ingenuo.

Sin embargo, en los libros de Cortázar hay una crítica implícita al totalitarismo de una realidad impuesta y sobredeterminada: ¿qué significa explorar el lado oscuro del erotismo y la imaginación o desacralizar a la cultura imperante, sino partir de una posición siempre libertaria? ¿Qué implica escribir novelas que atentan contra la linealidad (*Rayuela*), que se rebelan contra la lógica causal (*62 / Modelo para armar*) o que son de entrada chocantes por estar armadas a través de recortes de periódicos (el *libro de Manuel*), sino una rebeldía constante contra la fijeza de la literatura?

En los años sesenta y setenta el intelectual latinoamericano era identificado con el compromiso político y la guerrilla teórica: su papel era profundamente crítico y radical. A la luz de la desaparición de los países comunistas, estas posiciones se han vuelto problemáticas. A diferencia de estos casos, Cortázar representa a la estirpe de los que se la jugaron desde la alteridad del sueño y la política, desde la zona vedada de la imaginación y el compromiso, palabras que parecen haber perdido, hoy, todo sentido.

Como en el poema de Constantino Cavafis, “Esperando a los bárbaros”, Cortázar forma parte de los otros,

los bárbaros que nunca llegaron, pero que al menos nos daban una esperanza de cambio, una posibilidad de transformación, una solución. Es muy fácil hablar de su equivocación política y de su ceguera frente al totalitarismo soviético y cubano, sobre todo si se habla desde la comodidad de la Academia, la neutralidad aparente y la falta de un compromiso con la realidad. No hay nada más cómodo que guardar los libros de Cortázar en el cuarto de los trebejos, junto a los posters del Che Guevara y los cocteles molotov, hacer como si no hubiera pasado nada y sustituirlos por el confort de las buenas conciencias y las ideas pasteurizadas. La amnesia es demasiado fácil.

Durante el periodo estaliniano en Europa del Este poetas y escritores como Mándelstam, Bulgákov y Kundera eran la representación del Mal. Unos fueron aniquilados; otros vivían en el exilio. Sin embargo, su presencia (o su ausencia) al interior de sus sociedades tenía un significado profundo de crítica y diferencia: eran los bárbaros, los otros de sus sociedades, los ocultos.

Ese papel toca en nuestro ámbito a escritores como Cortázar, como Neruda, como Revueltas en México y como muchos otros escritores de izquierda: son el Mal, los otros, los bárbaros que buscaron la transformación del mundo y que regresaron derrotados por la Historia. Su destino es el de los héroes trágicos: combatieron contra la Realidad, la Explotación, la Miseria y perdieron en la lucha. En este sentido el trabajo literario y la perspectiva política de Julio Cortázar son inseparables. Separarlos implicaría una amputación acrítica de las ideas y el trabajo literario, como si ambos no se produjeran con una misma herramienta: las palabras.

Finalmente, diré que la obra cortazariana está cifrada por la búsqueda de la alteridad política, por su compromiso de lucha contra una realidad impuesta, alteridad imaginaria, porque indaga sobre lo desconocido, alteridad radical, porque jugando desde la perspectiva del sueño y la imaginación ha dado nombre a lo que no tiene palabra.



Julio Cortázar cinetizado por Pol Bury (Foto Pic)

Cortázar y los hipermedia

Cronopio

internauta

Guillermo Vega Zaragoza

I. “TEORÍA DEL TÚNEL”

O LOS PLANOS DEL CABALLO DE TROYA

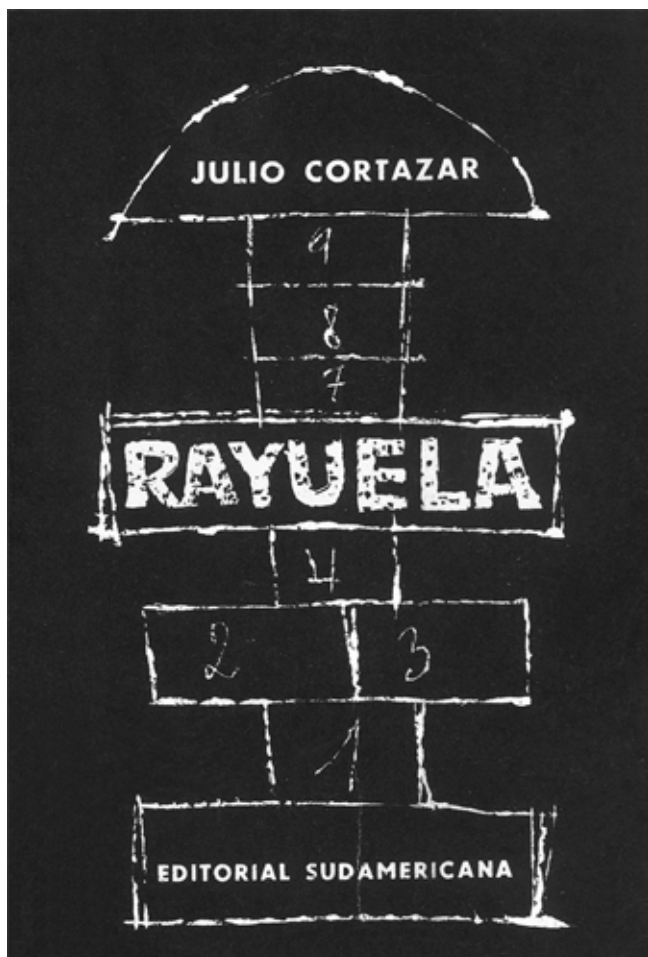
Siempre he pensado que, de vivir en estos tiempos, Julio Cortázar habría amado Internet, porque los múltiples experimentos que llevó a cabo a lo largo de su vida para expandir la experiencia literaria encontrarían hoy una plataforma perfecta en la tecnología digital, la cual permite lo que ahora se conoce como *hipertexto e hipermedia*. Para muchos lectores actuales —jóvenes, sobre todo—, un artefacto narrativo como *Rayuela* les puede parecer elemental y hasta inocente, pero cuando apareció hace 51 años representó una verdadera revolución, sobre todo porque implicaba la *crítica-destrucción-reconstrucción* de la novela como género, un cuestionamiento del concepto de literatura como se entendía hasta ese momento y un replanteamiento del libro como objeto y de la relación del escritor con el mundo, con el lector y consigo mismo. Todo eso en una maquinaria narrativa de 600 páginas.

También para algunos críticos de entonces —y aun varios despistados y cínicos de hogaño—, *Rayuela* debió de parecerles la “puntada” de un argentino pretencioso que quería dárselas de “muy moderno”, cuando la realidad es que el libro es producto de un largo e intenso proceso de reflexión, de por lo menos 16 años antes de haber sido publicado en 1963. En efecto, como ya se sabe —pero recordarlo es necesario para los objetivos del presente texto—, los orígenes de la idea de *Rayuela* se encuentran en “Teoría del túnel. Notas para la ubicación del surrealismo y el existencialismo”, ensayo de apenas cien páginas escrito por Cortázar a los 33 años, en 1947, mientras trabajaba como secretario de la Cámara Argentina del Libro, después de renunciar a su cátedra de literatura francesa en la Universidad de Cuyo, en Mendoza. Sin embar-

go, los lectores no lo conoceremos sino hasta 1994 como primer tomo de su *Obra crítica*, publicado por Alfaguara, diez años después de su fallecimiento. El ensayo —como lo señala Saúl Yurkiévich en el texto introductorio— “posee la doble condición de crítica analítica y de manifiesto literario”. Soy de la opinión de que este breve texto debería incluirse como apéndice en sucesivas ediciones de *Rayuela*, pues en “Teoría del túnel” se encuentran los fundamentos que regirán el proceso de creación de lo que algunos llamarán “antinovela”; aunque también es cierto, como bien ha señalado Andrés Amorós, en la propia *Rayuela* están contenidas todas las claves necesarias para entenderla.

El planteamiento de Cortázar en “Teoría del túnel” es muy sencillo: hay que dinamitarlo TODO: el concepto de “Libro” como idea y como objeto, el género de la novela, la concepción misma del arte en general y de la literatura en particular. Hay que dinamitarlo todo porque lo literario se ha convertido en una jaula, una cárcel que aprisiona al escritor y al lector, que no les permite ejercer su libertad, cuando el objetivo primordial del arte debería ser precisamente el contrario: liberar al hombre, no aprisionarlo. Esto ha llegado a ser así porque la vida se adapta a la escritura y no la escritura a la vida, por lo que es necesario que la literatura tome la forma de la vida y no que se obligue a la vida a tomar la forma (falsa) de lo literario.

Cortázar utiliza múltiples imágenes y metáforas para ilustrar su concisa y documentada argumentación. Es evidente de que se trata de un estudioso de la literatura universal y un lector atento de su actualidad literaria, de la historia novelística desde sus inicios hasta la primera mitad del siglo XX. Así, para Cortázar, el escritor *convencional* —que opone al escritor *vocacional*— es aquel que se adapta a las convenciones idiomáticas y a las limitaciones estilísticas. Sostiene Cortázar:



Estos grandes continuadores de la literatura tradicional en todas sus gamas posibles *no caben ya dentro de ella*, los acosa la oscura intuición de que algo excede sus obras, de que al cerrar la maleta de cada libro hay mangas y cintas que cuelgan por fuera y es imposible encerrar; sienten inexplicablemente que toda su obra está requerida, urgida por razones que ansían manifestarse y no alcanzan a hacerlo en el libro porque no son razones literariamente reductibles; miden con el alcance de su talento y su sensibilidad la presencia de elementos que trascienden toda empresa estilística, todo uso hedónico y estético del instrumento literario; y sospechan angustiados que ese algo es en el fondo lo que verdaderamente importa.

De esta forma, el escritor tradicional termina por instalar admirablemente sus muebles en el “aposento-libro”, decorándolo de manera muy elegante y aprovechando el espacio disponible; sin embargo, estos escritores convencionales “lo ven todo, lo calculan todo, lo resuelven todo; pero están ciegos más allá de las paredes; las usan como rebote, como reacción convencional que los provee de nuevas fuerzas, semejantes al sonetista en su casa de catorce aposentos, como el boxeador que aprovecha la elasticidad de las sogas para duplicar su violencia de avance. Se *conforman*. Pero todo conformarse, ¿no es ya una *deformación*?”.

Por otro lado, al echarle un vistazo al panorama literario de entre 1930 y 1940, Cortázar también identifica con nombres y apellidos a los escritores que entonces aspiraban a ser *best-sellers*, que ofrecen una literatura que se presenta al lector como puerta de escape a su existencia personal y acceso a otra, preferible o no, durante algunas horas, con obras que Cortázar denomina “literatura de escapatoria” e identifica con la técnica del “todo listo, todo servido, todo con su botón numerado”. Sin embargo, no hay que confundir al escritor popular o escapista con el escritor tradicional. A pesar de sus limitaciones, el escritor tradicional tiene sus valores y su compromiso con lo que escribe, mientras que el novelista popular “aprovecha hábilmente los cuadros estéticos del idioma (por lo cual se le confunde con la línea tradicional literaria), para montar situaciones que faculten la evasión del lector”, atacando en la sombra y casi siempre sin saberlo la literatura, suprimiéndole la raíz misma de su savia secreta: el compromiso con el hombre.

El escritor *best-seller* utiliza un maquillaje falsamente “moderno”, copia y parodia a los grandes maestros tradicionales, tiene cuidado de que “desde la primera página el lector sepa con alivio que no se le pide esfuerzo alguno —a lo sumo un esfuerzo grato, como el del amor o el desperezamiento— y que se le muestra para su complacencia una ventana sobre cualquier lugar que no sea aquel donde vive y lee su libro”. Con ello, este tipo de escritor “colabora a su triste manera, con talento y buen gusto y hasta generosidad, en el esfuerzo por liquidar la literatura”. Cortázar sostenía que escribir constituye una tentativa de conquista o comprensión de lo real, pues “la realidad cotidiana en que creemos vivir es apenas el borde de una fabulosa realidad reconquistable”, y la novela, como la poesía, el amor y la acción, deben proponerse penetrar en esa realidad. “El fondo de un hombre es el uso que haga de esa libertad”, le escribió a Jean Barnabé en una carta de junio de 1959. Así, tal como señala Yurkiévich, Cortázar concibe la escritura, sobre todo la novela, “como acto de conciencia, como autoanálisis, como exploración epistemológica, quiere volverla portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y el destino, hacerla participar en la dilucidación y la elección de una conducta”.

La situación que describió Cortázar hace casi 70 años no sólo no ha mejorado sino que se ha puesto peor. A pesar de que, sin duda, su obra contribuyó con vigor como revulsivo de la situación literaria desde hace medio siglo, sus planteamientos estéticos, éticos y existenciales siguen más vigentes que nunca, pues ahora como entonces el escritor parece haberse convertido en el peor enemigo de la literatura, ya que la ha dejado morir, negándose a violentarla, a reavivarla, plegándose a las convenciones establecidas por el mercado, los intereses de los conglomerados editoriales y la burocracia cultural.

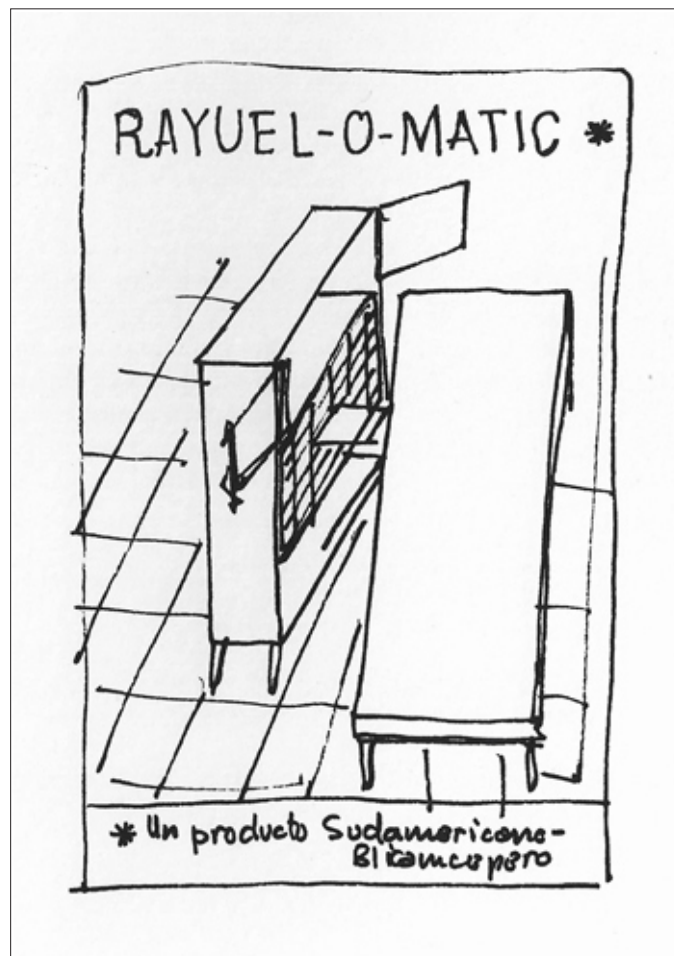
Ahora como entonces, la vida parece haberse exiliado de la literatura.

Curiosamente, después de décadas de experimentación y de “ismos” convertidos en modas superadas y olvidadas, nos vuelven a llamar la atención obras como los seis tomos de *Mi lucha*, la monstruosa novela autobiográfica del noruego Karl Ove Knausgård, donde cuenta los avatares de su existencia con lujo de detalles, tratando de insuflar un poco de vida a la moribunda narrativa contemporánea, pero, desde luego, sin lograr una verdadera convulsión literaria, sino cobijándose en idénticos cánones tradicionales, repitiendo el orden de cosas que Cortázar buscaba destrozar (y que finalmente logró romper con *Rayuela*).

En contraposición al tradicional y al escapista, Cortázar describe al escritor vocacional, al escritor rebelde, a quien “sin paradoja alguna, lo vemos *escribir libros con la esperanza de que ayuden a la tarea teleológica de liquidar la literatura*”. Y Cortázar lo caracteriza así (aunque en realidad se está describiendo a sí mismo): el literato vocacional “no cree que el hombre merezca seguir encerrado en el uso estético del idioma, no cree que deba continuar aliñando los barrotes de la jaula”, sino que debe perfeccionar el martillo, mejorar su forma, cambiar detalles, adorarlo “como a su obra maestra y el fin de su esfuerzo, pero sin el sentimiento esencial de que todo este trabajo debe llevar finalmente a empuñar el martillo y ponerse a clavar”, sin perder de vista nunca el clavo, aunque a veces tenga que aplastarse los dedos, “porque eso forma parte del juego, y después se golpea mejor, con más encarnizada voluntad y eficacia”. Para lograr su objetivo, plantea una estrategia: acabar con lo literario desde el interior de lo literario, destruir y reconstruir la novela desde dentro de la propia novela, abolir los límites del libro dentro de las páginas del libro mismo. “Esta agresión contra el lenguaje literario —apunta Cortázar—, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir”, una autodestrucción en la que el objeto amado es a la vez objeto a destruir, “mantis religiosa que se come al macho en el acto de la posesión”.

II. MANOS A LA OBRA: LA FACTURA DE *RAYUELA*

Contando ya con los planos, había que poner manos a la obra de destruir y construir al mismo tiempo. Durante una década y media, el lapso que transcurre entre la escritura de su “Teoría del túnel” y la publicación de *Rayuela*, Cortázar se concentró en la absorbente tarea de consumir su proyecto antiliterario. Entre 1949 y 1950, los editores le rechazaron dos novelas: *Divertimento* y *El examen*, que sólo conoceríamos póstumamente. Si guió escribiendo cuentos, género en el que se había re-



Diseño de la Rayuel-o-matic, máquina inventada por Juan Esteban Fassio, reproducido en *La vuelta al día en ochenta mundos*

velado como un excepcional oficiante desde su primer libro, *Bestiario*, en 1951, lo que refrendaría con *Final del juego* (de 1956, publicado originalmente en México por Juan José Arreola en su colección Los Presentes), y *Las armas secretas*, de 1959. Y cómo no, si abreviaría los secretos del género de la mano de uno de los grandes maestros, al traducir los cuentos completos de Edgar Allan Poe entre 1953 y 1954.

En *Las armas secretas* se incluye “El perseguidor”, relato que marca un antes y un después para Cortázar. El género empezó a quedarle chico para sus aspiraciones. Por ese entonces “había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente”. Pero no sólo eso: “En ‘El perseguidor’ quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí ‘El perseguidor’”. A partir de entonces, señala Amorós, los protagonistas de los relatos de Cortázar serán, todos, perseguidores, buscadores de algo que dé sentido a su vida en este mundo.

En 1960 le publican una novela por primera vez, *Los premios*, que había terminado dos años antes, pero al estar revisando las galeras se daría cuenta de que esa no era la novela que ambicionaba escribir. Quería escri-

bir algo que sería “bastante ilegible”. Algo que no sería lo que suele entenderse como novela sino “una especie de resumen de muchos deseos, de muchas nociones, de muchas esperanzas y también, por qué no, de muchos fracasos”, le escribió a Barnabé en 1958, algo por lo que “muchos lectores que aprecian mis cuentos habrán de llevarse una desilusión si alguna vez termino y publico esto en que estoy metido”. Pero todavía no sabe por dónde entrarle, por dónde atacar, por dónde empezar: “La novela es un monstruo, uno de esos monstruos que el hombre acepta, alienta, mantiene a su lado; mezcla de heterogeneidades, grifo convertido en animal doméstico”.

En la edición conmemorativa de los 50 años de *Rayuela*, publicada por Alfaguara en 2013, se incluye como apéndice “La historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”, entresacadas de los ingentes cinco tomos de la nueva edición de la correspondencia del argentino aparecidos un año antes. Resulta fascinante seguirle la pista, desde que apenas la está concibiendo en 1958, hasta 1972, cuando le cuenta a una amiga sobre la carta que le escribió una chica norteamericana donde le dice que decidió no suicidarse después de haber leído *Rayuela*, pues la reconcilió “con la vida, entendiendo admirablemente cada página del libro, decidida a recomenzar y a buscar”. Para mediados de 1960 Cortázar está enfrascado de lleno en la escritura de lo que llama “crónica de una locura”. Escribe “mucho pero revuelto”. Calcula entonces que el “monstruo” tendrá unas mil páginas. Empezó por un capítulo que al final quedará a la mitad del libro, y así ha seguido: “Escribo episodios que vagamente corresponderán al final, lo que escribo después y que corresponde al principio o al medio, modifica lo ya escrito, y entonces tengo que volver a escribir el final (o al revés, porque el final también altera el principio). La cosa es terriblemente complicada, porque me ocurre escribir dos veces un mismo episodio, en un caso con ciertos personajes, y en otro con personajes diferentes, o los mismos pero cambiados por circunstancias correspondientes a un tercer episodio. Pienso dejar *los dos relatos* de esos episodios, porque cada vez me convenzo más de que nada ocurre de una cierta manera, sino que cada cosa es a la vez muchísimas cosas”.

Es posible aventurar una hipótesis: Cortázar pensaba más en imágenes en movimiento, en episodios, que en largas historias completas de principio a fin; por ello le costaba tanto trabajo armar una novela y se sentía tan cómodo en la brevedad del cuento. Contó muchas veces que las imágenes e ideas para los relatos le llegaban de repente, como si alguien se las dictara, como si él no fuera él, como si estuviera habitado por otra persona. Escribe porque de alguna manera quiere darle orden a esas imágenes que lo asaltan. “Para mí el mundo está lleno de voces silenciosas —dice Morelli en *Rayuela*—. Significa eso que soy un vidente o que tengo alucinacio-

nes?”. Pero la vida misma, como esas imágenes o alucinaciones, no se vive ni se cuenta como un relato lineal y cronológicamente ordenado (como una novela tradicional, vamos), sino como fragmentos, destellos, que las personas van acomodando en su memoria y arman conforme a su imaginación y su libre albedrío. ¿Cómo dar orden al mundo, a la vida, si no lo tienen? O mejor: puede haber muchos órdenes. Al principio, le resulta algo confuso, pero con el tiempo lo va entendiendo. Parafraseando al propio Julio, la vida es como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto: todo es muy bonito, pero no se entiende nada. O muy feo, pero sigue sin entenderse. Esta noción asalta a Cortázar y decide abrir, destazar literalmente, la narración, y ofrecérsela a un lector también abierto, cómplice, para que este participe activamente en la conformación de “una novela que no es novela”. Parece decirnos: “Ahí está el material. Ustedes ármenlo como quieran, como les dé la gana”. Una estética de lo fragmentario, como diría Morelli.

III. LA PROEZA HIPERTEXTUAL

Poco a poco, dolorosa y gozosamente, Cortázar va fraguando su *antinovela*, su *novelapoema*, que es al mismo tiempo una teoría de la novela y de la literatura contemporánea, y la aplicación de esa teoría a la práctica narrativa. *Rayuela* es una novela que el lector parece ir *creando-armando-escribiendo* conforme la va leyendo. Desde luego, Cortázar no es un ningún ingenuo: el libro es —apunta Amorós— “como una máquina que, además de funcionar muy bien, contiene todas las herramientas necesarias para desmontarla y comprobar cómo funciona, sin necesidad de llamar al mecánico del taller de la esquina”.

En una carta a Barnabé, en mayo de 1960, Cortázar le cuenta que la novela empezará por el final, para luego “mandar al lector a que busque en diferentes partes del libro, como en la guía del teléfono, mediante un sistema que será la tortura del pobre imprentero... si semejante libro encuentra editor, cosa que dudo”. Aún es posible recordar la propia sorpresa como lector al enfrentar el “Tablero de dirección” con el que nos recibe el libro. Es un juego, una invitación y un reto, todo al mismo tiempo. Por primera vez se nos ofrece la posibilidad de escoger cómo queremos leer una novela: de la forma tradicional, bien portaditos, desde el principio hasta el capítulo 56, prescindiendo del resto; o siguiendo la secuencia propuesta por el autor, saltando de un capítulo a otro, en aparente desorden. Desde luego, al emprender la primera posibilidad, el lector se pregunta: ¿Me estaré perdiendo de algo valioso para entender la historia si no leo los capítulos prescindibles? Esto lo sitúa en una ambigüedad insoportable, que lo obliga a leer toda la novela de corrido. Pero, luego al terminarla,

se preguntará otra vez: ¿Y si la leo en el orden que plantea el autor, cómo será la experiencia?

Algunos críticos han sostenido que los capítulos prescindibles son una especie de “cajón de sastre”, de retacería que Cortázar ya no supo o no quiso hilvanar. Pero otros afirman rotundamente que esos capítulos son en realidad los menos prescindibles de la novela, pues en ellos se encuentran las llaves fundamentales para penetrar en el mundo de los personajes. Con esta estrategia en apariencia sencilla y juguetona, Cortázar logra una de las cualidades del gran arte: la ilusión de naturalidad. Pero para alcanzarla es necesario una meticulosa planeación y una cuidadosa ejecución. Con *Rayuela*, Cortázar devolvió a la novela la emoción del juego, de la aventura, de lo impredecible. Porque eso es precisamente el juego: orden y aventura, como dijo otro argentino, César Luis Menotti, acerca del fútbol. En este caso, Cortázar logró un “orden desordenado” y duplicó la aventura.

Pero, además, con esta estrategia sorprendentemente sencilla, Cortázar logró transgredir los límites del objeto-libro al introducir lo que ahora conocemos como *hipertexto*. Resulta curioso que este concepto surgiera en el ámbito informático por la misma época en que Julio estaba enfrascado en su lucha por romper las fronteras de lo literario. El término fue acuñado por Theodor Holm “Ted” Nelson, filósofo y sociólogo norteamericano, quien en 1960 fundó el Proyecto Xanadú con el objetivo de crear una biblioteca en línea con toda la literatura de la humanidad, con los textos vinculados entre sí y al interior de los mismos. Xanadú es uno de los antecedentes de la World Wide Web, el sistema hipermedia por Internet que ahora conocemos, creado por Tim Berners-Lee en 1991. El hipertexto es “un cuerpo de material escrito o ilustrado interconectado de una manera tan compleja que no puede presentarse o representarse convenientemente en papel”, así lo define Nelson. La hazaña de Cortázar es haber creado una pequeña “maquinaria de hipertexto” en los rígidos límites de un libro de papel.

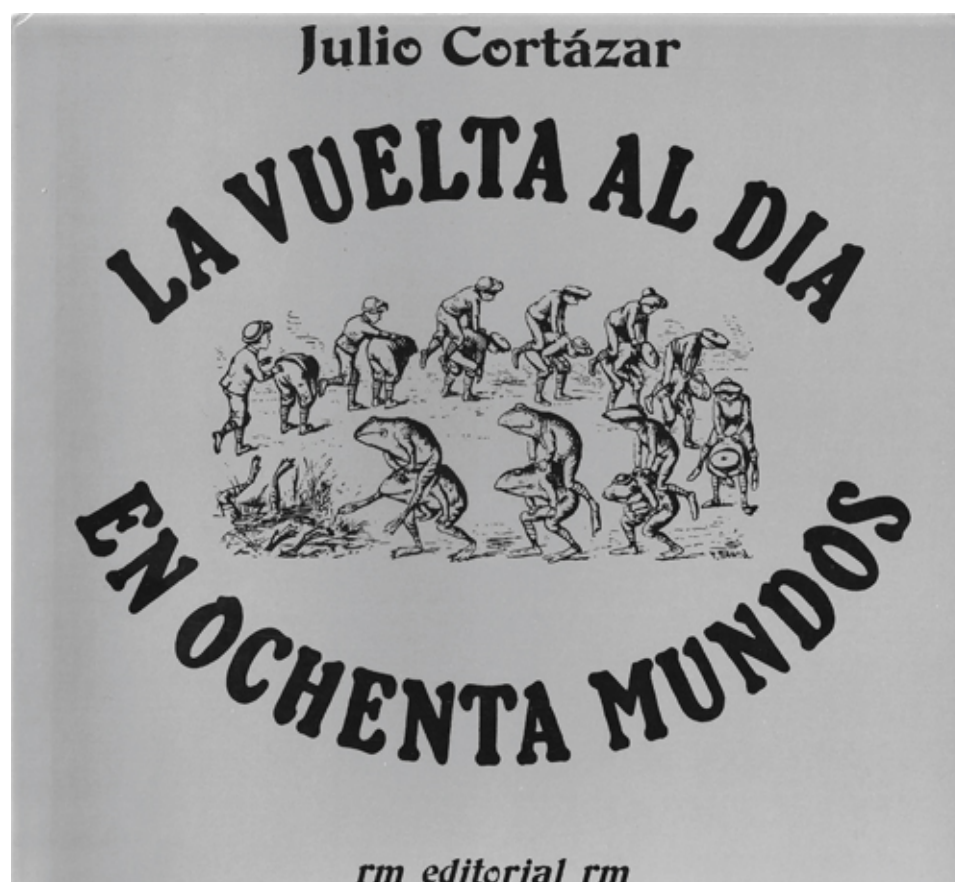
Tres años después de haber publicado *Rayuela*, en *La vuelta al día en ochenta mundos* Cortázar presentará con su característico humor de vena patafísica el imaginario RAYUEL-O-MATIC, inventado por un tal Juan Esteban Fassio, una máquina para leer *Rayuela* en la comodidad de un sillón o triclinio, pues el suyo es un libro “para leer en la cama, a fin de no dormirse en otras posiciones de luctuosas consecuencias”. Con una idea muy parecida al dispositivo Memex, ideado (pero nunca realizado) por el ingeniero norteamericano Vannevar Bush en 1945, el RAYUEL-O-MATIC funciona mediante teclas, gavetas, resortes y un sistema eléctrico, que permiten al lector ir disponiendo de los capítulos del libro en un orden prestablecido o en el que le dé la mejor gana. Sorprende que Julio previera con ello también lo que ahora conocemos como lector de libros electrónicos o *e-book reader*.



Resulta intrigante que a estas alturas pocos se hayan atrevido¹ a emprender una versión de hipertexto o hipermedia de *Rayuela* (la hipermedia es la conexión de documentos de diverso origen, no sólo texto, tales como imágenes, video, audio, mapas y otros soportes de información). La novela cortazariana es célebre no sólo por su singular estructura sino también por incluir en la acción narrativa un gran número de referencias de tipo cultural: obras literarias, canciones, películas, lugares, personajes históricos, etcétera. Cortázar era un lector insaciable y un hombre de amplia cultura; para él, la vida era, sobre todo, el goce artístico y cultural. Además, recordemos, de lo que se trataba era de reincorporar la vida en la novela para *re-vivirla*. Sin embargo, ya desde su primera edición, algunos lectores se quejaban por el supuesto “esnobismo” del autor, por ensartar tantas referencias culturales para ellos desconocidas.

El mismo año en que murió Cortázar apareció la edición crítica de *Rayuela* en Editorial Cátedra, realizada por el multicitado Andrés Amorós. Es reconocido el rigor (en el límite de la puntilliosidad) de estas versiones: plagadas de notas de pie de página explicativas sobre todo aquello que el editor considera necesario aclarar al lector. Sin embargo, es evidente que en el caso de *Rayuela*, Amorós se tuvo que quedar corto, lo cual es

¹ Una versión hipertextual reciente de *Rayuela* realizada por el artista y programador argentino Santiago Ortiz se puede visitar en <http://moebio.com/research/rayuela>



entendible: incluir notas aclaratorias sobre todas y cada una de las referencias culturales inmersas en el libro hubiera duplicado, por lo menos, el número de páginas del volumen, de por sí ya muy gordo.

Dicho escollo sería posible remontarlo hoy con una versión hipertextual: cada referencia estaría conectada (a través de un hipervínculo activado con el *mouse* de la computadora) a cualquier tipo de documento (texto, foto, ilustración, audio, video, etcétera), disponible en la Red o creado especialmente para la edición. Imaginemos, por ejemplo: en el primer párrafo de la novela,

Oliveira se pregunta si volverá a ver a La Maga y recuerda el lugar donde solía encontrarla, “ viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts”.

Las posibilidades para ilustrar estas referencias podrían ser: el texto tradicional, el enlace a una enciclopedia u otro libro cualquiera; un mapa normal o interactivo; una ilustración o pintura alusiva; una fotografía actual o de época; un video realizado especialmente o de los que se encuentran disponibles en Internet, o como ya es posible en la actualidad: un vínculo a una cámara de video que nos permitiera ver en tiempo real ese lugar de París. Lo ideal sería que el propio autor decidiera el tipo de documento hipertextual a utilizar, pero lamentablemente Cortázar ya no puede hacerlo; sin embar-

go, no es difícil imaginar que hubiera explorado diversas posibilidades, pues en obras posteriores se aventuró aun más a romper los límites del objeto-libro, como en *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* y *Los astronautas de la cosmopista*.²

IV. DEL ALMANAQUE AL BLOG Y DE REGRESO

Luego del éxito y las repercusiones de *Rayuela*, Cortázar siguió escribiendo. Publicó en 1966 un nuevo libro de cuentos, *Todos los fuegos el fuego*, y preparaba otra novela, derivada de *Rayuela*, *62/Modelo para armar*. Además, se puso a trabajar en un encargo hecho por Arnaldo Orfila Reynal, director de la entonces recién creada Siglo XXI Editores de México. Se trataba de agrupar poemas, comentarios, pequeños cuentos, artículos, recuperar citas ajenas, reflexiones, complementadas con viñetas, ilustraciones y fotografías, en un discurso heterogéneo que Cortázar llamó *libro-almanaque*, en recuerdo de los almanaques de su infancia: anuarios dirigidos al humilde público rural, que incluían juegos para niños, acertijos, laberintos y trabalenguas, así como horóscopo.

² Para el lector interesado en profundizar en las posibilidades, alcances e implicaciones del hipertexto y lo hipertextual en la ficción, recomendamos consultar el trabajo de Jaime Alejandro Rodríguez Ruíz en “Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción: El relato digital”: http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/r_digital/teoria/teoria_index.htm

pos, chistes, poemas, recetas de cocina, remedios case-
ros y consejos prácticos para sanar dolencias, etcétera.
En esos almanaques había de todo para la familia, eran
útiles “y al mismo tiempo tenían un contenido estético,
inocente, pero muy bello”, explicó Cortázar. El plantea-
miento era entonces armar un volumen que aglutinara
muchas partes dislocadas entre sí, inconexo pero vin-
culado orgánicamente, como esos almanaques de su in-
fancia, pero transmitiendo al lector la sensación de en-
contrarse ante un libro para jugar. La parte visual del
proyecto, que terminó titulándose *La vuelta al día en
ochenta mundos* y apareció en 1967, la hizo conjunta-
mente con Julio Silva, quien seleccionó materiales y rea-
lizó una diagramación muy atractiva en la que se combi-
nan con gran habilidad grabados, fotografías, dibujos,
textos apaisados y diversas tipografías. El libro fue un
éxito rotundo y le dio un espaldarazo definitivo a la edi-
torial, que ha agotado varias ediciones en una versión de
bolsillo en dos tomos, que es la más conocida, aunque
en 2010 Editorial RM reeditó la versión original en gran
formato de este y de *Último round*, aparecido en 1969.

Resultan evidentes las coincidencias de esta aproxi-
mación cortazariana al *libro-collage* con lo que ahora
conocemos como *blog* o bitácora digital, donde el blo-
guero puede incorporar en una secuencia cronológica
contenidos de todo tipo: texto, imágenes, video, audio,

etcétera, enlazándolos con otros materiales disponibles
en la Red y dentro de su misma bitácora, creando una
experiencia hipermedial. “Si yo tuviera los medios téc-
nicos para imprimir mis propios libros, creo que seguiría
haciendo *libros-collage*”, dijo Cortázar en alguna oca-
sión. Si viviera hoy, de seguro contaría con su propio
blog y hubiera explorado sus alcances y posibilidades.

Al trabajar de nuevo al alimón con Julio Silva para
Siglo XXI Editores, en *Último round*, Cortázar conti-
nuaría con su idea del *libro-almanaque*, ampliando la uti-
lización de la técnica del *collage*, que le fascinaba tanto,
e incorporando una audacia que rompería las limita-
ciones del objeto-libro.

La culpa la tuvo Julio Silva. Un día vino con una idea.
Estábamos planeando hacer ese libro pero iba a ser un
poco como *La vuelta al día...*, es decir, textos-collage pe-
ro seguidos. Y entonces él me dijo: ¿por qué no hacemos
un ensayo de hacer un libro en dos pisos, entonces tú dis-
tribuyes los textos como te guste? Al principio no en-
tendí mucho pero después de eso se me ocurrió a mí, yo
le dije sí, podría ser una buena idea pero no hay que cor-
tarlo por la mitad sino que hay que cortarlos más abajo.
Y entonces en la parte de abajo usar una letra más peque-
ña de imprenta, más pequeña, y poner un cierto tipo de
texto más corto o documentos, y dejar la letra grande,

Carol Dunlop

Julio Cortázar

LOS

AUTONAUTAS

DE LA

COSMOPISTA

o Un viaje atemporal

París ~ Marsella

Muchnik Editores, Buenos Aires.

JULIO CORTÁZAR

ÚLTIMO ROUND

Hay que soltar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía. (LEND)

MENSAJES RECURRENTES

La tercera vez que al encender un cigarrillo abrió al revés la caja de fósforos y éstos se despar- raron por el suelo con el mis- cioso desorden que caracteriza a tan útiles objetos en esas circuns- tancias, Polanco comprendió que algo grave le pasaba y que haría bien en consultar al psicoanalis- ta. Lo detuvo la sospecha apenas defendible de que ese gesto in- consciente encubriera una volun- tad de mensaje, una escritura incapaz de valerse de los medios colectivos de expresión. Por eso, la cuarta vez que abrió al revés la caja de fósforos, y pasado el pri- mer momento de malestar y casi de horror, Polanco se decidió a examinar con cuidado los fósfo- ros caídos en el suelo del café « Las Torcazas ». Sin buscar en- garsarse y más bien tendiendo a la desconfianza, reconoció sin em- bargo que dieciocho de los cin- cuenta y nueve fósforos emana- dos de la caja componían con manifiesto desalito la palabra Manolita. Había además el co- mienzo o el final de otra palabra, a cargo de veinte fósforos, pero era difícil decidirse entre espera y travesía; para peor los clientes del café no habían tardado en arremetarse en torno a las cri- tografías y se heriaban de risa so pretexto de que Polanco tar- daba en recoger los fósforos y pa- recía como dormido. En realidad Polanco estaba al borde del des- mayo, porque aunque no cono- cía a ninguna Manolita, cinco años atrás en Carrasco había ju- gado en la playa con una truga- yita rubia que se llamaba Lita, y hasta había pensado en pedir su mano, idea que le duró lo que dura un libro; ahora de golpe to- do reaparecía fosforescentemen- te, si cabe la figura: Lita, la ma- no de Lita, la alusión a los jue- gos acústicos resumidos más bien estupidamente en la palabra cti-

ta, de donde Manolita y también, evidentemente, Manolita, porque de eso había habido bastante, e incluso espera, largas esperas de noche en las esquinas por donde ella vivía entre pinarés, antes de que los pasara esa frecuente pero siempre disimulada cosa que ha- man incompatible, con el subiguiente pillman de vuelta a Montevideo y vapor de la ca- rretera.

— Rejuntó lo fofó, crosta — le decían los muchachos que en el fondo apreciaban a Polanco. « Yo ahora tendría que viajar a Carrasco », pensaba Polanco, lúgubre.

Sur la rétine de la mouche dix mille fois le sucre

JEAN COCTEAU

Convergenelas

La biblioteca ideal a cui tendo é quella che gravita verso il fuori, verso i libri « apocriti », nel sen- so etimologico della parola, cioè i libri « nascosti ». La letteratura è ricerca del libro nascosto lon- tano, che cambia il valore del li- bri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocritico da ritrovare o da inventare.

ITALO CALVINO

LA REVOLUCIÓN NO ES UN JUEGO

Joven amigo: ¿Se siente revolucio- nario? ¿Cree que la hora se acerca para nuestros pueblos? En ese caso, proceda CON SERIEDAD. La revolución no es un juego. Cese de reír. NO SUEÑE. Sobre todo NO SUE- ÑE. Soñar no conduce a nada, sólo la reflexión y la seriedad confieren la ponderación necesaria para las accio- nes duraderas. Niéguese al delirio, a los ideales, a lo imposible. Hágale bajar de una siera con diez muchachos lea- neros para acabar con un ejército bien ar- mado: no se deje engañar por infor- maciones tergiversadas, no le haga caso a Lenin. La revolución será fruto de estudios documentados y de una larga paciencia. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUE- ÑOS. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS.

I speak for hawks.

Gary Snider.

AVISOS CLASIFICADOS

AVICULTAS

¿A la nena se le rompió la muñeca? Sin compromiso, consulte p. 194, pri- mer piso.

AUTOS

¿Se le descarga la batería? Consulte nuestro servicio diurno y nocturno. p. 97, planta baja.

BICICLETAS

Más cosas hay en una bicicleta de las que imagina su filosofía. Horacio. In- formación en p. 79, planta baja.

MOTOS

Veranee como lo que usted realmente es, o en todo caso aprenda mirando a los que ya son. Para esto de los mira- dos, consulte p. 137, planta baja.

RM

barcelona

méxico

CRONOPRO INTERNauta | 41

más cómoda para el lector, para los textos, no diré más importantes pero más significativos para mí. A él le pareció muy bien y trabajamos en ese sentido.

En *Cortázar por Cortázar*, Evelyn Picon Garfield le señala a Julio: “Cuando arreglas los pedacitos del libro, hay la posibilidad de leer o de ver alguna relación de vez en cuando entre lo que pasa en la página quince, por ejemplo, del primer piso...”, a lo que él apunta:

Ese fue el azar, allí es el elemento surrealista que entra en juego. Allí nos dimos cuenta también —porque él hizo una maqueta pegando cualquier cosa— que al abrir la mitad del libro, se crean dos relaciones distintas que cambian todo el tiempo entre lo alto y lo bajo. Obligadamente si está leyendo un texto de la página de la parte de abajo, al dar vuelta a la página quedas con una imagen, por ejemplo, que se sitúa en una relación especial con lo alto. Y se producían algunas coincidencias divertidas. Pero eso no fue deliberado, pasó así”.

(Esto no se puede apreciar totalmente en la versión de bolsillo que casi todos conocemos, pero sí en la edición original, reeditada, como ya dijimos, por RM).

En agosto de 1981, Cortázar y su segunda esposa Carol Dunlop decidieron embarcarse en una aventura peculiar: escribir un libro que contara un viaje atemporal entre Marsella y París con su camioneta combi roja (bautizada como Fafner) sin salir de la autopista. La idea era hacer el recorrido deteniéndose dos veces por día;

vivirían, cocinarían, descansarían y se desplazarían en el vehículo durante un mes. El libro estaría firmado por los dos y aparecería en dos idiomas. Sin embargo, el proyecto se tuvo que aplazar debido a la enfermedad de Julio, quien fue hospitalizado durante varios días. Finalmente, en plena primavera francesa, Julio y Carol realizaron su travesía, un viaje que en condiciones normales hubiera durado diez horas lo realizaron en poco más de un mes, del 23 de mayo al 27 de junio de 1982. Con su espíritu lúdico intacto, Cortázar se siente feliz y a sus anchas, instalando su mesita y su máquina de escribir en algún paraje a la orilla de la carretera que hubiera llamado la atención, para registrar las incidencias del día, mientras Carol toma fotografías o descansa o cocina.

El libro, que terminó titulándose *Los autonautas de la cosmopista. Un viaje atemporal París-Marsella*, es —como señala Miguel Herráez— “pastiche neodecimonónico y crónica de viajes, reflexiones, fotografías, informes sobre los parkings, pesquisas de explorador a lo Sir Henry M. Stanley, falsos análisis de campo, todo ello revestido con un aire paródico con mucho también de Dr. Livingstone”. No resulta difícil imaginar cómo hubieran realizado hoy estos autonautas su singular odisea: Julio con su laptop o su tableta electrónica, escribiendo en su blog o en su muro de *Facebook*, mientras Carol toma fotografías con su teléfono inteligente o su cámara digital y las sube de inmediato a *Twitter* o *Instagram*. Ahora cualquiera podría realizar una experiencia parecida, pero no cualquiera le impregnará la genialidad de Julio Cortázar, nuestro improbable cronopio internauta. **U**



Molino del Salado, Segovia, 1983

Soplo de luz

Héctor Tajonar

En el marco de la doble conmemoración del centenario de Octavio Paz y el octogésimo aniversario del Palacio de Bellas Artes se han reunido más de doscientas obras procedentes de más de ochenta museos y colecciones privadas de Europa, América y Asia, en la exposición En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte, cuyo curador, Héctor Tajonar, comparte con nuestros lectores su acercamiento a las relaciones del Nobel de Literatura con el arte moderno.

La reflexión acerca de la hermandad entre poesía y pintura recorre la historia del arte y las letras desde el mundo grecolatino hasta el siglo XX. Octavio Paz es uno de los representantes de esa tradición surgida de la frase *Ut pictura poesis* (“Como la pintura, así es la poesía”), mencionada por Plutarco y Horacio, ambos inspirados en la expresión atribuida a Simónides de Ceos: “La pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla”. En su *Poética* Aristóteles ya había establecido que pintura, escultura, música y danza son formas poéticas como la tragedia y la épica. En griego, *poietiké* (arte poética) y *poiétés* (poeta) provienen del vocablo *poiein*, que significa “hacer”. El poeta, al igual que todo artista, es un hacedor. El Estagirita pensaba que la esencia de las bellas artes era la imitación de lo real con el fin de generar placer y admiración mediante el ritmo, el lenguaje o la armonía. En *El arco y la lira*, Paz reflexiona acerca del elemento creador de la poesía y de su capacidad para unificar la diversidad de las artes dentro del universo del lenguaje y la significación: “Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros —plásticos o musicales— son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo”. En un texto posterior, Paz retoma el

argumento esgrimido por Gotthold Ephraim Lessing (*Laocoonte*, 1766) a favor de la autonomía de la poesía y de la distinción entre esta y la pintura: “Poesía y pintura son artes que se despliegan en territorios opuestos: el reino de la poesía es el tiempo y el de la pintura el espacio; la poesía se oye y la pintura se contempla; el poema transcurre y al transcurrir cambia, mientras que el cuadro siempre es idéntico a sí mismo. Sin embargo, la facultad que rige a pintura y poesía es una, aunque el pintor se sirve de los ojos y el poeta de la lengua, ojos y lengua obedecen a la misma potencia: la imaginación”. Al ingresar en el ámbito de la poesía, palabras, sonidos, colores o piedras trascienden su materialidad para convertirse en obras artísticas dotadas de sentido, gracias a la capacidad creadora del ser humano. Poesía entendida no como género literario sino como conocimiento, experiencia y emoción; expresados en obras plásticas, auditivas o verbales capaces de suscitar en el oyente o espectador una constelación de imágenes que impactan a un tiempo los sentidos, la imaginación y la inteligencia. “Un cuadro será poema si es algo más que lenguaje pictórico. Piero della Francesca, Masaccio, Leonardo o Uccello no merecen ni consienten otro calificativo que el de poetas... Ser un gran pintor quiere decir ser un gran poeta: alguien que trasciende los límites de su len-

guaje”, apunta Paz. Dos versos de Lope de Vega lo confirman: “Marino, gran pintor de los oídos, / Y Rubens, gran poeta de los ojos”.

En sus escritos sobre Eugène Delacroix, Charles Baudelaire sostuvo que uno de los síntomas de la condición espiritual de su tiempo era la aspiración de las artes no a tomar el lugar de las otras, sino a compartir recíprocamente el poder de cada una de ellas. Paz llamó “triángulo de Baudelaire” a la unidad de poesía, música y pintura: “Un triángulo que es un misterio como el de la Trinidad: poesía, música y pintura son tres artes distintas y una sola verdadera”. Para Baudelaire la imaginación es la más importante de las facultades humanas porque nos permite comprender la analogía universal: él la llama “correspondencias”, concepto que da título a uno de los poemas esenciales del movimiento simbolista, raíz de la modernidad artística. A dicha tríada propongo agregar otra a la que podemos llamar el “triángulo de Octavio Paz”, formado por el vínculo indisoluble entre poética, estética y ética, presente en toda su obra y de manera especial en sus ensayos sobre artes plásticas.

En China nació otra trinidad artística conocida como Unidad de las Tres Perfecciones, formada por la fusión de pintura, poesía y caligrafía. Mediante dicha

unidad trinitaria los artistas orientales imbuían su visión y sentimientos, sus ideales y valores estéticos a las imágenes objetivas, para convertirlas en imágenes artísticas subjetivas. La obra que reúna esas condiciones será capaz de invocar la imaginación del espectador y provocar en él una experiencia estética. Hay mucho que aprender de la sabiduría y la estética del Oriente.

* * *

En la metáfora bíblica, el espíritu de Dios, como el viento, aleteaba sobre las aguas mientras la tierra estaba desierta y las tinieblas cubrían la superficie del abismo (*Génesis*, 1, 2). En ese momento Dios creó la luz, el firmamento, la tierra y los mares, los árboles frutales, los peces, las aves y los animales y finalmente hizo al hombre a su imagen y semejanza. “Entonces Yahvéh Dios formó al hombre con polvo del suelo e insuffló en sus narices el aliento de vida [*ruah*, en hebreo] y resultó el hombre un ser viviente” (*Génesis*, 2, 7). De ese soplo (*psyché*, *anima*, alma) nació el ser humano: creado, finito, mortal, perecedero; pero dotado de libertad, imaginación e inteligencia. Las aptitudes espirituales del ser humano, únicas entre todos los seres vivos, lo capacitan para engendrar entes inmortales e imperecederos dotados de belleza y significado. En su expresión más elevada, el *homo faber* es creador de objetos artísticos. “Antes que los hombres del paleolítico aprendiesen a tallar colmillos de mamut o a decorar con pinturas las paredes de sus cuevas, ya cantaban y bailaban: componían poemas”, plantea Octavio Paz. Fue en el ámbito del arte —tanto en las pinturas rupestres como en las primeras manifestaciones del lenguaje— donde primero se manifestó la dimensión espiritual de la persona humana. El hombre nace con el arte.

De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación, y en este mundo sólo nos es dado asistir a ese milagro en una sola esfera: la del arte, nos dice Stefan Zweig. La creación artística es el soplo de luz del ser humano. Sea poeta, pintor, escultor o músico, el artista posee la capacidad excepcional de infundir a su obra una energía vital (*ruah*, *ánima*) que le permite trascender su ser material y temporal, ubicándola en un ámbito reservado para las obras maestras del arte y la literatura universal. La experiencia estética que se produce al estar en contacto con ellas se explica por esa energía vital infundida por sus creadores. El artista, como la naturaleza, da forma a la materia.

La cosmología y la estética chinas también están fundadas en la idea del *soplo*, a la vez materia y espíritu. A partir de esa idea se concibió la unidad orgánica del universo viviente que, mediante el soplo primordial, anima a todos los seres (François Cheng, *Cinq méditations sur*



Indian Celestial Nymph, ca. 825-1310



Henry Moore, *Reclining Figure*, 1969-1970

la beauté, 2006). La operación de separar la luz de las tinieblas (*post tenebras lux*) expresada en el *Génesis* es común a las cosmogonías de China e India, a las mitologías de Persia y Egipto, así como a las tradiciones judeocristianas y del islam. Todas ellas han atribuido una naturaleza luminosa a lo *numinoso*, es decir, a lo sagrado. En la mayoría de las mitologías de Oriente y Occidente la luz posee una dimensión simbólica asociada a un estadio superior al de la materialidad terrenal. La luz está vinculada a la ordenación del caos, el conocimiento, la iluminación, la vida, la salvación, la revelación, la epifanía, la felicidad, el amor, la belleza. En el pensamiento y el arte modernos, la luz no ha perdido ese carácter simbólico. La luz de la razón y de lo bello separa al hombre de las tinieblas de la ignorancia y la estulticia. En ello radica el misterio y la importancia del arte. Los iniciadores del arte abstracto lo sabían.

CAMINOS A LA ABSTRACCIÓN

El cubismo desfiguró la realidad, el surrealismo intentó cambiarla y Duchamp se burló de ella; la abstracción la borró. Al suprimir la imitación y toda referencia a la realidad de la naturaleza o de los inventos humanos, el arte abstracto representa la revolución más profunda de las vanguardias artísticas del siglo XX. También es la que más ha perdurado como estilo pictórico. Además, el abstraccionismo surge de una tradición milenaria, vinculada al pensamiento filosófico, religioso y artístico de Occidente, desde los griegos hasta las teorías de Wassily Kandinsky, Kazimir Malévich y Piet Mondrian; y el debate continúa. En el libro *La imagen prohibida* (2003),

Alain Besançon narra la fascinante historia de la iconoclasia (del griego *eikón*, imagen, y *klaó*, romper), el rechazo a la representación visual de lo divino o a la adoración de las imágenes religiosas. Se considera a Platón el padre de la iconoclasia porque su concepción de la naturaleza de lo divino hace que la imagen de lo divino sea imposible. Sin embargo, el autor de *El banquete* reconoce como justo el deseo del hombre de contemplar la belleza divina. Retomando esa idea, Plotino propone una forma de cumplir el deseo de contemplar la belleza del Uno (Dios, el Bien): purificar el alma a través de la ascesis y de una *anábasis interior*: “Nuestro centro se une al centro universal”, es decir, se produce una “contemplación identificativa” con la esfera luminosa donde se halla el Uno. “La visión es luz y la luz es visión. Existe una especie de autovisión de la luz, que es como transparente para sí misma”, escribe Plotino en sus *Enéadas*. El alma capaz de contemplar y fundirse con la luz del Uno es el alma del artista. Por ello Besançon postula que el arte abstracto podría calificarse a sí mismo de plotiniano. Pero Kandinsky, Malévich y Mondrian seguramente no lo supieron, porque el fundamento para elaborar sus teorías no fue la filosofía de Platón o Plotino, ni la teología de Lutero o Calvino, sino doctrinas esotéricas o teosóficas que estaban en boga desde el simbolismo. No obstante, las ideas y sobre todo las obras de los iniciadores de la abstracción pictórica ocasionaron un cisma estético de inigualable trascendencia en el arte del siglo XX, cuyos efectos se extendieron a Estados Unidos, México y otros países del mundo occidental hacia la segunda mitad de la centuria pasada y aún perviven.

En el texto pionero del arte abstracto, *De lo espiritual en el arte* (1912), Kandinsky anuncia el advenimiento



Biombo Autrey, siglo XVII

del *Reino del Espíritu*, de la era de la *Gran Espiritualidad*, en la que el artista tiene una misión salvadora: crear un nuevo mundo pictórico, ajeno a la realidad exterior, surgido del *Principio de Necesidad Interior* que refleje el *espíritu de las cosas* y produzca una *vibración* como la que se siente al escuchar la música de Richard Wagner, pero a través del color: “El color es un medio para ejercer una influencia directa en el alma”, afirma Kandinsky. Partiendo de la teoría del color de Goethe, el artista ruso postula que la tensión entre el azul y el amarillo representa la dicotomía del frío y el calor, la espiritualidad y la pasión. Mezclados, esos colores producen el verde, el color de la calma. El blanco es el gran silencio; el negro, la nada; el gris, lo callado e inmóvil; el rojo, poder, energía, alegría y triunfo; el bermellón, la pasión constante e incandescente. Las formas también expresan ideas o sentimientos: el círculo es la perfección; el triángulo, la energía. Lo mismo las líneas: la horizontal es calma; la ascendente, alegría; la descendente, tristeza. *Fragmento 2 para la composición VII* (1913) sintetiza visualmente las teorías mencionadas. Obras como esa recuerdan a Octavio Paz los juegos artificiales de las ferias de Mixcoac. *Inclinación* (1931) denota el influjo de la Escuela de la Bauhaus, fundada por Walter Gropius en 1919.

La sinestesia entre pintura y música es clave en la concepción del arte abstracto y en su aspiración a la pureza: “Cuando la conciencia haya perdido la costumbre de ver en un cuadro la representación de rincones de la naturaleza, de madonas y Venus impúdicas, *veremos la obra puramente pictórica*”, escribe Malévich en su manifiesto *Del cubismo y el futurismo al suprematismo* (1915). Ambos artistas eslavos compartían el sustrato teosófico de sus teorías, pero Malévich fue más lejos en su propósito de crear una “nueva civilización” y un nuevo “realismo pictórico” sustentado en la nueva rea-

lidad construida por el suprematismo. La expresión más radical de esa idea son *Cuadrado negro* (1915) y *Cuadrado blanco sobre blanco* (1918), en los que no sólo se suprime toda figuración sino también el color. Se trata de una suerte de *via negationis* pictórica —ya que Dios rebasa toda representación—, llamada por algunos “mística suprematista”. Esta religiosidad “mística” impregnada de esoterismo influyó también en Mondrian, quien a través de la composición ortogonal y de tres colores primarios (azul, amarillo y rojo), además de los “no colores” (blanco y negro), logró crear una obra en la que se concilian la coherencia y la diversidad. “Nunca me gustó Mondrian, pero en él aprendí el arte del despojamiento”, comenta Paz. Tal vez en la obra de Paul Klee —tan cercano al romanticismo de Novalis como a Mozart y Bach— es donde con mayor claridad se manifiesta el carácter musical de la abstracción pictórica. En la línea, los colores, las flechas y los círculos de Klee —como en *Hafen mit Segelschiffen* (1937)—, Paz ve un “poema del movimiento y la metamorfosis”.

A pesar de que prefiere la corriente del arte moderno ligada a Duchamp, el surrealismo e incluso a Picasso, Paz hace un reconocimiento de la abstracción: “Al arte abstracto idealista debemos algunas de las creaciones más perfectas y puras de la primera mitad del siglo”. Pero previene: “No hay que tocarlas ni repetirlas”. Su deseo no se cumplió. El proceso de lo que José Ortega y Gasset llamó la *deshumanización* del arte moderno, en especial la abstracción, continuó con gran fuerza en la segunda mitad del siglo XX en la obra de artistas tan relevantes como Robert Motherwell, Mark Rothko, Jackson Pollock, Adja Yunkers, Antoni Tàpies y Joan Miró; así como los mexicanos Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Gunther Gerzso. Sobre todos ellos escribió Paz y están incluidos en este núcleo de la exposición.

Empiezo por el Miró abstracto. Desde el inicio hasta el final de su producción hay ejemplos notables de obras abstractas; mencionaré sólo dos muy representativas, ambas dominadas por el color del cielo: *Campe-sino catalán con guitarra* (1924), del Museo Thyssen-Bornemisza, y el tríptico *Azul* (1961), del Centro Georges Pompidou. Salvo dos puntos, uno negro y otro rojo del que sale una línea apenas perceptible, el tercer lienzo del tríptico es totalmente azul, semejante a los cuadrados negro y blanco de Malévich: la abstracción total. El propio Kandinsky se inspiró en las *Constelaciones* de Miró, como lo muestra *Azul celeste* (1940). Del Miró abstracto hemos incluido *Mujer* (1974) en la Sala Nacional.

Caso emblemático de la vocación dialogística de la exposición-homenaje a Paz es la convivencia de dos artistas amigos suyos, el estadounidense Motherwell y el mexicano Felguérez, a través de dos obras de gran formato entre las cuales he encontrado asombrosas “rimas, correspondencias y ecos”: *Face of the Night (For Octavio Paz)* (1981), de Motherwell, y *Orden suspendido* (2004), de Felguérez. Los colores y la composición de ambos lienzos producen una instantánea armonía visual que se confirma al leer el poema “Piel/sonido del mundo”, que Paz dedicó a Motherwell, observando las dos obras simultáneamente. El espectador es el invitado de honor a participar en este diálogo entre los textos de Paz y dos pinturas de dos grandes del arte abstracto. Cito sólo un pequeño fragmento y remito al lector a leer el poema completo:

Negro sobre blanco
azul,
el gigante grano de polen
estalla
entre las grietas del tiempo,
entre las fallas de la conciencia.

La riqueza de un poema radica precisamente en la multiplicidad de significados y alusiones que posea, así como en la variedad de interpretaciones o recreaciones que despierte en los diversos lectores. Lo mismo puede decirse de los textos en prosa del poeta, como el siguiente fragmento dedicado a Motherwell que podría aludir también al óleo de Felguérez: “Las masas sombrías de Motherwell, condensaciones azules, negras, blancas y ocre que evocan, simultáneamente, las nubes antes de la tormenta y las montañas abruptas”. Asimismo, la percepción de la obra de Felguérez expresada por Paz en un ensayo escrito en 1979 renueva su sentido al ver esta pintura: “Su arte es visual y táctil. No es un texto que habla sino un objeto que se muestra. Las proposiciones de Felguérez no nos entran por los oídos sino por los ojos y el tacto”. En ese mismo escrito, Paz califica a Felguérez de artista lúcido y exigente consigo mismo. Ello

se muestra de manera fehaciente en este cuadro espléndido, producido a los ochenta años de edad, en plena vitalidad creativa del artista; lo cual, sin duda, hubiese sido celebrado por su amigo Octavio.

“[Mark] Rothko descubrió el secreto de la melodía que fascina a Baudelaire: la mancha de pintura como un espacio que evoca el mar, el cielo, el desierto, metáforas del infinito”, apunta Paz. Al tiempo de reconocer la “extraordinaria riqueza de vibraciones, reflejos, matices” que hay en la obra del artista estadounidense, manifiesta una salvedad: “La pintura de Rothko nos invita a la contemplación pero la manía de la sublimidad —defecto frecuente en la pintura norteamericana moderna— acaba por abrumarnos”. En efecto, Rothko y otros representantes de la Escuela de Nueva York son herederos de la *espiritualidad* de los fundadores del arte abstracto. Para Rothko, la pintura abstracta es una “construcción interior mística” capaz de convertir la realidad empírica en trascendencia extática. La formulación resulta un tanto excesiva, pero es parte del sustento espiritualista que tuvo la abstracción pictórica. *Sin título (Guinda, anaranjado y amarillo)* (1947) representa el momento de transición en el que Rothko decidió pintar rectángulos de colores, en tanto que *Sin título (s/f)* denota la etapa de madurez del artista.

¿Qué queda de la pintura abstracta si se le despoja de su contenido espiritual? La respuesta más contundente la dio Jackson Pollock al desacralizar el arte abstracto, despojándolo de su contenido espiritualista, no sólo de toda figuración. Lo que queda es la pintura-pintura: los colores, la composición, las texturas; la materialidad de la pintura y la capacidad expresiva del artista, independientemente de las ideas o creencias que sustenten su trabajo. El cisma causado por Pollock dentro de la abstracción no es el resultado de la especulación intelectual sino de la inspiración intuitiva de un artista en la búsqueda existencial de un lenguaje pictórico propio. Tres lienzos ejemplifican los momentos clave de la transición de la figuración al expresionismo abstracto total característico de Pollock: *Guardians of the Secret* (1943), en la que hace alusión a las doctrinas teosóficas de los “guardianes del umbral”; *The She-Wolf* (1943), la primera obra que Pollock vendió a un museo estadounidense, adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York por intercesión de Mondrian, y *Mural* (1943-1944), obra de seis metros de largo pintada en una noche y un día. A partir de ese momento inició el proceso creativo que lo condujo a encontrar su lenguaje inconfundible y personalísimo, mediante el uso del *dripping* y el *pouring*, colocando lienzos de gran formato en el suelo, hasta llegar al cuadro emblemático *Number 1 A* (1948).

La influencia de Siqueiros en dicho proceso fue determinante, como lo muestra *Explosión en Hiroshima* (1955). Desde principios de los sesenta, Octavio Paz

destacó el influjo ejercido por Orozco, Rivera y Siqueiros sobre algunos artistas estadounidenses de mediados del siglo pasado —Motherwell, Pollock, Noguchi, Tobey, Guston—, lo cual fue ocultado o minimizado por la crítica norteamericana y durante algún tiempo también por la mexicana. Dicho desdén ha sido subsanado al menos parcialmente por el libro de Ellen G. Landau, *Mexico and American Modernism*, publicado en 2013. La influencia de Siqueiros sobre Pollock —a través de sus clases, la utilización del accidente en la pintura, el chorro y el derramado, la gestualidad del trazo y la creación de texturas mediante el uso de materiales novedosos— dejó su impronta en el *dripping* y la *action painting*. “Jack the Dripper”, como bautizó a Pollock la revista *Time*, se ha convertido en la figura emblemática y mítica del expresionismo abstracto. “El impetuoso Pollock: la pintura-torbellino”, lo llama Paz, y se pregunta: “¿Un gran pintor? Más bien: un temperamento poderoso”. Juicio lapidario, sujeto a discusión. En contraste, Ellen Landau piensa que Pollock es el artista norteamericano más influyente jamás producido en ese país, que transformó la herencia del arte abstracto europeo como resultado de su “impetuosidad, perseverancia, falta de sofisticación combinada con un auténtico primitivismo interior, además de su desenfrenada temeridad y sentido del descubrimiento”. La originalidad y fuerza expresiva de la pintura de Pollock están a la vista.

La abstracción pictórica llegó tarde a España a causa del franquismo, aunque tiene antecedentes ilustres como el célebre *Perro semihundido* de Francisco de Goya. El pintor y ensayista catalán Antoni Tàpies, el más destacado representante del arte abstracto español, imprime un carácter matérico a su pintura mediante el uso de yeso, cemento, arena, arcilla y recortes de periódico, logrando un equilibrio entre la emoción y la serenidad, el espacio vacío y la gestualidad. Existe una estrecha relación entre las ideas estéticas de Tàpies y su obra plástica. Enraizadas en la realidad de su país, ambas tienen el propósito de influir en el cambio de una sociedad alienada. Tàpies ilustró un libro-objeto con Octavio Paz sobre el poema “Petrificada petrificante”. Tàpies está representado en la muestra con el lienzo de gran formato titulado *Figuras* (1960).

También nacido en Barcelona, el pintor, escultor, diseñador gráfico y editor Vicente Rojo llegó a los 17 años de edad a México, donde realizó toda su obra con rigor de geómetra y sensibilidad de poeta. Alejado de la pretensión “mística” de los fundadores del arte abstracto, para él la poesía representa el motor del mundo, a la vez que el sustento y la aspiración de su universo pictórico. *Aproximaciones, Señales, Negaciones, Recuerdos, México bajo la lluvia, Escenarios y Escrituras* marcan las distintas etapas de su obra, en permanente búsqueda creativa de un lenguaje propio e inconfundible, inspi-

rado por lo que Jorge Luis Borges llamó la “imaginación rigurosa”, compañera constante de su proceso artístico. Rojo pertenece a la “Generación de la ruptura” (con el muralismo), aunque él prefiere llamarla “de la apertura” hacia obras como las de Klee, Tàpies o Jasper Johns: sus pares, con quienes entabla un diálogo silente y colorido en homenaje a Octavio Paz con su obra *México bajo la lluvia* (1981). También se exponen los tres proyectos de libros-objeto de arte diseñados por Rojo con Paz: *Discos visuales, Marcel Duchamp o el castillo de la pureza y Tópoemas* (de Ediciones Era, fundada por el propio Rojo).

En la pintura de Jasper Johns, conocido principalmente por sus representaciones de la bandera de Estados Unidos y por la elevación de objetos cotidianos a obras artísticas —tal como lo había hecho Duchamp décadas antes—, Octavio Paz encuentra un “exquisito equilibrio”. De Johns se exhibe un cuadro interesante por su cercanía con la abstracción más que con el arte pop, titulado *Cicada* (1979). Paz escogió al artista estadounidense de origen ruso Adja Yunkers para ilustrar el libro-objeto basado en *Blanco*, uno de sus poemas más extensos y complejos que admite seis formas distintas de lectura, como si fuese un cuadro abstracto: “Tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo ‘en blanco’ a lo blanco —al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul”, se lee en la introducción al poema. Recordemos que para Kandinsky “el blanco actúa sobre nuestra alma como un silencio absoluto”. En la pintura de Yunkers, Paz encuentra un ascetismo extremo que desea devolver su transparencia a la pintura; pero se trata de un ascetismo sensual y sexual en el que la tierra y el espacio son realidades corporales, como la del óleo *Embroidered Halo* (1958).

Otro de los artistas que realizó un libro-objeto con Paz fue Gunther Gerzso, quien logró conciliar el surrealismo con la abstracción mediante un concepto común a ambas escuelas: el *modelo interior*. “Más que un sistema de formas, la pintura de Gerzso es un sistema de alusiones. Los colores, las líneas y los volúmenes juegan en sus cuadros el juego de los ecos y las correspondencias”, escribe el poeta. Detrás del orden geométrico su pintura trasluce carnalidad: desgarraduras, heridas, oquedades sexuales. La significación secreta de los cuadros de Gerzso no surge del idealismo de la primera pintura abstracta, sino de la emoción del artista y de su visión interna poblada por imágenes del arte prehistórico, la poesía surrealista o el expresionismo abstracto. *Plano rojo* (1963) es sólo un ejemplo de una evidencia estética: la pintura de Gerzso es una presencia singular e indispensable en el arte abstracto internacional. De este diálogo entre artistas abstractos de Europa, Estados Unidos y México podemos concluir que, a pesar del empeño por imponer su juicio, el mercado no define la calidad estética de una obra de arte.



En esto ver aquello
Octavio Paz y el arte

< Giorgio de Chirico, *The Poet and His Muse*, 1925



Ángel Zárraga, *Bailarina desnuda*, 1907



Edward Hopper, *Night Windows*, 1928



Yves Tanguy, *Untitled*, 1935





Balthus, *La Phalène*, 1959



Remedios Varo, *La creación de las aves*, 1957



Pablo Picasso, *Las Meninas*, 1957

Las horas contadas

Rosa Beltrán

En una época que ha visto incrementarse la esperanza de vida de la población, la vejez de los padres, con sus cuadros de enfermedad, decaimiento y muerte, se ha convertido en un asunto de interés para los autores de narrativa, como ocurre en este cuento de la también novelista Rosa Beltrán, quien lleva la perspectiva del hijo para desentrañar los rencores y el enfrentamiento de los padres ancianos.

No es genéticamente superior, pero sí más guapo. Y sobre todo: tiene ochenta y seis años y un cáncer terminal. Cáncer de colon. Esto lo ubica por encima de los demás. Le da esa posibilidad de gruñir y mirar con rencor sin que podamos echárselo en cara. Dando órdenes. Lo miro tendido en su cama y pienso que ha conseguido realizar su sueño de ejercer el control hasta el final. Nadie conoce el modo en que cumplirá su voluntad, pero es fácil saber si la estamos cumpliendo: basta con revisar nuestros antiguos deseos.

No me extraña que la familia esté reunida en la sala, todos los días, cada uno con su teléfono móvil, esperando que mi padre nos dé audiencia. Como Don Corleone en *El padrino*, nos cita de uno por uno. Conversa un poco o se deja conferenciar y cuando le aburre lo que le dice una hija o un nieto, se toma de la sien con la mano izquierda. Eso significa “se acabó la visita”. Nadie puede argumentar contra un moribundo su falta de atención. Es él quien debe ser atendido y respetado, aunque él no respete a los demás. A mi madre, por ejemplo. No es su olor a vieja ni su rostro de piedra lo que lo desespera. Es su atolondramiento. Como si se hubiera olvidado de cómo preparar una sopa. Un simple caldo, que es lo único que él puede comer. Y es su propio olor, el olor

de él. Un olor a orines. Y a excremento. Se llama colostomía. La bolsa que exhibe su debilidad se lo recuerda.

Y a pesar de eso, tiene proyectos. Terminar el séptimo volumen de sus memorias, hacer una reimpresión. Suma lectores imaginarios. La ampliación del mercado de la seducción le permite expandir su influencia, ahora que está enfermo: de la familia a sus amigos y algunos vecinos que lo visitan.

Entre plan y plan, acusa a mi madre. Disfruta con exhibirla. “Es vieja”, dice, “pierde la memoria. Llegará un momento en que no pueda comunicarme con ella”. Mi madre deja las hornillas de la estufa encendidas. Extravía el dinero. Regala la comida que le llevamos a papá al primero que pase. No sabría decir si lo hace adrede o por incapacidad. Han sido tantos años de exhibir sus pleitos ante los demás que este acto parece una consecuencia elemental de la obra que representan. Como si el odio los alimentara ahora que ella está vieja y él, enfermo.

O tal vez no. Tal vez esto que veo es simplemente el paisaje natural de la impotencia. Tal vez mi padre sólo gruñe porque no puede hablar más que en un estertor. Tal vez ella de verdad ha perdido la cabeza. Pero la rabia que él siente es real. Pienso que él piensa que Dios lo

abandonó. Pienso que es consciente del desmoronamiento. Cuando estoy con él, lo oculta. Habla de sí mismo, de lo que hará. Esto hace que se desprenda una suerte de heroísmo que me conmueve. No me atrevo a decirle que va a morir. Dejaría de luchar. Para mí, su hijo, es importante que luche. No sé por qué, pero es importante.

A medias sentado para evitar las llagas parece un sabio griego con el brazo delgado en alto, señalando algo fuera de la bata. Costó mucho trabajo tenerlo quieto. En el clóset frente a él pusimos fotografías ampliadas de sus hijos y nietos para que esté acompañado siempre. Pero no le bastan. Apenas nos retiramos grita que son manchas, que lo atacan cuando nos vamos a nuestras casas a dormir. Creo que nuestra necesidad de estar con él a toda hora es culpa de la morfina.

De niño, quería ser arquitecto, como él. Un hombre que levanta casas donde otros viven con sus familias. Muy pronto supe que a los demás no les gustaba la idea de vivir en familia. Pero a nosotros sí. Papá tuvo la culpa de este deseo. Me tomó tiempo entender que nuestros deseos la mayor parte de las veces no son nuestros.

Lo miro y me da tristeza haberle fallado en mi falsa vocación de arquitecto. En particular ahora, cuando lo veo sin fuerzas ni para tragar un bocado. Rabiando porque sus hijos tienen que mirar la bolsa de heces que cuelga de su cintura y oler —sobre todo, oler— cómo se escapa el hedor lentamente.

Durante días estuve pensando qué hacer. Papá era capaz de seguir así una, dos, varias semanas más. No obstante, muy pronto fue él quien trazó el límite. Primero

se negó a beber el líquido que mamá le acercó con una cuchara derramando la mitad en el suéter. Luego la retó a cambiarle la bolsa. Y como se obstinó en no dejarnos intervenir, tomamos la decisión, contra su voluntad y la de mamá, de contratar una enfermera.

Cuando se presentó, creímos percibir algo insólito. Tal vez dijo “Juana” al responder a cómo se llamaba, pero yo entendí “Ivana” y en mi mente la apellidé “Mikhailovna”. Una falsa rusa, eso me pareció. Una joven rubicunda y expansiva, de gruesas pantorrillas, salida de un cuento de Chéjov. Apenas entró a la habitación, dispuesta a tomar los signos vitales de papá, supimos que habíamos intuido bien: algo ocurría. Al verla, mi padre trató de incorporarse y con los dedos, se arregló el pelo. Sonrió con los dientes perfectos del último dentista, dos placas que nunca le sirvieron para comer, pero que parecían de anuncio. Ella agitó el pelo castaño en el que brillaban gruesos rayos rubios, y dio palmaditas en el brazo de papá, tras tomarle el pulso: “ah, qué señor tan guapo”, dijo. “Tan guapo y tan sano”. “¿Ya se vio el color?” Y le acercó un espejo. “Vea nada más: fresco como una rosa”. A los pocos minutos de haber entrado ella al cuarto, ambos reían. Me acerqué y cuando estuve de pie al lado de la cama, ella me mostró un papel y me explicó que papá estaba tratando de resolver un acertijo. “Que cómo pongo allí un cuadrado de tres lados”, dijo él, mirándome sonriente a los ojos. Y ante mi silencio, añadió: “nos estamos divirtiendo, chico”. Quizá lo atacara una punzada de culpa, porque al verme salir del cuarto, aseguró: “estoy bien, no te preocupes”.



Las horas siguientes fueron de gran agitación. Ivana Mikhailovna entraba y salía del cuarto, abría clósets, remojaba y secaba cosas en el baño de mis papás, todo frente a la vista cansada de mamá, que siempre fue muy quisquillosa con su espacio. “¿Dónde lleva ese cobertor?” Le espetó mi mujer, que creyó tener un derecho mayor que ella, al ser la nuera. “A ponerlo debajo de las piernas de su suegro”, respondió la rusa como si fuera lo más obvio. “¿Pero si el doctor dijo que no lo moviera!”, explicó mi mujer, alarmada. “¿No ve que hay peligro de que se forme un coágulo?” La rusa negó con la cabeza. “Ustedes no se ocupan de su comodidad”, murmuró, y siguió con el cobertor hacia el cuarto donde papá la recibió con la sonrisa de siempre.

Los minutos siguientes fueron aún peores: papá aceptó comer la sopa que la falsa rusa le daba en la boca, un brebaje preparado por ella que se movía por la cocina como Pedro por su casa. “Es sopa Ramen”, dijo a mi hermana mayor, con toda naturalidad. “Tuve que traerla yo misma. En esta casa no hay ni un mísero bocado para un enfermo”. Mi madre la observaba hacer, desde un rincón del salón contiguo. Veía cómo la rusa rosácea jalaba a papá tomándolo de las axilas y diciendo ambos: “a la una, a las dos, y a las...” mientras su mirada de pájaro se oscurecía. Sin perder detalle, registró todos sus movimientos: vio cómo lo bañó con una esponja, cómo lo secó a golpecitos de toalla, sin omitir parte alguna y cómo al terminar le engominó el pelo con *Bril Cream*. Observó cómo lo hizo confesarse, tomándole la mano. Y luego de dejarlo, la vio retirarse del cuarto, salir al garaje y abrir la puerta de entrada a una mujer alta y enjuta que dijo ser ministra de la iglesia. Lo vio comulgar. Y tal vez pensó, pienso que pensó, que esto era lo más bajo: verlo comulgar de manos de una mujer, él, que no se hubiera dejado poner ceniza más que por un sacerdote.

“Su mamá no quiso comulgar”, la acusó la rusa, cuando entré al salón. “Comulgó el domingo”, mentí, enojado. Tuve ganas de añadir: “Métase en sus asuntos”, pero no lo hice. Temía una represalia con los medicamentos. “Yo lo digo por su bien, no vaya a arrepentirse luego”, contestó la rusa en su tono de suficiencia de siempre y se fue andando, displicente, hacia donde mi papá aguardaba recién bañado, como un novio.

Siempre que llegaba, veía a mamá en la salita, enroscada y ojerosa, mirando de lejos la intervención de la rusa.

“No me deja entrar”, la acusó una mañana, impotente. La encontré en la habitación de mis padres, untando a papá con grasa de un tarro que nunca antes había visto en la casa: “crema de masaje de Seigné”.

Decidí tomar el toro por los cuernos:

“Mi madre entra a la recámara cuando quiere y se queda el tiempo que quiere”, le dije a Mikhailovna, quien levantó los hombros, como diciendo “y a mí qué”. Y

dando un masaje que parecía interminable, añadió: “es él quien no quiere que entre”, y señaló a papá, que hizo como si no oyera.

“Él no está en condiciones de decidir” dije, sin saber por qué. Mikhailovna se detuvo un instante. Me miró de manera fugaz y enseguida prosiguió con su masaje.

“El paciente está lúcido. Sabe lo que quiere”.

Todas las promesas de tenerlo hasta el final en casa, ahora parecían absurdas. ¿Qué sentido tenía haber compartido una vida de la que habíamos sido partícipes?

“Es nuestro paciente ¿entiende?”, me oí decir. *Nuestro* enfermo. Ella abrió los ojos, inmensos y azules como hielos siberianos y aclaró: “Los enfermos no son de nadie. Son sólo enfermos”.

Habíamos tocado fondo. De modo que hablé con mis hermanos. Estuvimos de acuerdo y decidimos despedirla.

Luego de anotar sus últimas observaciones en la bitácora que nos dejó en la mesita, tomó sus cosas y salió de la casa. Una vez en el garaje, agitó la mano y se despidió de papá a lo lejos. Cuando él la llamó por su nombre, ella nos miró como diciendo “¿Lo ven? Un enfermo es un enfermo es un enfermo”.

Lo que vino después, es asunto privado, aunque previsible. Suministramos los medicamentos que Ivana indicó y vimos a papá irse tranquilo. Cuando dejó de respirar, preguntamos a mamá qué proseguía. “Dormiré con él” nos informó. Lo había perdonado. Nunca sabré si este deseo fue de él, de ella, nuestro o de la falsa rusa. **U**



Elogio y vituperio del libro electrónico

Jorge Volpi

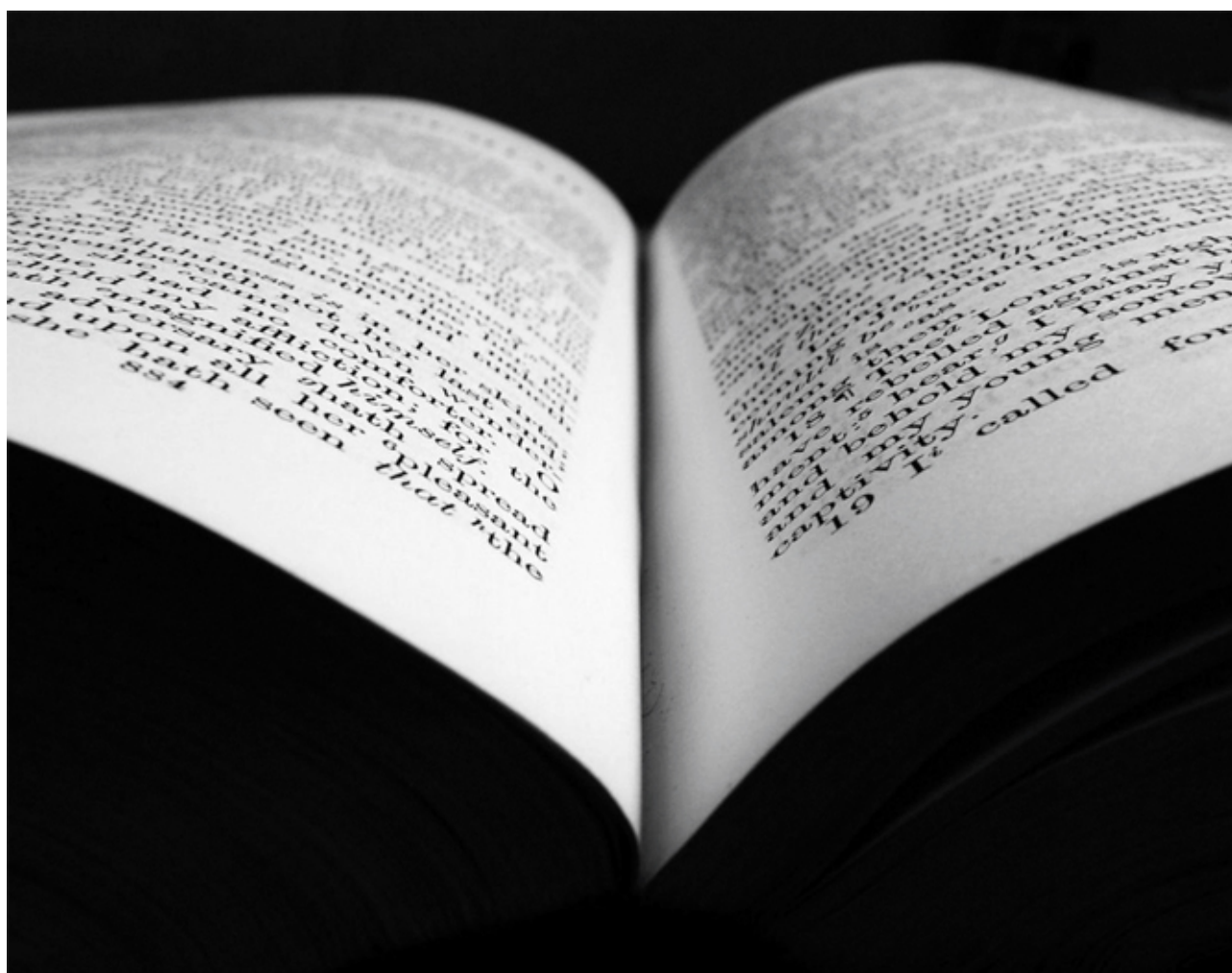
El Fondo de Cultura Económica cumplió el pasado 3 de septiembre ocho décadas de nutrir la escena hispanoamericana de grandes protagonistas en el acercamiento a las ciencias y las humanidades. Con esta coyuntura, el novelista Jorge Volpi reflexiona sobre el papel que el FCE puede cumplir ante el surgimiento del libro electrónico, al que aún se le ve con resquemor y distancia.

1. Desde que, hace unos ocho mil años (la datación aproximada de las tabletas de Dispilio y de Tartaria), nuestros antepasados neolíticos perfeccionaron sus primeros trazos, los humanos han permanecido obsesionados por conservar las palabras, de otro modo destinadas a perderse con el viento.
2. Como reconocen los neurocientíficos, nuestros cerebros son, antes que nada, “máquinas de futuro”. Evolucionaron para ayudarnos a adivinar lo que ocurrirá después, no para retener el antes. No son archivos. De allí que hayamos necesitado, primero, de la nemotecnica y, luego, de toda suerte de soportes físicos para conservar nuestra memoria en lo que Roger Bartra ha llamado “exocerebro”.
3. Piedra tallada, tabletas de arcilla, tabletas de cera, tiras de bambú, rollos de vitela o pergamino, papel de celulosa. Manuscritos y, desde el siglo XV, libros impresos (LI). Los libros electrónicos (LE), en sus distintos —y aun rudimentarios diseños— son apenas las más recientes incorporaciones a esta lista.
4. A partir de 1440, cuando Gutenberg concibe la imprenta moderna (preexistente en China y Corea), los LI se convirtieron en nuestros más resistentes almacenes de palabras. No sólo nos hemos acostumbrado a ellos, sino que los veneramos como los más fieles guardianes de nuestra imprecisa memoria.
5. Si hoy atestiguamos una resistencia tan enconada a desprendernos de los LI se debe no sólo a que hoy cumplen con eficacia su tarea, sino a ese largo vínculo que, como en cualquier relación afectiva, posee un componente atávico e irracional.

6. Una y otra vez se nos recuerdan sus virtudes: son relativamente baratos, durables, autosuficientes (no necesitan carga ni baterías), manejables. Pueden hojearse, marcarse y anotarse con facilidad (a riesgo de arruinarse). Y son francamente hermosos.
7. Pocos señalan sus inconvenientes: son pesados y estorbosos (sobre todo cuando se coleccionan) y viven gracias a la muerte de millones de árboles. Y, para entenderlos a cabalidad, hay que buscar afanosamente uno tras otro: del texto al diccionario a la enciclopedia a otros LI, en una acumulación sin fin.
8. En un mundo ideal, cualquier lector debería ser capaz de hallar cualquier LI. En la realidad, los lectores sólo tienen acceso a unos cuantos ejemplares: los que pueblan las librerías y las bibliotecas de su comarca.
9. En esa misma utopía, cualquier ciudad mediana debería disponer de bien surtidas librerías y formidables bibliotecas. Fuera de las capitales, las librerías y las bibliotecas son contadas y con acervos desfallecientes.
10. En teoría, el mundo del libro debería estar dirigido por lectores ilustrados; en la práctica, la gobiernan editores: cada vez más, consorcios internacionales interesados primordialmente por sus ganancias (algo en cualquier caso legítimo en las economías de mercado).
11. Como cualquier mercancía, los LI están sometidos a la férrea ley de la oferta y la demanda. Producirlos es caro. Almacenarlos, aun más. Si un libro vende su edición completa, albricias; si no, la solución irremediable consiste en tasajearlos.
12. Para llegar a sus lectores ideales, los LI han de superar un sinfín de obstáculos: fronteras, restricciones aduanales, impuestos, presiones comerciales y el simple desabasto.
13. En este contexto aparece el nuevo entorno electrónico. Los primeros en valerse de él no fueron los lectores, sino los escritores. Porque la primera sustitución fue la de la máquina de escribir por la computadora.
14. Algunos escritores aún prefieren papel y pluma. Yo mismo he escrito, hace poco, un par de libros a mano. La experiencia es única: ofrece una mayor cercanía de la palabra. Y un dolor, no sólo físico, acaso más intenso. Para textos breves o poéticos resulta idóneo. Pero la experiencia es marginal: en su enorme mayoría, los libros hoy se escriben en computadoras. Sus ventajas —que no enumeraré aquí— son infinitas frente al encanto de una vieja y entrañable Underwood.
15. Otras áreas de nuestra vida han migrado al universo electrónico sin inconvenientes. En primer lugar, el correo. Hay quien todavía redacta y envía cartas —en medio de un alud de publicidad y facturas—, pero, ¿quién reniega del correo electrónico? ¿Y cuántos lamentan no poder rasgar los sobres u oler el perfume en una carta de amor?
16. El mayor y más drástico ejemplo: la música. Desde la aparición de Napster, su adquisición en soportes físicos se desvaneció. Resulta más simple y barato descargarla en línea. Lo confieso: yo soy un nostálgico y sigo comprando discos. O intentándolo, porque cada vez hay menos tiendas y están peor surtidas. Debemos resignarnos. Yo mismo me rindo, a diario, a la variedad de Spotify.
17. El ejemplo del *revival* de los LP es fútil: una moda para un diminuto club de coleccionistas. Como los que, en el futuro, seguirán atesorando ediciones príncipe.
18. Con el mundo del video, más o menos lo mismo: desaparecen *devedés* y *blurréis* y triunfan Netflix, Pandora, iTunes, etcétera.
19. Y, ahora sí, la lectura en soportes electrónicos. Computadoras, tabletas, lectores digitales, teléfonos móviles.
20. En las cegadoras pantallas de computadora se leen periódicos, revistas, páginas con toda suerte de datos y correos electrónicos, y se participa en las redes sociales. Una lectura fragmentaria, tensa, fatigosa. Textos largos sólo como excepción. Otra vez, nadie se queja. Nos hemos acostumbrado a anticipar la lenta agonía de los periódicos y las revistas en papel.



21. En los teléfonos móviles, una réplica de lo anterior, en miniatura: lecturas más breves, más fragmentarias, más aleatorias. Aunque los nativos digitales leen allí lo que nosotros jamás aspiraríamos.
22. Y, por fin, los LE. En dos formatos: las odiosas —pero coloridas— pantallas de las tabletas y el cada vez más fino —pero monocromo— papel electrónico. Para el primero (al menos por ahora): libros con ilustraciones, libros para niños, libros enriquecidos. Para los segundos: cualquier texto tradicional.
23. Las virtudes de ambos: son ligerísimos, pues en un solo soporte caben más libros de los que alcanzaríamos a leer en toda la vida. Se pueden leer a cualquier hora si cuentan con su propia carga de luz (la del papel electrónico es particularmente funcional). Y cada vez son más baratos.
24. Si un lector ávido no puede tener acceso a *cualquier* LE de modo instantáneo, sí a muchísimos más que en su librería o biblioteca comarcal. Nunca el conocimiento tuvo tantas posibilidades de expandirse.
25. Un LE no es *un* libro: es un vasto conjunto de libros interconectados, desde el diccionario y la enciclopedia incluidos de fábrica, a cualquier otro que se le añada de forma instantánea.
26. Y, por encima de todo, el LE permite atisbar el fin de los problemas de distribución y almacenamiento del LI: viajan a la velocidad de la luz y nada cuesta conservarlos. ¿Qué mayor incentivo a la creación que la posibilidad de escribir cualquier libro y ponerlo al alcance de cualquier lector sin pensar en el mercado, las aduanas, los almacenes?
27. Un punto adicional. Dado que el soporte siempre incide en el contenido, los LI imponen ciertas longitudes. Ni demasiado breves (porque nadie les presta atención) ni demasiado voluminosos (porque su precio se incrementa). Con los LE, cualquier extensión es viable.
28. Un punto no menor: la autoedición electrónica. Podemos despreciarla, pero sus lectores se multiplican. Cualquier escritor puede convertirse en su editor. (Otro es el problema de cómo un lector puede llegar a ellos).
29. No puedo dejar de hablar de los inconvenientes del LE. El primero: imposible adivinar cuánto tiempo durarán. Sabemos que los LI pueden conservarse por siglos. La suerte de la información digital aún no es clara y causa un entendible resquemor.
30. Segundo: los LE necesitan baterías o carga eléctrica.
31. Tercero: los LE requieren de una conexión a Internet. Algo de lo que, hoy día, millones carecen. (Aunque tampoco tengan garantizado el acceso a bibliotecas o librerías).



32. Y cuarto: en el modelo actual, los LE no se pueden compartir.
33. Tras este largo relato, me pregunto: ¿quién resulta vencedor? Para mí, sin dudas, el LE. Tal vez se halle en un estadio primitivo —nació hace una década—, pero sus defectos se pulirán en el futuro.
34. ¿Por qué le tememos tanto al LE feroz? Una primera respuesta: por miedo. He conversado con decenas de agudos lectores que nunca se han acercado a un LE por su amor al LI. Como si cometieran una traición. Un miedo respetable que irá desapareciendo.
35. Otros detestan los LE no por sí mismos, sino por su ríspida implantación en el mercado. Tres compañías dominan el mercado global. Y una de ellas es dueña de casi la mitad. Pero la agresividad de Amazon poco tiene que ver con los LE. Lo que se requiere, aquí, es una adecuada legislación estatal que evite monopolios y acentúe la competencia.
36. El agente más famoso del mundo no ha parado de decir que el Kindle causa cáncer. No sé si Amazon lo demandará por difamación, pero lo mismo se decía de los celulares o las radios portátiles.
37. Los peligros que nos acechan no provienen de los LE. Proviene del actual mercado del libro. De la pulverización de sus competidores por parte de Amazon tanto como de los intereses puramente comerciales de los grandes consorcios como Bertelsmann.
38. Para que el LE en verdad se convierta en uno de los grandes inventos de nuestra civilización es necesario luchar para que no se introduzcan nuevas barreras comerciales, para que no se segmente el mercado a conveniencia de los editores y para que se anime la variedad y la competencia tanto de los escritores como de las empresas editoriales.
39. Las grandes ventajas de los LE, que irán ampliándose con rapidez, no harán que los LI desaparezcan de la noche a la mañana. Seguirán editándose libros por mucho tiempo. Pero, si la lógica se impone, el vehículo natural para seguir trasladando y compartiendo nuestra memoria individual y colectiva serán los LE.
40. Todos los puntos anteriores hacen inferir mi entusiasmo por los LE. Pese a que amo los LI como uno ama sus memorias de la infancia, desearía que pronto mis propios libros viajaran digitalmente de un lado a otro. Y no me importaría que, una vez popularizada y extendida su difusión, sólo se publicasen en este formato.
41. Estamos justo en el momento en el que el Fondo de Cultura Económica, que hoy vuelve a ser la editorial más importante de América Latina, se convierta también en la principal plataforma para el despegue del LE en lengua española.
42. Aunque hoy apenas el 17.9 por ciento de los libros que se producen en lengua española son LE, su cre-



- cimiento ha sido exponencial y lo seguirá siendo en los próximos años. Por ello, el FCE cuenta con todas las ventajas para diseñar un sistema que, siempre pensando en las ventajas para el lector —una página atractiva, cualquier tarjeta de crédito y un solo *click* de compra—, podría convertirse en la mayor referencia del LE en español.
43. Es momento, también, de que el FCE inicie nuevas colecciones sólo en formato de LE, tanto de sus distintas áreas de conocimiento —y en especial, quizá, su área de divulgación científica—, como ensayo, poesía y literatura infantil.
44. Con una estrategia electrónica global, el FCE tiene la oportunidad de volver a ser el centro del pensamiento en América Latina, publicando en digital a decenas de nuevos autores: algo que los costos de producción y distribución de los LI hacían imposible.
45. ¿Cómo imagino un LE perfecto? Con un papel electrónico más nítido y cercano al papel y a la tinta reales, aun más ligero, aun más barato y ubicuo, acaso enrollable (como un antiguo pergamino), cuyos contenidos puedan prestarse a un número limitado de usuarios y cargado sólo con luz solar. Un objeto tan hermoso como el mejor LI. **U**

Pedro Henríquez Ureña

Familia y familiaridad

Christopher Domínguez Michael

Con motivo de sus 80 años de existencia, el Fondo de Cultura Económica ha puesto en marcha la reedición de libros clásicos de su catálogo. Entre ellos se encuentra Las corrientes literarias en la América Hispánica, del notable crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña, y cuyo prólogo —que aquí reproducimos— ha sido encargado a Christopher Domínguez Michael.

A los libros de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) los frecuentaba yo continuamente, como se frecuenta a un pariente cercano, sin mayores ceremonias y hasta con excesiva familiaridad, colocado en mi biblioteca junto a Alfonso Reyes, su hermano menor y no lejos de los otros ateneístas célebres, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y Julio Torri. Me desconcierta, además, que Henríquez Ureña sea dominicano, pues los mexicanos lo damos por mexicano y los argentinos por argentino, porque de extremo a extremo del continente llevó su magisterio este hombre a quien sorprendió la muerte en un tren cuando se dirigía de Buenos Aires a La Plata a ofrecer su modesta y heroica clase semanal en una escuela secundaria.

Borges retrató ese *memento mori* y sus augurios en el prólogo a la *Obra crítica* (1960), publicada póstumamente por el Fondo de Cultura Económica, en la Biblioteca Americana, fundada, además, en su honor: “De Pedro Henríquez Ureña”, dijo Borges, “sé que no era varón de muchas palabras. Su método, como el de todos los maestros genuinos, era indirecto. Bastaba su presencia para la discriminación y el rigor. A mi manera acuden unos ejemplos de lo que se podía llamar su ‘memoria abreviada’. Alguien —acaso yo— incurrió en la

ligereza de preguntarle si no le desagradaban las fábulas y él respondió con sencillez: *No soy enemigo de los géneros*. Un poeta de cuyo nombre no quiero acordarme declaró polémicamente que cierta versión literal de las poesías de Verlaine era superior al texto francés, por carecer de metro y de rima. Pedro se limitó a copiar esa desaforada opinión y a agregar las siguientes palabras: *En verdad...* Imposible corregir con mayor cortesía. El dilatado andar por tierras extrañas, el hábito del destierro, habían afinado en él esa virtud”.

A Henríquez Ureña, patricio de la República Dominicana —un pequeño país ocupante apenas de la mitad de una isla que es el corazón de la América española— le ha perjudicado esa reputación de monumento nacional y de patrimonio universal de todos los americanos (incluidos los estadounidenses, pues el dominicano pasó años decisivos en Nueva York, dio clases en Minnesota). Como remedio a la solemnidad que oscurece su paso de prohombre, sugiero, antes de leerlo de la A a la Z, picar la correspondencia que cruzó con Reyes entre 1907 y 1914, la que editó José Luis Martínez en 1986. En ella se encontrará la miga de una de las grandes amistades literarias nuestras, llena de proselitismo práctico, de menudencias estilísticas y lecturas

compartidas, mucha guerrilla literaria y algo, nunca demasiado, de intimidad. No sólo porque fue el maestro de Reyes, el griego de nuestro romano, le debemos gratitud a Henríquez Ureña.

Pero Henríquez Ureña —al fin entro en materia— no sólo fue eso. No se podría escribir una historia de la crítica literaria en nuestra lengua sin percatarse de cómo Henríquez Ureña le garantizó al modernismo de Darío y de Rodó un desenlace intelectual distinto al del decadentismo francés. Gracias al ensayo de Arcadio Díaz Quiñones que aparece en la inagotable *Historia de los intelectuales en América Latina* (Katz, 2010) que Carlos Altamirano editó en Buenos Aires, entiendo la temprana anglofilia de Henríquez Ureña, su predilección victoriana por Matthew Arnold y, sobre todo, por Walter Pater, lo que le permitió diseñar sobre un mapa que desde Santo Domingo irradiaba una nueva mediterraneidad. Hizo así de América la utopía en acto, una tierra de islas y archipiélagos a imagen y semejanza de Grecia y su expansión helenística. A Reyes no le fue tan fácil imaginar su latinidad utópica sobre una Nueva España negada por los mexicanos, mientras que para Henríquez Ureña bastaba con partir de la catedral de Santo Domingo para hilar, por los dos lados, una edad de oro completa.

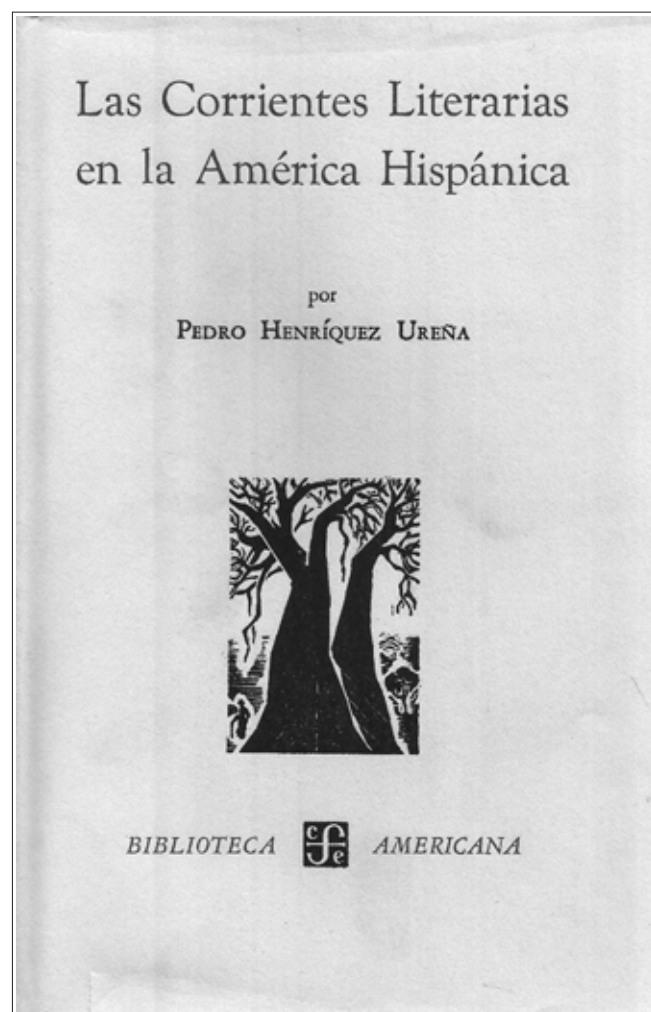
En los estetas ingleses, nunca desprovistos de hipersensibilidad ante lo que entonces se llamaba “la cuestión social”, encontró Henríquez Ureña la manera de ser un crítico al cual no le bastaba con serlo y para ser, dilapidándose (como lo dijo Reyes), un maestro. Maestro lo fue no sólo de Reyes y de Borges y de Ezequiel Martínez Estrada, sino de los muchachos que lo esperaban a dar esa clase que ya nunca dió el 11 de mayo de 1946. Uno de los jóvenes alumnos que se quedó esperándolo fue el crítico y poeta uruguayo Saúl Yurkiévich, tan querido en París y en la Ciudad de México: quienes de alguna manera, aunque fuese vicaria, estuvimos expuestos al magisterio de Saúl, al recibirlo recibimos también, remoto pero preciso, algo del de Henríquez Ureña. O eso quisiera pensar: en la Cadena del Ser que une a los maestros con los discípulos.

Pero el maestro, insisto, no debe ocultar al crítico nutrido de la “nordomanía” de su generación, dividido entre las fidelidades convergentes y enemigas por Ibsen y por Tolstói, a quien supo ver en Darío a un doble que supera y devora a su modelo, Gabriele d’Annunzio, y a quien, en *Seis ensayos en búsqueda de nuestra expresión* (1928) literalmente desbrozó, des-tropicalizándolo, el camino de nuestra historia literaria. La literatura hispanoamericana, su urbanidad, sólo pudo recorrerse, como en realidad era —fría, tórrida, montañosa, desértica, templada y sólo a veces selvática— gracias al mapa establecido por Henríquez Ureña.

Se le reprocha el encarnar un humanismo viejo, caducado, como si este no siguiera siendo la materia prima

de la experiencia liberal. Se le censura, por ejemplo, por haberse negado a ver lo afroamericano en sus raíces (las propias y las de toda Hispanoamérica). En efecto, lo indio y lo negro contaban muy poco para esa generación. No, no está al día en multiculturalismo Henríquez Ureña pues su tesis central era la hispanoamericanidad, es decir, lo hispánico pertenecía por igual a quienes hablaban y escribían español en ambas orillas del Atlántico. Lo español sin lo americano, “lo castizo”, le repugnaba, le parecía un adefesio, un macho sin hembra, un mundo sin feminidad. Pues para el erudito dominicano —él no lo decía con esa cursilería— América tenía nombre de mujer.

Con menor fortuna, entre la obra crítica de Henríquez Ureña han corrido *Las corrientes literarias en la América hispánica*, que reúnen las conferencias de la cátedra Charles Eliot Norton, en 1940-1941, en la Universidad de Harvard, que el dominicano no alcanzó a vertir al español, porque, ya se dijo, falleció poco después. La traducción del inglés (lengua que tuvo en Henríquez Ureña a uno de los primeros escritores hispanoamericanos en dominarla) tocó, en México, a Joaquín Díez-Canedo (1917-1999) a fines de los años cuarenta y en ella contó con una asesoría de lujo, de la propia viuda, doña Isabel Lombardo Toledano de Henríquez Ureña, del joven Martínez (apenas un año menor que Díez-Ca-





Pedro Henríquez Ureña, 1904

nedo, *the elder*) y de Raimundo Lida. También lo auxilió Emma Susana Speratti Piñero (1919-1990), la discípula del propio Henríquez Ureña, de los Lida y cuyos doce años mexicanos, a caballo entre las décadas quinta y sexta de la centuria anterior, esperan crónica puntual, ya barruntada cuando la profesora argentina falleció, por Antonio Alatorre.

Las corrientes literarias en la América hispánica aparentan ser lo que no son, una lista de autores, en extremo completa, que junto a las notas finales (a las cuales me referiré después pues las considero el secreto del libro) y la nutrida bibliografía, indican prácticamente todo lo que se sabía o podía saberse de nuestras letras —que incluyen al Brasil— hacia 1950. Como obra de consulta, señalado ese fatal límite en el tiempo, sigue siendo, la de Henríquez Ureña, obra de consulta imprescindible. Decía don Pedro que no estaban todos sino los más importantes; visto el libro desde el siglo XXI más bien no falta nadie y sobran, como es menester en las obras de este carácter, algunos. Pero es más y para respaldar mi dicho recurro al filólogo y germanista colombiano Rafael Gutiérrez-Girardot (1928-2005), uno de los defensores desafiantes de don Pedro y de *Las corrientes literarias en la América hispánica*, en particular.

Encarnó Gutiérrez-Girardot, exégeta de Borges, de Reyes, del modernismo, al pomposo profesor germáni-

co, bien dispuesto a reprobar a media humanidad. Yo una vez lo vi pasar cerca de mí y me arrepentí de inmediato de la temeraria pretensión de presentarme. Atemorizado, di, no uno, sino tres pasos atrás. Ahora que él y todos los aquí citados se encuentran entre “nuestros amigos los muertos”, como decía un biógrafo de biógrafos, me alegra vindicar la buena ley que Gutiérrez-Girardot le tenía a Henríquez Ureña. El colombiano da comienzo a su prólogo de *La utopía de América* (Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986), de Henríquez Ureña, recordando cómo este decía que “en las regiones de nuestra ‘alta cultura’ sólo entusiasmo cuando pagamos por él altos derechos de importación”, que en aquellos años veinte de cuyas modas y modismos se quejaba el dominicano, eran Spengler y Simmel, como después lo fue esa estilística odiada por Gutiérrez-Girardot y en la segunda mitad del siglo, la fenomenología, el marxismo y el psicoanálisis, los estructuralismos. Nadie, Henríquez Ureña menos que ninguno, repudiaba la universalidad de nuestros conocimientos literarios. No, le fastidiaba la presteza con que abandonábamos la tradición, edificada no sin tardanza y haciendo de la necesidad virtud, por novedades no siempre perdurables. Gutiérrez-Girardot notaba, en 1986, la ausencia en Henríquez Ureña y sus *Corrientes literarias*, de toda “inflación terminológica”, obra “exenta de todo aparato publicitario y de toda intención especulativa” y escrita según el ideal del crítico atribuido a Voltaire, “una persona con mucha ciencia y gusto, sin prejuicios y sin envidia” pero rebotante de la “aspiración supranacional” propia de todo verdadero trabajo científico.

Concebía Henríquez Ureña nuestra literatura iberoamericana (llamémosla así para no excluir, como él insistía, al portugués) como equivalente a la peninsular y fue uno de los primeros (y por desgracia, no del todo imitado) en despojarse de la superstición adánica. Le parecía necedad discutir si Juan Ruiz de Alarcón fue novohispano o veterohispano: fue las dos cosas, como Henry James pertenece a Estados Unidos y a Inglaterra. “En mi fin está mi comienzo”, escribió famosamente Eliot, otro que, a pesar de todos sus empeños, en su perfecta imitación de lo inglés, delataba, como se decía entonces, al yanqui.

Tampoco tiene mucho sentido discutir cuándo empezó la nuestra a ser literatura americana, sugiere Henríquez Ureña. Lo fue tan pronto la lengua de Cristóbal Colón se posó, a veces exagerando las cosas de nuestro paraíso para satisfacción de sus promotores ultramarinos, en las maravillas americanas. De inmediato, en la pluma torpe aunque penetrante de Colón entraron las primeras palabras del Mar Caribe. La exclusión de las tradiciones orales y pictográficas indígenas u originarias tenía para el mulato Henríquez Ureña un carácter meramente metodológico en sus *Corrientes literarias* pues

aquellas, las aztecas, mayas o incas, no eran literaturas en el sentido que Occidente le da al término y el dominicano, preocupado como pocos por la forja de lo hispanoamericano, compartía el prurito, a veces ignorado inclusive por críticos de renombre, de no ir demasiado lejos cuando se trata de lenguas que no hablamos. Entusiasmados por aquello que llamará memorablemente Edmundo O’Gorman en 1958 “la invención de América”, Moro y Campanella elucubran sus utopías en lugares imaginarios que no pueden ser sino americanos y los misioneros predicadores le devolvieron, nada menos que al cristianismo, su vocación original.

América es Europa y Europa es América desde el principio: es la lengua española la que no ve el sol. Henríquez Ureña, en mi opinión, debió ejercer un poco más el comparatismo e imaginarse, por ejemplo, que la expansión, primero, del latín y luego del cristianismo hacia la Galia y la Germania, tierras bárbaras, no debió de ser muy distinta. La diferencia, lo he dicho varias veces, es temporal y juega a favor de la historiografía americana: gracias a la admiración (llena de violencia, la misma que cuando Julio César cruza el Rubicón) de los Cortés, de los Bernal Díaz y de los Sahagún por las grandes civilizaciones que conquistaban, está gloriosamente documentada. De los bárbaros latinizados y cristianizados sabemos mucho menos que de los vencidos del Nuevo Mundo cuya visión trató de fijar un León-Portilla.

Henríquez Ureña habló de “corrientes” pues creía en ondas expansivas de la civilización y no en fundaciones etéreas y utilizó ese título, espejuelo, pensando en *Las grandes corrientes de la literatura del siglo XIX* (1901-1906), de Georg Brandes, a quien Henríquez Ureña llama “el insigne” a propósito de Platón y que, como él, venía de una ínsula (quien haya estado en Dinamarca la sabe casi isla) como lo es la República Dominicana: pequeñas naciones cuya circunferencia está en todas partes, habitadas por aventureros sedientos de las lenguas extrañas y de llegar hasta las antípodas.

Aquí, Gutiérrez-Girardot, vuelvo al sabio gruñón, pasa a la denuncia política y lo hace en nombre de don Pedro: los nacionalismos latinoamericanos, cebados lucrativamente por las universidades y por miopías históricas dizque científicas, son los principales adversarios de la universalidad americana de nuestra conciencia histórica en la cual, escribiendo al calor de la victoria de Estados Unidos contra el nazismo, Henríquez Ureña incluía a Whitman. Del lado de acá, junto a los Bolívar y los Martí, los Bello y los Varona, los Picón-Salas y los Romero, los García Monge y los Reyes, acaudillados por el dominicano.

Podrá parecer demagogia barata, bolivarismo o vasconcelismo antañón la enésima repetición de tifo pueblerino, pero me parece que la era de Internet, ese empujamiento del planeta, con sus grandezas y miserias,

vuelve a volver secundario (no banal) aquel cuento romántico de las literaturas nacionales. ¿Qué hace distinto hoy día a un joven escritor de Bogotá, de Los Ángeles, de Zacatecas, de Chicago, de Asunción del Paraguay, de Caracas, sentados ante la pantalla común, unidos al mundo por muy pocas lenguas francas, una de las cuales es el español, cuya difusión americana ha impedido que actualmente España, dicho sea con todo respeto, resulte otra Polonia, es decir, una mediana nación europea con alguna colonia perdida en ultramar? Muy pocas cosas los hace distintos. Quizá la continuación de las *Corrientes literarias* de Henríquez Ureña esté por escribirse. Hay y con esto (casi) dejo en paz a Gutiérrez-Girardot: las dos grandes visiones de la literatura hispanoamericana, para la primera mitad del siglo XX, son las de Marcelino Menéndez Pelayo, imperial y católica, que termina antes del modernismo con su *Antología* comentada (y luego *Historia*) publicada en 1893 frente a las *Corrientes literarias*, de Henríquez Ureña, continentales y humanistas.

A diferencia de Albert Thibaudet (1874-1936), el historiador de la literatura francesa fallecido un tanto precozmente, como él, Henríquez Ureña no se fió ni de la vieja y noble historia a lo De Sanctis, ni de las generaciones orteguianas para hacer su historia literaria sino de las corrientes distintas pero no del todo lejanas de las familias espirituales con las que prefería trabajar el padre Sainte-Beuve. Las corrientes, agrega Gutiérrez-Girardot, tienen la ventaja de ser “de larga duración”, como lo señalará poco después Braudel. Pero que las *Corrientes literarias*, regreso al punto de partida, parezcan una lista, no quiere decir que lo sean. Su libro está lleno de ideas, a veces ofrecidas al lector con cierta modestia, como de contrabando, pero siempre fecundas. No dice Henríquez Ureña que la literatura virreinal sea una extensión de la española, sino como el Octavio Paz de *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1981) habla de una literatura transplantada pero de una sociedad nueva. Encuentra el dominicano un *ethos* novedoso, un hombre distinto, el atisbado por la heterogeneidad de la América hispánica. Hipótesis discutible pero enunciada en 1940-1941, veinte años antes del delirio guevarista, autorizado por otro de nuestros clásicos, Martínez Estrada, maestro y discípulo, a la vez, del Che.

Estamos, además, ante unas *Corrientes literarias* que no descuidan, como indicaciones a lo largo del camino para que el viajero se lustre sin fastidiarse, ni la arquitectura de nuestras ciudades coloniales ni las melodías de la música en el Nuevo Mundo desde el solfeo de los jesuitas en su República hasta Carlos Chávez ni la pintura con sus muralistas mexicanos (Rivera, no Orozco), ni ese rehacerse de Europa en América que registró José Moreno Villa, el único “trasterrado” de 1939 que retribuyó la hospitalidad mexicana con curiosidad intelectual.

tual por su nuevo país, que el dominicano cita y con quien habría platicado a sus anchas, si es que no lo hicieron. La exposición de los méritos del Inca Garcilaso o de sor Juana Inés hoy son moneda corriente; muchas aduanas tenía que cruzar esa admiración con que Henríquez Ureña disertaba en Harvard. No se olvide.

Quizá la parte menos buena de estas *Corrientes literarias* sea la dedicada a la Independencia, periodo que, también, es acaso el que mejor conozco pero también aquel en el que historiadores y críticos han trastornado más en los últimos sesenta años. Tras rendir homenaje a Francisco de Miranda —no soy el primero en fantasear en que otro gallo nos habría cantado de haberlo escogido a él y no a Bolívar como padre fundador—, don Pedro asume la continuidad entre la Ilustración y las independencias americanas, ajeno a la idea hoy preponderante de que aquellas fueran, sobre todo en México y Lima, más contrarrevoluciones que revoluciones. No saca el dominicano la conclusión debida de que Hidalgo fue cura versado en Molière y Racine, no en Beaumarchais o Chénier. Nuestras naciones, repúblicas bobas, lo fueron por orfandad, nacidas contra el mundo moderno, más originales en pensamiento propio de lo que se suponía en los tiempos de Henríquez Ureña pero azotadas por el complejo de inferioridad: son el fin del imperio español y durante décadas y décadas del frustrante siglo XIX —“romanticismo y anarquía”, según don Pedro— no parecen comenzar nada nuevo hasta que aparece en la Argentina Domingo Faustino Sarmiento, el gran prosista hispanoamericano de aquella centuria. Antes de ello, ante nuestros neoclásicos, árcades y pastorcillos, Henríquez Ureña no se aguanta y pregunta, desesperado, si no habrá algún día “un crítico de la escuela de T. S. Eliot que nos haga volver a gustar de nuestros escritores neoclásicos del siglo XVIII y de comienzos del XIX”, salvando apenas a Andrés Bello.

La paz de la Bella Época la llama el isleño un periodo de organización que se prolonga hasta 1890 y el modernismo, en sus dos oleadas, ya coloca a Henríquez Ureña como protagonista de las *Corrientes literarias*, el joven admirado y fastidiado ante los maestros: Rui Barbosa en el Brasil, Justo Sierra en México, Manuel González Prada en el Perú, Enrique José Varona en Cuba y Eugenio María de Ostos en Puerto Rico. A él y a Reyes les tocará convivir con los modernistas que eran y no eran sus contemporáneos, a quienes engloba, provocador por impreciso bajo el marte del abate Bremond, de la “literatura pura”, lo cual vuelve frágil, desconfiado, huidizo, ese último trecho de las *Corrientes*, periodo que no en balde cubrió mejor su hermano menor Max Henríquez Ureña (1886-1968), autor de una *Historia del modernismo*. Don Pedro admira, sobre todo, a José Martí pero sobre Rubén Darío dice la frase decisiva, cuyo modelo será aplicado después a Borges: “De cual-

quier poema escrito en español puede decirse con precisión si fue escrito antes o después de él”. “Los problemas de hoy”, con los que finaliza un libro hechizo, es decir, unas notas en inglés que hubieron de ser traducidas y ensambladas por Joaquín Díez-Canedo, son el primer capítulo de otra historia literaria que acaso ya no le correspondía a Henríquez Ureña escribir, educado por los críticos victorianos que había ido más lejos que su temperamento.

Por ello, ruego al lector se detenga y lea con minucia las notas. Son una delicia en el orden de las de Gibbon a su *Decadencia y caída del imperio romano*, como si allí hablase el don Pedro de la intimidad literaria, el corresponsal de Reyes y no el profesor trashumante, que fue a dar a Harvard y después, medio dejado de la mano de Dios, rumbo a aquella escuelita de La Plata adonde llegó muerto. En las notas está el espíritu universal, el erudito funcional; toda apostilla tiene sentido, cada una de ellas enriquece no sólo la bibliografía sino el texto y hasta la vida. Desde “la única novela escrita en el Brasil colonial, *Las aventuras de Diophanes*, a la manera del *Télémaque* de Fénelon” hasta la mención de un artículo de Octavio Paz aparecido en *Sury* que invita a la lectura del primer José Revueltas, pasando por los imitadores americanos de Chateaubriand, nada tiene desperdicio. No se olvida de enlistar a nuestras escritoras, no sólo las hermanas Ocampo, sino María Luisa Bombal, prerrulfiana y posrulfiana. Incluso don Pedro averiguó qué había pasado con los pinos junto a las cataratas del Niágara, temiendo que Heredia el bueno, el cubano y mexicano, se los hubiese inventado, licencia poética del vate. Nada de ello, allí estuvieron: andando el tiempo, los embellecedores del parque, ya sitio turístico, podaron el sitio, dejando al hombre, solo, ante la prodigiosa caída de agua.

Espero que este prólogo a *Las corrientes literarias de la América hispánica* concentre a los pocos decididos a seguir el camino de Henríquez Ureña y que, después de esta lectura, se den gusto con sus frondosos y a la vez sistemáticos *Estudios métricos* —un solo tomo en la obra completa— que son la médula de su sistema. Descartando con minucia aquella división que hacía de la versificación regular el dominio de lo culto y de la versificación irregular (o fluctuante) la selva de lo popular, Henríquez Ureña, tras recorrer todo lo que lleva a los Siglos de Oro y de allí fluir hacia el modernismo, encontró y clasificó una comunidad regida por una lengua común a la cual respondería lo mismo Rubén Darío que el más humilde de los cantantes populares. Pero esa es otra historia: contando sílabas, ahito de ritmo, Pedro Henríquez Ureña ofreció una solución métrica al divorcio entre la alta y la baja cultura y ello es evidente en *Las corrientes literarias de la América hispánica*. Porque Pedro es piedra, ya se sabe. **U**

Imagen de Francia en Noticias del Imperio

Historia y ficción

Margarita Peña

Mediante un puntual análisis retórico de un capítulo de Noticias del Imperio, la catedrática e investigadora Margarita Peña desmenuza las pautas y recursos empleados por Fernando del Paso en su monumental novela para tejer una visión de Francia y su corte, encabezada por Napoleón III, en las postrimerías de la invasión a México.

I. REPASAR A DEL PASO

Tres son, como sabemos, las novelas principales de la autoría de Fernando del Paso (Ciudad de México, 1935): *José Trigo* (1966, Premio Xavier Villaurrutia); *Palinuro de México* (1982, Premio Rómulo Gallegos) y *Noticias del Imperio* (1986).¹ De estas, la tercera es sin duda la que mayor fama ha dado al escritor, a quien además de los reconocimientos mencionados se le ha otorgado el Premio Internacional Alfonso Reyes. Anteriormente (1991) había obtenido el Premio Nacional de Ciencias y Artes. El tránsito de Fernando del Paso por el camino del género novelístico ha sido como el del auriga que conduce con mano segura su carro por una pista sin obstáculos. Su destino como novelista ha sido trazado por el ejercicio de una narrativa en tono mayor —casi heroico— que lo lleva a deambular, en la imaginación, por los meandros de la gran ciudad al determinar el acontecer del estudiante encarnado en el personaje de Palinuro

—llamado así por el timonel de Virgilio en la *Eneida*—. ² Posteriormente a esa novela, al ubicar la génesis de *Noticias del Imperio*, Del Paso confiesa: “me enteré [de niño] que habíamos tenido un emperador y una emperatriz. Me vino la idea de escribir una novela sobre Maximiliano y Carlota, pero al ir documentándome descubrí que más que una tragedia personal de los emperadores me importaba recrear las intrigas internacionales, ambiciones desmedidas y mezquindades que produjeron esa tragedia. Más que el melodrama personal de Maximiliano, Carlota y Juárez” —continúa Del Paso—, “la novela es en el fondo el melodrama histórico de Francia y México”.

² *Palinuro de México* fue acogida por la crítica francesa con admiración. *L'Express*: “ha llegado un nuevo Rabelais”; *Le Monde*: “Del Paso es poseedor de una erudición grotesca, macabra y dionisiaca”; *Lire*: “*Palinuro*... es una nueva prueba de la vitalidad de la literatura latinoamericana”; *Libération*: “Los Ulises de Homero y Joyce son como parientes cercanos de este inmenso poema sobre el amor, la muerte y el cuerpo humano”. En <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1732-paso-fernando-del-semblanza>

¹ Posteriormente publicó una novela policiaca: *Linda 67*.

Noticias del Imperio

Fernando del Paso



DIANA *abcdefghijkl* LITERARIA

II. HISTORIA Y FICCIÓN

Hay que puntualizar que más que melodrama la novela es drama puro que desemboca en un fusilamiento (Maximiliano) y la locura del personaje femenino principal, Carlota, cuya voz se escucha de principio a fin en un interminable monólogo “joyceano”. Se trata del drama de la ambición fallida y el engaño; la ilusión y el desencanto; el amor y el vacío. En el aspecto de los géneros clásicos, estamos en la tragedia; por lo que toca a las disciplinas del conocimiento, nos hallamos ante la historia, ante la intención del autor de concretar una revisión exhaustiva del hecho histórico, realizar la disección de las relaciones políticas de Francia y México durante el conflicto, en la segunda mitad del siglo XIX, los años de 1861 a 1865.

Habría, en principio, dos formas de aproximarse a la novela: analizando lo que el autor presenta como estrictamente histórico a partir de las fuentes y los documentos; o bien centrarse en el discurso literario viendo la historia como mero telón de fondo. Ambas posturas se funden para mí en una sola. Porque Del Paso no es propiamente un historiador; tampoco, simplemente, un novelista-poeta. Es las dos cosas. Su acercamiento al drama de Maximiliano y Carlota —un par de ilusos, a la

postre víctimas propiciatorias— se concreta en el examen acucioso de las fuentes históricas sumado a la voluntad de novelar. Erudición aunada a la imaginación y la utilización de recursos retóricos. Logra una proeza: convertir la historia en literatura a un tiempo veraz y deleitosa. Para lograrlo establece dos líneas aparentemente paralelas pero que llegarán a sustentarse recíprocamente: por un lado, la relación histórica fidedigna; por otro, el monólogo interno, lírico y descarnado, de Carlota. Junto a la historia y sus fuentes, que Del Paso nos descubre, tales como Émile Ollivier y su *Historia del Imperio Liberal*; los artículos de Monsieur Masseras, redactor del periódico *L'Ere Nouvelle* publicado en México durante el Imperio; el Conde de Gobineau y su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*; el Conde de Kératry, que estuvo en México y escribió *La contraguerrilla francesa en México*; Karl Marx en *La Nueva Gaceta Renana*, o el historiador Ralph Roeder en lo tocante al papel desempeñado por Estados Unidos, figura también como fuente el mismo emperador de los franceses, Luis Napoleón —según Del Paso, “un socialista sansimoniano”— con su libro *La extinción del pauperismo*. Habría que considerar la ficción histórico-novelsca como el territorio propio de Del Paso, en el que se mueve como pez en el agua. La bibliografía y hemerografía consultadas ocuparían varias páginas si se tratara de un ensayo académico y no de una novela. Por otra parte, para aligerar la carga de la información histórica, Del Paso hace una vasta utilización de recursos estilísticos, entre otros, el soliloquio (Carlota); enunciación, reiteración, metáfora, comparación; el epíteto heroico, la hipérbole. Asimismo, ensaya una variedad de géneros: epístolas que se cruzan dos hermanos, en México y Francia, usadas como recurso para plantear posiciones ideológicas opuestas entre los mismos franceses: la postura de Alphonse, conservador, militar francés en territorio mexicano, y la de su hermano Jean-Pierre, liberal que se pronuncia contra la intervención francesa; el género de la reseña ecfrástica, por ejemplo, en el espléndido capítulo dedicado al baile en las Tullerías; la crónica de Austria, Bélgica y Francia, que se despliega a lo largo del libro.

Por lo demás, en un tono casi confesional, añorante —a veces iracundo, desesperado— los monólogos de Carlota en el castillo de Bouchout, el año de 1927, dan pie a la fabulación poética en torno a múltiples personajes reales o ficticios; a situaciones y sentimientos. Monólogos que no son sino diálogo con un interlocutor mudo: Maximiliano. Leemos la remembranza de un México idealizado; sabemos de la pesadilla del regreso de la emperatriz a Europa; del rechazo de que es objeto durante su peregrinación por las cortes europeas antes y después del fusilamiento (en la Exposición Internacional de París, por ejemplo); de su desconexión de la realidad y larga reclusión. En un conjunto narrativo he-

terodoxo coexisten varios géneros: epístolas, crónica, reseña, poesía en prosa, recursos que alternan con el discurso propiamente histórico y lo sitúan en el plano de la ficción.

En cuanto a la dimensión temporal, de suma importancia en la novela, los tiempos se quiebran, se fragmentan a lo largo de una narración estrictamente documentada de los hechos ocurridos entre 1861 y 1863. El libro retoma, describe el pasado de los emperadores en lo luminoso (hermosos escenarios: Castillo de Chapultepec, Jardines Borda en Cuernavaca, visita a la península de Yucatán, regalos y sonrisas de los naturales) y en lo sórdido como una inevitable premonición: las chinches que acosan a Carlota a su llegada al puerto de Veracruz, el feo edificio tipo caserna que los alberga); el relato se hunde en el presente en ruinas, en los desvaríos no exentos de alusiones sexuales y erotismo de Carlota recluida en el castillo de Bouchout, en 1927. En cuanto a la emperatriz, su pensamiento, su memoria, cual potencias del alma convertidas en personajes alegóricos del teatro sacramental de Calderón de la Barca, se manejan como elementos auxiliares de las estrategias narrativas, son el pivote que dispara retrospectivamente el relato, a partir del insoportable presente en el que se inicia la novela (el castillo de Bouchout y el olvido), hasta el pasado efímero del paraíso mexicano. Una vuelta de tuerca que la devuelve, en la trama del libro, al infierno de Europa, a la certeza de la indiferencia de cortes y parientes, para empujarla al presente desolado: la reclusión definitiva en el castillo de Bouchout, este figurado como un purgatorio sin límite. La sucesión sería Cielo, Infierno, Purgatorio, que conforman un prisma de presencias, ausencias y recuerdos y la pasión viva de Carlota. Dentro del relato la oscilación, el vaivén de los tiempos, se antoja una especie de fuerza centrífuga-centrípeta que dispone del personaje “Carlota” a su antojo. Valga aquí una cala: los sesenta años de confinamiento de la emperatriz en un castillo recuerdan los larguísimos años de reclusión de otra soberana atribulada, Juana, reina de Castilla, llamada la Loca,³ en España, en la primera mitad del siglo XVI.

III. UN PRISMA DE IMÁGENES

Dos imágenes inseparables una de otra dominan la novela a lo largo de casi setecientas páginas: la de Francia y la de México. Se establece entre ellas un contrapunto; en cuanto a los antecedentes históricos inmediatos del conflicto se da también el contrapunto de Francia con

Inglaterra y España, tópicos secundarios extraídos por Del Paso de las fuentes documentales que conforman la bibliografía y las “noticias” de los diarios. Los tres países participan en las intrigas diplomáticas previas a la intervención. Arriban sus naves ante el puerto de Veracruz para retirarse luego, antes del desembarco, España e Inglaterra, con pretextos y en realidad por falta de convicción política. El general Prim, por ejemplo, comandante de la expedición española, temido por su dureza, y que es recordado en México hasta la fecha con una calle que irónicamente lleva su nombre. *Grosso modo*, la imagen de México como contrapartida de Francia, es la de la anarquía en lo político, lo interior; en lo exterior, la evidencia de un caos amplificado, determinado por la corrupción, el desorden y el vandalismo; la miseria y el hambre. El retrato de Veracruz —puerto de entrada a México— se configura en parte como un icono representativo del momento histórico: las aves de rapiña, los zopilotes devoran los desechos de la playa, limpiando al mismo tiempo al puerto de basura.⁴ Sobre esta imagen explícita y poco grata reluce el espectáculo de

⁴ Claude Fell, citado por Elizabeth Corral, ha reparado en la posible influencia de la Marquesa Calderón de la Barca y su *México*, 1854 en el capítulo VI, 3 de la novela, que se refiere a los pregones repetidos en las calles de la Ciudad de México. En lo personal, veo esta influencia en la descripción del puerto de Veracruz con énfasis en su fealdad, que guarda



³ Fue confinada sucesivamente por su padre Fernando el Católico y por Carlos V, el hijo, en la fortaleza de Tordesillas, durante 46 años (1509-1555).



G. G. Dante. Hesiquio Iriarte, *El cerro de las campanas*

las tropas francesas hechas de hombres rubios; o bien la presencia de la Legión Extranjera, compuesta por africanos, nubios “prestados” a Francia por el “virrey de Egipto” en alusión clara del autor a una política colonialista. En la carta de Alphonse a su hermano Jean Pierre, los buitres, o zopilotes, que limpian la playa de carroña podrían ser vistos como los invasores que tienen la pretensión de “limpiar” a la nación mexicana de lacras y males. No se puede pasar por alto el doble sentido del texto: la idea subyacente de la voracidad unida a la de una presunta salvación del país invadido. La ironía, en la que Del Paso es diestro, salpica la novela, matiza la narración y nos revela la postura del autor, que no se alinea en un bando o en otro, franceses o mexicanos, manteniendo frente a los objetos del relato una actitud hasta cierto punto objetiva, de crítica disimulada en el tono irónico; una útil distancia ante hechos y personajes a veces teñida de humor ácido. Sobre esto último, basta asomarse a los reveladores títulos de algunos capítulos que se construyen utilizando la burla socarrona, el refrán, o la expresión coloquial. Algunos ejemplos: “Entre napoleones te veas”, “Nos salió bonito el archiduque”, “Massimiliano, non te fidare” (o “No te fíes, Maximiliano”), “Lo llamaremos el austriaco”, “Adiós mamá Carlota”, “La historia nos juzgará” (que traduce escepticismo puro). O bien los subtítulos: “Juárez y

‘Mostachu’” (apodo de Napoleón III), “Camarón, camarón” (la batalla de Camarón y por extensión, el refrán “camarón que se duerme, se lo lleva la corriente...”), “Es como la gelatina...” y “¿Qué vamos a hacer contigo, Benito?” (referencia al obstinado presidente Juárez en momentos previos a su muerte). Los títulos anuncian una versión paródica, carnavalesca del tema de México y la intervención francesa, que se asoma ya en el capítulo del baile de las Tullerías (II, 2), y en otro que se refiere al sitio de la ciudad de Puebla por las tropas francesas (VI, 1): carnaval de la guerra y la derrota.

Los primeros párrafos del capítulo II, 1, sintetizan la visión desmitificadora del autor respecto de sus personajes principales, protagonistas del drama. Dice Del Paso: “En el año de gracia de 1860, México estaba gobernado por un indio cetrino, Benito Juárez, huérfano de padre y madre desde que tenía tres años de edad, y que a los once era sólo un pastor de ovejas que trepaba a los árboles [...] para tocar una flauta de carrizo y hablar con las bestias [...] en el único idioma que entonces conocía: el zapoteca”.

Sigue la referencia a Napoleón III: “Del otro lado del Atlántico, reinaba en Francia Napoleón III, apodado por unos ‘Mostachu’ a causa de sus largos, abundantes bigotes negros y puntiagudos aderezados con pomadas húngaras, y por esto llamado Napoleón ‘El Pequeño’ para diferenciarlo de su famoso tío Napoleón, esto es, Napoleón Bonaparte”.

Se establece una antítesis de principio entre el presidente mexicano y el emperador francés, que los vuelve irreconciliables. El primero tipificado como humilde

semejanza con la que hace la marquesa del mismo lugar al desembarcar proveniente de La Habana. Elizabeth Corral Peña, “Algunas notas sobre *Noticias del Imperio*”, p. 311, número 31, en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7620/1/2001v9p297.pdf>

“indio” analfabeto; el segundo como un arrogante aristócrata con un lejano aire de opereta, además de la comparación denigrante entre Napoleón III y Napoleón Bonaparte, en un juego onomástico.

IV. LA IMAGEN DE FRANCIA

Noticias del Imperio, considerada por algunos como la “nueva novela histórica” que cumple con las características del género señaladas por Noé Jitrik en cuanto “novela histórica funcional” frente a la “novela histórica arqueológica” y la “novela histórica catártica”,⁵ se desarrolla a lo largo de los capítulos pares de estructura dialógica: conversaciones entre los personajes y reflexiones del autor, y capítulos nones, acaparados por los soliloquios de Carlota en Bouchout. La historia camina ya sea retrospectivamente, hacia el pasado; o bien es entrevista en el presente tras los visillos de Carlota en Bouchout, en el tiempo del encierro y el silencio. Tratándose de historia —una realidad preestablecida— las situaciones se suceden por efecto de un acaecer anterior al autor omnisciente. Pero este se da el lujo de interpretar los hechos, hacer danzar a los personajes como marionetas. Es la locura, como la de algunas pinturas flamencas: “La nave de los locos” o “El jardín de las delicias”, de Jerónimo Bosco. La historia es una ola, una marea que inunda este microuniverso literario colándose hasta el último resquicio, aun en los rincones de la subjetividad misma, de la memoria atormentada de la emperatriz Carlota, personaje femenino con el que apenas compite Eugenia de Montijo, mujer del emperador y “Emperatriz de las Crinolinas”, según el autor. Francia, en cuanto tal, no podrá escapar de la marea histórica.

Junto con la imagen de México, la de Francia permea la obra, es tema central y gran protagonista. Me limitaré a comentar su presencia en un capítulo fundamental: “Del baile de anoche, en Las Tullerías”, capítulo anterior a los que recrean la intervención francesa en territorio mexicano, tal “Breve reseña del sitio de Puebla”, recreación dantesca de la caída de la ciudad de Puebla en manos extranjeras tras la famosa batalla del 5 de mayo, en la que el general Zaragoza derrotó a los intervencionistas. En el capítulo del baile se revela la estrategia política de Francia; en el otro, la estrategia militar. Francia está representada respectivamente como ente político y como actor del conflicto. Ambos capítulos se construyen mediante la pincelada descriptiva, como pinturas, obras plásticas. El primero, todo un fresco de la corte de Napoleón III a la manera de un Delacroix. El segundo, un aguafuerte de la guerra al modo de Goya, o del mexicano José Clemente Orozco. En ambos, el

tema político-histórico alterna con la representación visual ecfrástica. Me refiero a continuación a Napoleón III en el baile de Las Tullerías y a la imagen de Francia que de ello deriva.

El capítulo II, 2, “Del baile de anoche en Las Tullerías”, reproduce de una manera artificiosa la conversación entre Napoleón III y su ministro, el príncipe Metternich. En un suntuoso baile de máscaras dialogan Napoleón, disfrazado de senador romano con “albeante toga blanca”, y Metternich, como “noble veneciano de casaca con mangas doradas que llegaban casi hasta el suelo”. En el exterior, París nevado: una visión externa de blancura y pureza que contrasta con las oscuras intrigas del interior: “Nevaba en el puente d’Alma. Nevaba en la Rue Rivoli, por donde pasaba Cleopatra recién bañada en champaña y leche de burra”, apunta el autor. Es obvio que la conversación del senador y el noble veneciano, que obviamente se reconocen bajo el artificio del disfraz, va a girar sobre la política de Francia, Europa y México. La atmósfera teatral, carnalesca, está dada por apariciones que rondan al rey y su ministro y subrayan el carácter de fantasías de las políticas napoleónicas: náyades con antifaz azul, reinas de Saba que pasean en el exterior, sobre la nieve; Ariadna, Baco y Hércules con sus correspondientes atributos y joyas; un cazador persa, una salamandra y muchas más. El texto revela la inten-



Carlota y Maximiliano

⁵ Citado por E. Corral Peña, *art. cit.*, p. 297.



Casimiro Castro y G. Rodríguez, Maximiliano Emperador de México. Carlota Emperatriz de México, *La Sociedad*, 12 de junio de 1864

ción pictórica del autor, que evidentemente ha visitado muchos museos (empezando por el Louvre). Tras las acotaciones iniciales relativas a la nieve, continúa la descripción-reseña: “Estaba allí todo el mundo. Estaban también todos los siglos. Jóvenes filósofos con chitones dóricos y clámides blancas. Enrique VII según un cuadro de la Escuela de Holbein. Lansquenettes con picas que habían participado en *il sacco de Roma*, la Duquesa Urbino pintada por Piero Della Francesca...”. Tristán de Leonís y Lanzarote del Lago se besan: “parecían dos hombres, pero podían ser dos mujeres”, dice maliciosamente la voz del narrador, que con la del senador y la del noble veneciano es la tercera voz del relato. La sinrazón de la intervención armada de Francia en México es insinuada por el noble veneciano (Metternich), no muy de acuerdo con la invasión, cuando apunta a una de las figuras que pasan. Metternich: “Cómico, una princesa azteca en medio de la nieve, ¿verdad, senador? Sí, cómico y absurdo, tan absurdo, me atrevo a sugerir como una carroza dorada en medio del trópico. Me temo, su Majestad, que no sólo serán necesarios muchos cañonazos para sentar a un príncipe europeo en el trono de México, sino muchos más para sostenerlo”. Napoleón: “No, no creo que sea una empresa tan difícil. El pueblo mexicano perdió ya su antigua grandeza...”. Metternich: “México tiene muchos años de ser una república”. Napoleón: “México tiene muchos años de ser un desastre”.

La alternancia y disparidad de opiniones de Napoleón y su ministro sirven a Del Paso para ilustrar la visión negativa de Francia respecto de México. La prudencia del consejero y la prepotencia del sobrino de Napoleón I, sus pretensiones subyacentes de igualar, o superar, las hazañas del tío, con el resultado consiguiente: una derrota que arrasó con planes y vidas, amén de la sangre derramada en ambos bandos; el fusilamiento del archiduque Maximiliano y el derrumbe de la emperatriz. En Del Paso no hay un fervor nacionalista disimulado, sino una diatriba contra la insensatez de la guerra.

El telón de fondo en el capítulo no son solamente las hermosas apariciones cual figuraciones de la historia y los sentidos, sino también el decorado de la nieve en alusiones que se convierten en *ritornello* a lo largo del capítulo: “nevaba sobre París”, “Nevaba en l’Avenue Montaigne, en la fosa común del Cementerio de Montmartre, [...] en las fortificaciones de la Puerta de Clignancourt”. “Está nevando [...], a veces la nieve seguía cayendo y lo cubría”. Por último, el remate: “Esa mañana no sucedió así: dejó de nevar en París, bajó la temperatura y la huella oscura del excremento [recogido de las letrinas parisinas] quedó congelada”. El autor quiere decir quizá, metafóricamente, que el ideal monárquico-imperial tejido esa noche en Las Tullerías entre Napoleón III y su ministro Metternich se estrellaría en México (como se estrellara años antes en la Rusia nevada con Napoleón I), arrastrando consigo el excremento de la ambición que oscurecía la nieve.

Fernando del Paso ha pintado un mural en este capítulo II, 2, de *Noticias del Imperio* que es apoteosis de los sentidos. En cuanto a la écfrasis representacional el objeto plástico —el baile en Las Tullerías— se convierte en tantos objetos como miradas se fijen en él, tal como sucedería con una pintura de Degas, Van Gogh, Goya o el Bosco. En el acto mismo de describir, Del Paso selecciona, reorganiza, re-significa. Accedemos a la écfrasis mediante la interpretación. La écfrasis tiene un carácter representacional ya que re-presenta, vuelve a representar el objeto plástico mediante la interpretación y la apreciación crítica. La imagen de Francia en determinados capítulos de *Noticias del Imperio* es objeto de écfrasis. Es múltiple, polisémica.

En sentido amplio, podría aplicarse a estas *Noticias del Imperio* lo escrito por Germán Gullón sobre la novela moderna, o posmoderna: “Parece dispuesta a asumir su papel: ser un espejo (de lo visible) y un abismo (donde se guarda el secreto de la vida)”.⁶ De vida y muerte, añadiríamos, en el caso de la obra de Fernando del Paso. **U**

⁶ Germán Gullón, “El discurso histórico y la narración novelesca: (Juan Benet)”, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-discurso-historico-y-la-narracin-novelesca---juan-benet-0/html/01664448-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

Entrevista con Fabio Morábito

Pesquisas sobre la traición

Guadalupe Alonso

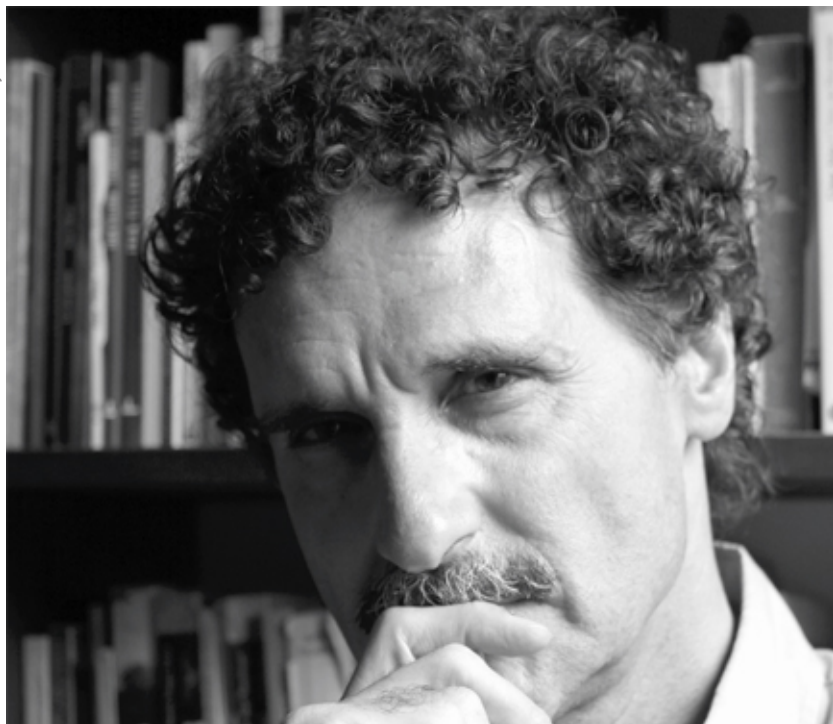
De manera discreta, Fabio Morábito (1955) ha construido una de las escrituras más exigentes y plenas de la esfera literaria actual, afincándose en los territorios de la poesía, el ensayo, el relato y la novela. Este autor nacido en Alejandría acaba de publicar El idioma materno, un mosaico que integra prosas de variado signo en torno a la escritura, sus preguntas y sus perplejidades.

“Los idiomas, decía George Steiner, contienen inmensos depósitos de vida”. Esta reflexión adquiere mayor relevancia en el contexto de la creación literaria, sobre todo cuando se trata de escritores que migran a otras lenguas. Es el caso de Fabio Morábito, quien nació en Egipto, de padres italianos, creció en Milán y a los quince años se estableció con su familia en México. Poeta, narrador, ensayista y traductor, adoptó el español como su lengua. Si bien sus primeros pasos en la escritura los dio a través del italiano, pronto se hizo de la nueva lengua que lo arropaba. Y aunque el idioma materno es un hueso duro de roer porque en él está depositada parte de una vida que seguido sale a flote, Fabio Morábito se abdicó de él, escribe en español y lo hace con la conciencia y el cuidado de quien se enfrenta a un idioma aprendido.

Hace algunos años Morábito comenzó una colaboración periódica en el diario argentino *Clarín*. Desde que entregó el primer texto, supo que quería explorar el mundo del libro en su vida: la escritura, la vocación, el estilo, la máscara, la traducción, darle alguna interpretación a ciertos recuerdos obsesivos con los que, por alguna razón, cargaba todo el tiempo. “He tratado de destapar esos recuerdos, dice Morábito, y preguntarme acerca de ellos”. Así surge *El idioma materno*, una reunión de ensayos bre-

ves en torno a la escritura y su proceso, pero también sobre el libro, lo que se lee y cómo se lee. “Son experiencias personales, pero ‘ficcionalizadas’ un poco, como debe ser. Alguno casi termina por ser cuento”.

Sobre autores que han adoptado otras lenguas, hay ejemplos asombrosos: el ruso Vladimir Nabokov, cuya novela más trascendente, *Lolita*, fue escrita en inglés; o el polaco Joseph Conrad, quien se exilió en Inglaterra y escribió toda su obra en lengua inglesa. Ambos son considerados clásicos y grandes estilistas en el idioma que los acogió. Acaso porque trasladarse a otra lengua exige un trabajo de depuración que difícilmente se logra cuando se escribe en el propio. Desde esta perspectiva, la poética y la prosa de Fabio Morábito destacan por su pulcritud y su pureza en el estilo. “Lo de Conrad, comenta, puede aplicarse a todos los escritores que escriben en una lengua aprendida. Su estilística es muy fuerte, probablemente porque tienen que estar en un estado de alerta frente a un idioma que nunca terminan de dominar o que ellos sienten que nunca terminan de dominar. Creo que ese es también el deseo de todos los escritores. ¿Qué escritor puede ufanarse de dominar, como escritor, no como hablante, su lengua? En este sentido, quizá la lengua literaria es la lengua extranjera por



Fabio Morábito

excelencia. Y frente a la lengua literaria, todos los escritores somos igualmente extranjeros. Además, aquellos que son extranjeros por ser escritores y también porque aprendieron tarde esa lengua con la que escriben tienen una gran dificultad, pero también una ventaja. La dificultad es que casi siempre el idioma materno interfiere en lo que escriben, sobre todo en mi caso cuando son dos lenguas tan cercanas como el español y el italiano. Esas interferencias nunca desaparecen, pero al mismo tiempo, y esta es la ventaja, hay una mayor conciencia estilística, es decir, el estilo te salva. Es una consigna que quizás el escritor de lengua aprendida tiene más clara y más asumida”.

“Pasar de una lengua a otra exige la mutación del ser”, apunta Fabio Morábito en el texto “Drácula y el idioma”; y es que como el vampiro sólo es posible hablar otro idioma convirtiéndose en otra persona a través de un acto de inhalación profunda. “Escribir te implica una máscara. Además, en el caso del vampiro son dos máscaras. Tengo la impresión de que todos los que escribimos somos el doctor Jekyll y Mr. Hyde. El estilo no te permite decir lo que realmente quieres decir. Uno tiene la mejor intención de escribir ese cuento que le ronda en la cabeza, esa novela, ese poema, pero las palabras te llevan hacia otra parte. ¿Por qué? Porque empiezas a asumir un personaje que habla de ese modo, que quiere contar esa historia, un personaje separado de la persona real. ¿Cómo llamarle a eso? Una máscara. Es decir, nunca somos los que creemos ser cuando escribimos. Y pretender serlo tal vez sea una ingenuidad. Es como el traductor que no aprende a traicionar. Si no traiciona, nunca va a traducir sino a calcar el original. Es un dilema que nunca se resuelve”.

“Un estilo, si no es puro maquillaje, te cambia la vida”, dice Morábito en el ensayo titulado “Fluidez”. Esta ha sido quizá la gran preocupación de los escritores. Flaubert, por ejemplo, decía que cada frase la escogía cuidadosamente. Elegía la mejor entre 25 posibilidades. Mientras que Victor Hugo consideraba que escribir es como talar todo un bosque para hacer un armario. “El acto de la escritura te cambia”, reitera Morábito. Y comenta que Carlos Fuentes, por ejemplo, decía que no tecleaba una sola palabra si no sabía hacia dónde iba el cuento o la novela que escribía. “Pero estoy seguro, agrega Fabio, que aun él, con esa claridad, al momento de escribir, en cada página se encontraba con algunas sorpresas. No creo que estuviera tan rigurosamente preparado para que él mismo no se sorprendiera de ciertos vericuetos insospechados que tomaran sus historias. Incluso, respetando el diseño general, seguramente el libro resultaba muy diferente a lo que tenía en la cabeza. Todo estilo surge de un peligro, de una amenaza, no se trata de cincelar el lenguaje, de elegir la palabra más justa, sino que no hay más remedio que escribir de manera exacta y justa porque, de algún modo, hay un ruido exterior que nos amenaza. Así me gusta verlo. Por eso hay un texto donde pregonó que en los talleres habría que escribir bajo una amenaza casi física. En un texto hablo de un maestro de primaria que fue una figura crucial, porque frente a su severidad, que se explayaba en golpes, cuando tomaba un libro en la mano y nos leía con mucho talento y pasión un cuento, se transformaba en un ser delicadísimo, en una especie de geisha. Fue la primera impresión que tuve de cómo un libro puede transformar profundamente a una persona”.

Cuando Morábito se refiere a escribir bajo una amenaza física, habla también de *la capacidad del poeta para aprender a oír, a entrecerrar los ojos, a aguardar con devoción, a calibrar el pulso y, sobre todo, a fracasar*. Así lo plantea en el ensayo “Alambres retorcidos”, donde se refiere a aquellos *poetas a quienes nunca les ha pasado por la cabeza que la hechura de un poema puede entrañar una dificultad real, de esas que a menudo nos vencen y nos obligan a retirarnos sin haber conseguido nada, como puede ser el abrir una cerradura sin llave*. “La amenaza física, dice, va por ese lado. Me fascina la anécdota que cuenta la poeta italiana Patricia Cavalli. Dice que aprendió a ser poeta porque de niña tenía un don raro que era abrir con alambres cualquier cerradura. Cuenta que esa fue su iniciación en la poesía, que escribe gracias a ese don que tenía de abrir puertas que nadie más podía abrir”.

Los 82 ensayos reunidos en esta edición de Sexto Piso parten de una exploración íntima, de experiencias personales que le permiten al autor entender por qué se escribe y por qué se hace de tal o cual manera, pero también por qué se lee, cómo se lee y el significado del libro. Por ejemplo, “El libro en llamas” es ante todo una

reflexión sobre el libro como objeto amado, el objeto como parte de la vida. El texto de Morábito desata una interrogante sobre el libro en formato electrónico y la capacidad de vincularnos con una tableta o una computadora, como lo haríamos con el libro impreso. “Creo que todavía, incluso en las generaciones más jóvenes, el libro como objeto de papel sigue siendo el referente imaginario más fuerte. Los que escribimos en computadora, a la hora de corregir necesitamos el papel. Yo no puedo corregir un texto en la pantalla, necesito imprimirlo y ahí es donde me doy cuenta de errores, de torpezas. La pantalla es muy engañosa, siempre te está diciendo: ‘todo está bien’, porque no hay tachones, no hay manchas, y por eso muchas veces uno deja pasar cosas que frente al papel no pasarían, porque uno se pone en un estado más alerta. No soy muy amante del libro como objeto, siempre me ha dado un poco de flojera ese culto que muchos tienen. No soy amante de las bibliotecas o de las primeras ediciones. No tengo esta manía bibliófila, la cual respeto mucho, pero desde luego, el libro como tal, protagoniza el texto ‘El libro en llamas’”.

Hay árboles en los que se apoya un bosque. Puede que no sean los árboles más viejos, ni los más grandes ni los más altos; puede que no se distingan de la mayoría de los demás árboles, pero por algún motivo son las plantas que dieron un paso decisivo en el subsuelo, que inclinaron el tronco en la dirección debida en el momento debido y abrieron el camino a sus congéneres para transformar en bosque una simple arboleda. Lo mismo ocurre con los libros. Con estas líneas abre el ensayo “Los demasiados libros”, en el que Morábito menciona los dos que lo han marcado: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett y *El extranjero*, de Albert Camus. Sobre este, afirma que cada vez que lo lee le gusta menos, pero no por eso deja de ser entrañable. “A lo mejor forma parte de esos pilares de la propia vocación. A lo mejor ahora que lo leo, sucede como cuando releemos nuestras pasiones librescas, que muchas veces nos decepcionamos, pero la importancia de esas lecturas no ha cambiado. Y claro, la biblioteca debería ser eso, una simple selección de los libros que nos cambian”. Por otro lado, hay libros que no se descubren en la primera lectura. Uno de ellos, para Fabio Morábito, fue *Ana Karenina*, de León Tolstói. “En el fondo eso pasa con las relecturas. Muchas veces cuando releemos un libro descubrimos lo mal que lo habíamos leído la primera vez, porque en ese segundo intento nos puede abrir otro mundo”.

Si algo destaca en el libro de Fabio Morábito es su interpretación de ciertas obras y sus autores. Su mirada revela nuevas posibilidades de lectura, abre otros mundos. Quién habría imaginado, por ejemplo, a un Kafka celoso. Y es que, de acuerdo con Morábito, la visión que nos han dado de Kafka es la de un ser sombrío, un alma

atormentada ontológicamente, un hombre que no grita, sin embargo, fue un escritor de mucha carnalidad, de mucha corporeidad. En el ensayo “Kafka y los celos”, dice: *Muchos se escandalizarían al oír que El castillo de Kafka es una novela de amor. Replicarían que lo central en ella, como en todo Kafka, es la soledad, el desarraigo, la dilación infinita, la impotencia y la culpa. Y, sin embargo, la historia de amor entre el agrimensor K. y Frieda, la joven cantinera, es la viga maestra del libro.*

Del mismo modo, Morábito ofrece una interesante conjetura con respecto a Gregorio Samsa, protagonista de *La metamorfosis*. “Ese texto me dio mucho empuje para el libro porque sentía que podía, sin recurrir a una retórica ensayística y apelando quizás a la complicidad con el lector, lanzar ciertas verdades sin esa necesidad de argumentar demasiado. Y lo aprendí con ese texto. Creo que realmente Kafka surge en el momento en que Gregorio Samsa, en lugar de horrorizarse por el hecho de haberse convertido en un insecto monstruoso, está aterrado porque no va a llegar a la oficina, ese es su temor. Me parece que en ese momento Kafka descubre la verdadera angustia de ser moderno y por eso no grita, no tiene por qué gritar, simplemente tiene que apurarse para poder llegar puntual a su oficina”. En *El idioma materno* se lee: *Samsa prefiere razonar. Cada nuevo razonamiento solidifica su metamorfosis hasta volverla real e irreversible. Se separa de los demás a base de razonamientos. Por eso, en un sentido, el tema profundo de esta fábula es la conversión de alguien en escritor, la aceptación de la esclavitud que entrañan las palabras, la espantosa inmovilidad de quienes eligen convertir el grito en especulación, que es, en esencia, el sino del escritor, pues todo relato surge de suspender una exclamación de horror o de maravilla, y allí, en el claro momentáneamente abierto por la ausencia del grito o del llanto, deslizar unas palabras antes de que se extinga la expectación general.*

Si el idioma materno es un hueso duro de roer, concluye Morábito en el último ensayo de su libro, es porque *cuando uno cree que se ha emancipado de su atadura, resulta que el viejo idioma no ha desaparecido, sólo se ha replegado en ciertas zonas, una de las cuales es el llanto. [...] De ahí que muchos individuos que adoptaron otra lengua, cuando lloran, sienten que lloran todavía en su primer idioma. [...] Así, el extranjero más extranjero de todos es aquel que escribe en otro idioma, en virtud de una doble extranjería: la de la escritura, que es una traición al mundo, y la de escribir en una lengua que no es la materna, que es una traición al habla. Porque todo escritor, bien visto, se hace escritor gracias a esta traición, se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua que no es la propia, una lengua extranjera, una lengua sin lágrimas. Se abdicar del idioma materno porque se abdicar del llanto y se abdicar del llanto porque sólo dejando de llorar se puede escribir.* **U**

Nicanor Parra en sus cien años

Con una sonrisa indomable

Hernán Lavín Cerda

Nació el 5 de septiembre de 1914. Con su libro Poemas y anti-poemas colocó en el cuerpo de la poesía hispanoamericana una presencia juvenil, heterodoxa y disolvente que ha provocado una evolución particular en los autores siguientes. Se trata de Nicanor Parra, Premio Cervantes de Literatura. Hernán Lavín Cerda y Ramón Gerónimo Olvera lo festejan.

I

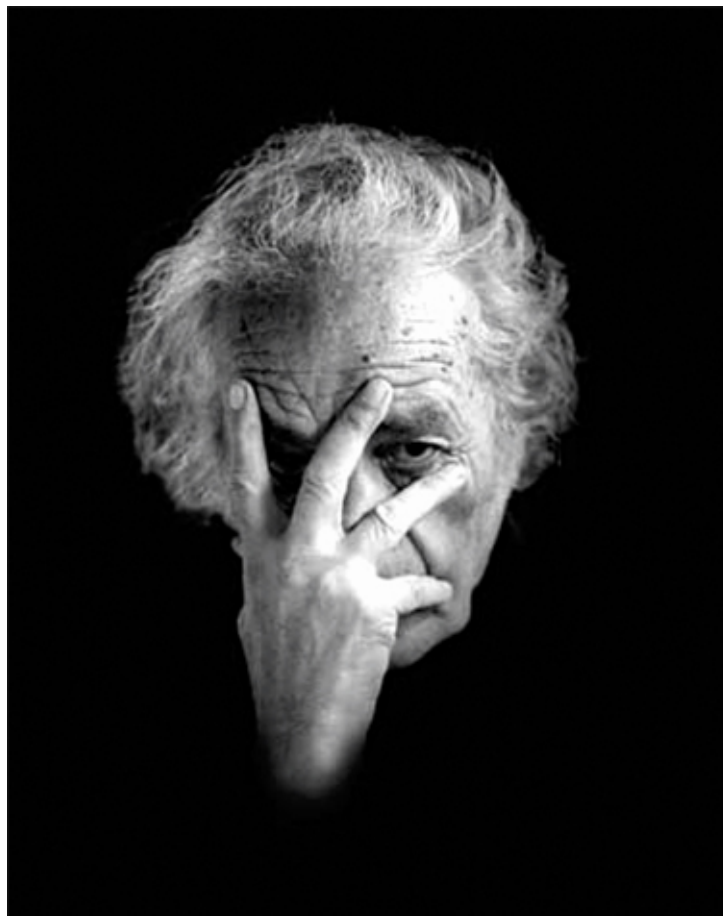
“La verdad es que mi sonrisa, cuando aparece, es un fenómeno más bien melancólico”, dice Nicanor Parra en su antigua casa de La Reina, donde todo parece un prodigio de la cordillera de los Andes, allá en Santiago de Chile. El antipoeta va transcurriendo sin prisa por sus cien años de edad. Se acuerda de San Fabián de Alico, allá en el sur, sí, en Chillán, donde nació aquel 5 de septiembre de 1914. Alguien pudiera decir a media voz: “Sus primeros cien años en este mundo hermoso y cruel donde el todo y la nada se han vuelto cada vez más contradictorios”. En su discurso del teatro Caupolicán, que también se conoce como “Happy Birthday”, en 1993, el autor dice textualmente:

Algo huele muy mal en Dinamarca lo sé
Ya cruzamos el umbral del Apocalipsis
Aseguran los + pesimistas
El problema no tiene solución
Es de mal tono hablar de estas cosas
El smog
el ozono
el consumismo suicida
Lo sentimos muchísimo
No depende de nuestra voluntad
El teatro del mundo se acaba
Nos hundimos irremisiblemente en la nada
¿Con la bandera al tope?
¡Tanto peor!
Aquí no se respeta ni la ley de la selva.

Así transcurre el tono parriano más reciente. El antipoeta está siempre con las antenas muy despiertas. Es una especie de francotirador que escucha y observa no sólo el paso del tiempo a lo largo de los tiempos crueles que van y vienen por el mundo. Nada se le escapa. Dichos estímulos provocan en él la carcajada o algún toque de melancolía que también posee la virtud de burlarse de sí misma. Es un cronista que no escribe desde un pedestal. “Los poetas bajaron del Olimpo”, dijo hace más de medio siglo, para sumergirse en el ser humano desde el mundanal ruido. La verdad es que el tono viene ya en su obra de fundación, *Poemas y antipoemas*, que es de 1954. Desde hace un buen tiempo, se declara en libre plática para advertirnos que ya cruzamos el umbral del Apocalipsis. “El error consistió en creer / que la tierra era nuestra / cuando la verdad de las cosas / es que nosotros somos de la tierra”. Así lo señala en uno de sus *artefactos*, como él llama a sus aforismos o antiaforismos. “De congreso en congreso de poesía, de una punta a la otra del mundo, el eco poeta recita los derechos del hombre. Por ejemplo, el derecho a respirar. Derecho que no se puede ejercer en Santiago de Chile”. Acá en la Ciudad de México no cantamos mal las rancheras. No nos dejarán mentir los señores, las señoras o más bien las señoritas que se dedican pacientemente a medir la contaminación nuestra de cada día. ¡No respiren! Si dejan de respirar, aunque sea durante algunos minutos, le harán un bien no sólo a México sino a toda la humanidad. ¡No respiremos, por el amor de Dios, no respiremos, aunque pretendan dorarnos la píldora con golosinas transfiguradas en buenas intenciones!

Hay otros tonos en su propuesta escritural, como dirían los técnicos que de improviso lo saben todo, casi. ¿Horror de horrores? Ahí están algunos epitafios cuyo fin principal es darle júbilo a la fiesta de cada día, donde casi todos los invitados (así como los no invitados) van amándose y odiándose a través de una simulación muy difícil de igualar, más bien insuperable. ¿Horror o más bien honor a quien horror merece? ¡Vaya uno a saber, cuando no es imposible que ya nadie sepa lo que sabe! ¿Se entiende, oh amigos míos, o ya no se entiende? Tal vez no sea tan importante aquel fenómeno cognoscitivo de saber si se entiende o ya no se entiende. ¿Estamos de acuerdo? ¿Vamos bien, vamos mal, mucho muy, o todo lo contrario? En el caso de que la humanidad no vaya por muy buen camino, existe siempre la oportunidad de que vaya mucho peor, paso a paso, o a una velocidad supersónica.

El 24 de junio del año 2001, Rodrigo Barría Reyes lo entrevistó en el diario *El Mercurio*, de Santiago de Chile. Casi al final de dicho diálogo, el periodista puso en el aire el tema femenino: “Pero de que sabe de mujeres, usted sabe. Algo podrá comentar de ellas”. Parra se lleva la mano izquierda al mentón, un mentón no muy



Nicanor Parra

bien afeitado, sí, una especie de antimentón, y dice con algo de melancolía. “Para ello me remito a un aforismo: matrimonio entre los 20 y 30, útil y necesario. Entre los 30 y 40, puede que útil pero no necesariamente necesario. Y después de los 40, a menudo pernicioso y conduce a la decadencia espiritual del hombre, a lo que agrego ‘cosa que no tolera la mujer’. La mujer puede tolerar la decadencia física del hombre, pero no la espiritual”. “¿Le interesan esos temas a usted?”. Y Parra sonríe con algo de melancolía al observar la punta de sus zapatos, allí donde el lodo es una realidad casi permanente:

No estoy en contra de esos temas. Lo que pasa es que se pueden tratar bien, regular o mal. Cualquier tema es digno de ser considerado. Tal vez lo que predomina es la chabacanería, pero eso no significa que los temas que se analizan no sean importantes. Ningún tema es chabacano. El problema es cómo se trata. Es lo mismo que las palabras para un escritor: no hay ninguna que esté prohibida de antemano. Antes no se podía utilizar la palabra mierda en una poesía. “¡Silencio, mierda, que con dos mil años de mentiras basta!”. ¿Podemos cambiarla por un “por favor”? No pues. Pierde fuerza y contundencia.

“Aclárenos: ¿hasta cuándo tenemos Parra?”. “Una vez el Ángel, hijo de la Violeta, dijo que había Parra parra rato. Claro que eso lo dijo hace 30 años”. “¿Y ahora qué hay que decir?”. “Que queda Parra parra un ratito no-

más...”. “¿El epitafio lo dejará listo usted o lo deberán escribir otros?”. “He jugado siempre con epitafios. He trabajado en ellos hace mucho tiempo. No como algo personal sino como una necesidad humana. Uno de los primeros que salió espontáneamente en uno de mis poemas fue el siguiente: ‘¡No se rían delante de mi tumba, porque puedo romper el ataúd y salir disparado por el cielo!’”. Es un muerto muy agresivo. En realidad, tengo ‘ene’ respuestas para la pregunta”. “Escoja uno”. “Por mí no se preocupen. Estoy mejor que cuando estaba bien. Descansen en paz”.

II

¿Y ahora qué hacemos con los cien años auestas? Como aún dicen en México, ¿qué hacemos y qué sigue? Acaso lo más profiláctico y recomendable es no formular la pregunta. Recuerdo que en 1997, desde México, escribimos lo siguiente:

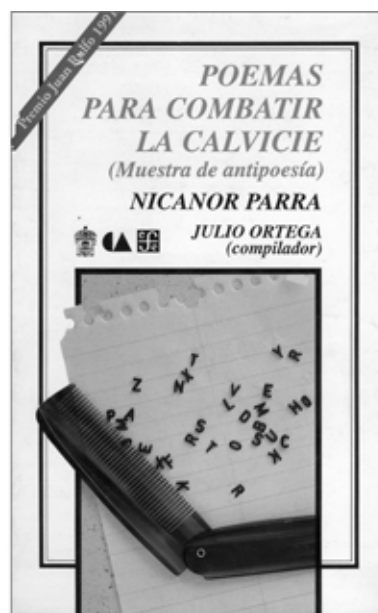
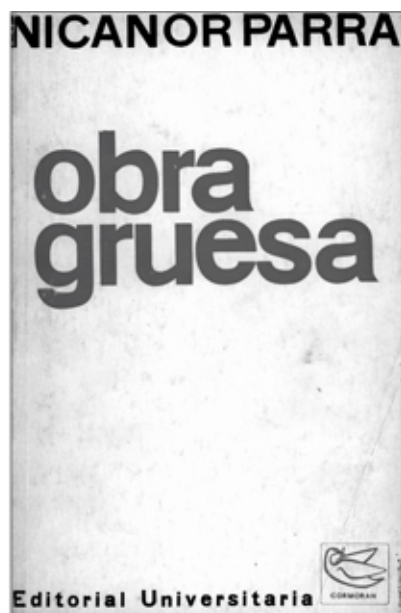
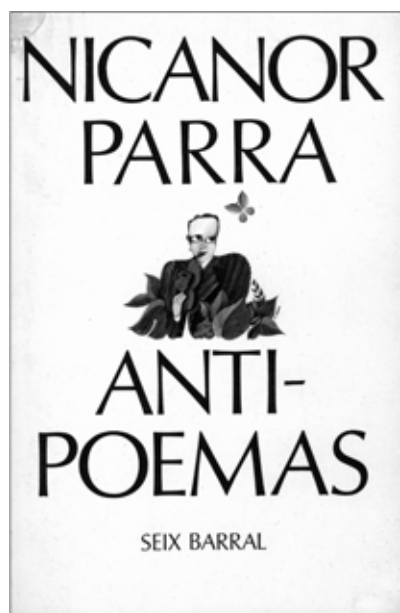
Alguna vez, quizá en un día de agosto de 1967, Nicanor Parra me dijo en su casa de La Reina, ya en los faldeos de la precordillera desde donde se vislumbra el valle de Santiago de Chile, que tres poetas de lengua inglesa, Walt Whitman, T. S. Eliot y Ezra Pound lo alumbraron y le abrieron el camino, junto con Franz Kafka, algunos surrealistas y el chileno Carlos Pezoa Véliz (1879-1908). Un fructífero y larguísimo camino hacia una escritura más directa o comunicante, sumergida en el lenguaje oral de la tribu, y coloquialmente artística. Una escritura sin el floripondio grecolatinizante, sin los aditamentos ornamentales de la estética modernista, donde la música de los sentimientos está por encima de la música de las ideas o de la semántica, una semántica con presencia y poderío visual. Se trataba de rescatar el logos callejero, de amplio registro, vagabundo o vagamundo, y sin apegarse, servilmente, a las preceptivas de los lenguajes de academia, de salón o de púlpito. Recuerdo aún sus palabras en aquel otoño casi invernal: “Sospecho que por ahí encontraremos o fundaremos una nueva sensibilidad poética, a partir de escuchar con atención cómo habla la gente. Así van apareciendo los nuevos hallazgos, la voz popular, los impulsos escondidos, pero dentro de un tono donde ya no hay verdades absolutas y todo es posible: la certidumbre se relativiza. Nuevos registros, aun cuando podamos caer, a veces, en prosaísmos o ingenuidades que nos debiliten. Sea como sea, me parece que llegó la hora de correr todos los riesgos, más allá de lo que puedan o no puedan decir los críticos de siempre, aquellos que suelen venir de atrás y sólo repiten los modelos establecidos”.

Nicanor Parra no abandona del todo la retórica que procede del romanticismo y del modernismo hispano-

americanos, sino que la somete a una presión convulsa y desarticuladora, partiendo de la oralidad de los distintos hablantes líricos en una circunstancia determinada. Se fragmenta, entonces, el sujeto poético tradicional que dominaba la escena y lo controlaba todo; aparecen los sujetos que afirman algo, se quedan en el aire y luego lo niegan, como si estuvieran interpretándose a sí mismos en una cadena de control y descontrol, entre el asombro y la angustia, la vigilia y el sueño, y sobre un escenario que es el espacio de las múltiples contradicciones dramáticas. ¿Beckett, Cioran, Ionesco, hubieran sonreído? En el estudio preliminar que aparece en el volumen antológico *Antipoemas* (Seix Barral, Barcelona, 1972), el crítico y ensayista José Miguel Ibáñez Langlois señala con lucidez:

He aquí la imperfecta, irritante, corrosiva, anticipadora obra poética de Nicanor Parra, que en los últimos años ha marcado rumbos novísimos en la poesía de Hispanoamérica, abriendo el verso lírico del idioma a las realidades más exteriores y apoéticas de nuestra circunstancia humana. A su libertad creadora debe no poco este fervoroso sentimiento que impregna hoy nuestro lenguaje: la conciencia de que —¡una vez más!— todo puede decirse en poesía. Este habitante del valle central de Chile, tan hondamente provinciano de su Chillán nativo como paradójicamente universal, ha asumido de veinte años a esta parte la vocación de fundir en los antipoemas, bajo intensas presiones de angustia y humor negro, una suma indefinida de experiencias y formas que el hombre contemporáneo siente liberadoras de sus demonios internos, reveladoras de su más secreto y culpable rostro. Un sumario registro de tales vibraciones del espíritu nos llevaría a inventariar amplias regiones de la existencia y de la cultura tal como las padece el antiheroico protagonista de esta aventura. Rastreado las coordenadas de su lúcido furor neorromántico, podríamos retroceder hasta Aristófanes y Catulo, pasando por anónimos romanceros de la Edad Media, para percibir en la antipoesía la esencialidad del humor clásico mezclada al desenfado malicioso de cierto verso medieval. Tendrían también su parte en este catastro —que dista mucho de reducirse a la lírica— la ironía y la parodia del Quijote, unidas a su sentido castizo y proverbial. Y una veta originaria de poesía popular, el ángel de García Lorca nacionalizado en los valles transversales del macizo andino, entre cantores de cueca y payadores. Y un realismo anecdótico y descriptivo de tintes melancólicos, heredero legítimo de Pezoa Véliz.

Como ustedes pueden ver, los vínculos y conexiones de la propuesta parriana son múltiples y vienen desde la aparición de su obra *Poemas y antipoemas* (Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1954). Dicho libro fue considerado como un acontecimiento fun-



damental para la poesía de Latinoamérica. Ocho años después se publica *Versos de salón*, otra obra clave dentro de la búsqueda parriana. En sus páginas aparece por primera vez la estética del energúmeno. También se edita el volumen *Discursos* en colaboración con Pablo Neruda. Parra expone allí sus puntos de vista sobre la obra nerudiana.

Hay cuatro años fundamentales en la formación poética, más bien antipoética de Nicanor Parra. Es el periodo que va de 1949 a 1952. Reside en Inglaterra y estudia en la Universidad de Oxford. Cuando se termina su estancia allí, regresa a Santiago de Chile junto con Inga, la sueca misteriosa con la cual contrae matrimonio. Poco después, ella se esfuma como por encanto. Surge entonces una nueva relación sentimental con Sun Axelsson, también de origen sueco, que al regresar a Estocolmo se convertirá en una afamada poeta y novelista. Acerca de su trabajo poético en aquellos días, el propio Parra ha dicho: “A Inglaterra llegué después de haber escrito poemas como ‘La víbora’, ‘La trampa’, ‘Los vicios del mundo moderno’. Allí me olvidé de mis deberes académicos y quise estudiar por mi cuenta a poetas como John Donne, a los metafísicos y a William Blake. Me impresionó mucho aquella frase con que comienza uno de los poemas de Donne: ‘Muerte, no seas orgullosa’”. También allí descubre a T. S. Eliot, a Ezra Pound, y se conmueve con aquel germen antipoético que descubre en Aristófanes.

III

Conviene recordar que los jóvenes poetas e iconoclastas de la Generación del 50, sí, de la década de 1950, buscan a Nicanor Parra a su regreso de Londres. Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Enrique Lafourcade

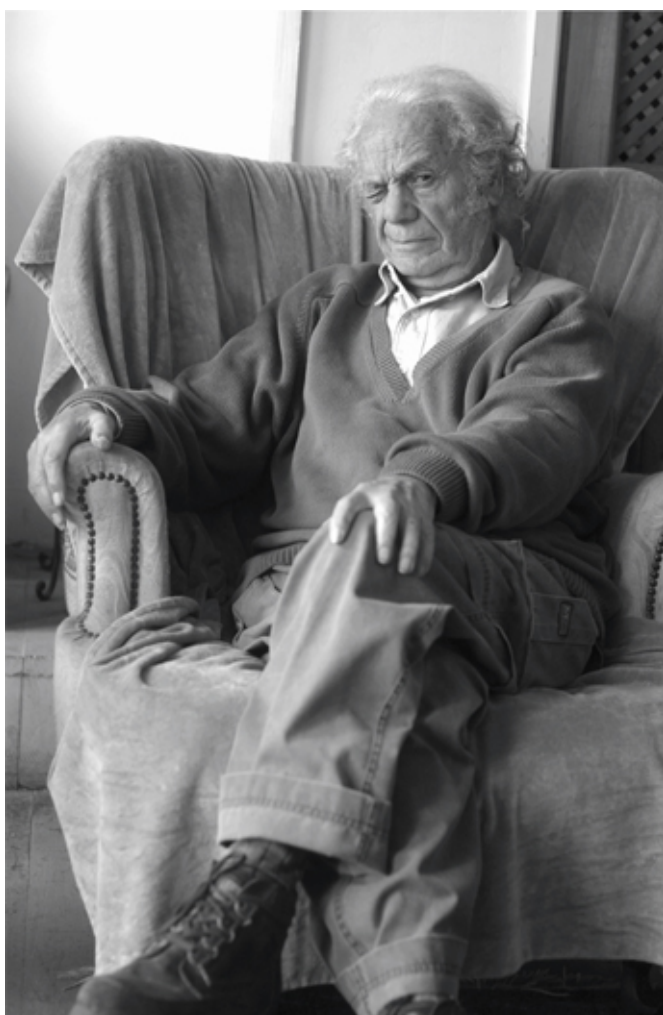
y Jorge Teillier, entre otros. Aparece entonces la invención del *Quebrantahuesos*, con Lihn y Jodorowsky, muy impulsados por Parra. Se trata de una especie de diario mural hecho a base de recortes periodísticos, al modo del arte pop.

Componíamos unos textos a base de titulares de prensa, los más grandotes y espectaculares. Los armábamos de acuerdo con las normas del collage, del pop, y agregábamos ilustraciones insólitas. Hay una composición que dice lo siguiente: “Muchas felicidades”, con unas letras muy rococó y como vidriecitos que relumbran, tomados de una tarjeta postal, y arriba de todo esto hay un gran corazón canceroso y lleno de grasa, cortado de una revista médica, y encima del corazón un par de noviecitos chicos recortados del diario *El Mercurio*. Es una obra pop por donde se la mire. Textos semejantes hay un sinnúmero... La cuestión era quebrar huesos. La idea de no dejar títere con cabeza se repite porque aquí mismo tengo un artefacto con títeres: “Si yo fuera Presidente de Chile no dejaría títere con cabeza / Comenzaría por declararle la guerra a Bolivia / Acto seguido me dispararía un tiro en la sien”.

Allí estuvimos cuando se presentó *Discursos* en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, entre aquellos jóvenes de la Federación de Estudiantes. Un momento inolvidable: Neruda y Parra leyendo sus textos y recordando sus historias de juventud universitaria; 1967 es un año de júbilo y desgracia para Nicanor Parra. Se publica el libro *Canciones rusas*, en Santiago y en París. Avanza el año y repentinamente, por una insoportable desolación amorosa, se suicida en Chile su hermana Violeta, gran artista plástica, autora de las *Décimas* que no debíamos olvidar, y del libro *Poesía popular de Los Andes*. El propio Nicanor lo dijo alguna vez:

Yo consideraba a Violeta como una parte de mi persona. Éramos la misma persona. Está dicho en uno de mis antipoemas: “La Viola y yo somos la misma persona / Sí: / no me tomen en serio, pero créanmelo”. Pude haber evitado eso. La ascendencia de hermano mayor que yo tenía sobre ella era tan grande, que pude haberlo evitado... Claro, si hubiera estado preparado a fondo y muy listo, como lo estoy ahora. Pero yo en la época en que ella se suicidó, no había llegado al taoísmo. De manera que no sabía nada sobre las relaciones humanas.

Yo estuve en el Cementerio General de Santiago de Chile, aquel día del entierro de La Violeta, como todos le decíamos cariñosamente. Había una tensión social en el aire no sólo de Santiago. Hubo algunos cantores populares que despidieron sus restos. Sus hijos Ángel e Isabel hacen el intento de cantar algo entre la desgarradura que va por dentro y por fuera. Hay un inmenso dolor familiar y, por qué no decirlo, ese dolor se extiende a lo social y a lo político. Son días de mucha efervescencia. Envío por teléfono una crónica al diario *Las Noticias de Última Hora*, dirigido por José Tohá, e intento rescatar o más bien transmitir el ambiente, así es, la atmósfera de la ceremonia fúnebre en el Cementerio General de Santiago de Chile. Canto y llanto por la pérdida de la gran artista Violeta Parra. Muchos años después,



en su casa de La Reina, allá en los altos de Santiago de Chile, su hermano Nicanor nos diría lo siguiente: “Quizá el taoísmo de Lao Tsé pudo haber salvado su vida. Sabemos que las pasiones sentimentales, así como los desamores o los abandonos, suelen ser corrosivos y fulminantes. El sentido de posesión es algo que antecede a la catástrofe”.

La última vez que nos vimos fue en su casa de Las Cruces, junto al Océano Pacífico, allá en Chile. Fue con motivo del encuentro de algunos poetas que salimos al exilio con otros que permanecieron en Chile en los tiempos de la dictadura. Una experiencia inolvidable. Casi todo se estremece allá en el fondo sin límites de la memoria. Su casa está muy cerca del mar y en una especie de bahía que se prolonga y se abre, paso a paso. De pronto, Nicanor Parra trae unos anteojos de larga vista y hace que cada uno de nosotros observe en dirección al otro lado de la bahía.

—Allá en el fondo pueden ver una mancha blanca. ¿La ven? No es más ni menos que el lugar preciso donde descansa Vicente Huidobro. En la cubierta de la lápida hay unas palabras que dicen: “Si levantas esta lápida, verás en el fondo el mar”. También podríamos decir: “Si levantas esta lápida, verás en el fondo la resurrección permanente de Vicente Huidobro, aquel antipoeta y mago”.

Por toda la casa de Nicanor, sí, don Nica, hay objetos y antiobjetos de distinta naturaleza. De pronto alguien anuncia que debíamos irnos caminando hacia un restaurante que no está muy lejos de aquí. Me pongo el sombrero para atenuar el impacto de los rayos del sol. Vamos saliendo de la casa sin mayor prisa. El anfitrión y Nora se adelantan, pero no de un modo premeditado. Entonces Nicanor Parra se aproxima a la esposa de Su Majestad el Lobo Sapiens, alias Vuestro Inseguro Servidor, y le dice con una sonrisa que parece venir de muy lejos:

—Sin duda que no estamos en una carrera contra el tiempo, pero mírelos... Ellos son aquí los jóvenes, como quien dice el porvenir de la patria, y apenas van y vienen arrastrando los pies. ¿Cómo es posible? Habría que reaccionar a tiempo, ¿no le parece? A su manera, ellos representan el porvenir de la poesía, no sólo de la poesía, y yo creo en ellos. No tengo otra alternativa que creer y apostar a favor de ellos. La verdad es que siempre he sido muy bueno para la caminata. Es la mejor forma de cultivar, con toda la fuerza del espíritu, la ecología. Y ya sabemos que sin la bendita ecología, se nos acabó la película para siempre. ¿Verdad que sí? Sé que los dos están muy bien en México y que allá los quieren y los valoran. Me alegro mucho que así sea. Se lo merecen. Pero tampoco es bueno que se olviden de este país tan largo que algún día los vio nacer durante el siglo pasado. Ay, si parece que todo hubiera ocurrido en el siglo pasado.

Un centenario para Nicanor Parra

Ramón Gerónimo Olvera

Disfruto más ver los preparativos en torno a un acto de prestidigitación que la desaparición misma de la moneda. En la magia poética de Nicanor Parra sucede lo mismo: por un lado nos hace un guiño distractor, vociferante, imaginativo, lleno de analogías disparatadas:

Como queda demostrado, el mundo moderno se
[compone de flores artificiales
Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas
[a la muerte

Está formado por estrellas de cine,
Y de sangrientos boxeadores que pelean a la luz de
[la luna,
Se compone de hombres ruisseñores que controlan
[la vida económica de los países
Mediante algunos mecanismos fáciles de explicar;

Prestidigitación pura: “dónde quedó la bolita, dónde quedó la bolita”, nos grita el poeta en la cara en una enumeración caótica que hace hablar a nuestro tiempo. Parra nació en 1914 y el día 5 de septiembre llegó a los cien años. Parra arriba a su centenario, vivo, de pie y con una misteriosa moneda en los bolsillos, que le ha permitido ganarle muchos volados a la muerte, entre ellos haber sobrevivido al infame Pinochet, quien mandó quemar su casa recién comprada.

En Parra hay una postura política en su estilo socarrón e hiriente; así sintetiza las consecuencias de la dictadura: “De aparecer apareció / pero en una lista de desaparecidos” y, a diferencia de su hermana Violeta, es mucho más desencantado de la lucha revolucionaria: “Cuba sí, yanquis también” (1970). “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas” (1972).

“Hasta cuándo van a seguir fregando la cachimba / yo no soy de derecha ni de izquierda / yo simplemente rompo con todo” (1972).

No dejemos que el prodigio de lo político nos distraiga del elemento central que hay en Parra, mismo que parte de la imposibilidad de encontrar una esencia humana. Empresa que para Jean-Paul Sartre necesitó un extenso marco teórico, en Parra se asume como desparpajo cotidiano, sin que necesite de la pastosa fenomenología para ser respaldado. El poeta nos dice:

Ya que nosotros mismos no somos más que seres
(Como el dios mismo no es otra cosa que dios)
Ya que no hablamos para ser escuchados
Sino que para que los demás hablen
Y el eco es anterior a las voces que lo producen,
Ya que ni siquiera tenemos el consuelo de un caos
En el jardín que bosteza y que se llena de aire,
Un rompecabezas que es preciso resolver antes de
[morir

Para poder resucitar después tranquilamente
Cuando se ha usado en exceso de la mujer;
Ya que también existe un cielo en el infierno,
Dejad que yo también haga algunas cosas:
Yo quiero hacer un ruido con los pies
Y quiero que mi alma encuentre su cuerpo.

Pero volvamos al tema de la muerte y los volados. Al-
gún día la calaca —como a todos nosotros— le terminará ganando la disputa a nuestro poeta. Pero eso qué importa: Parra estará feliz, volátil y panteísta se escurrirá entre tanta palabra que nos ha dejado, ya que son el único truco donde engañamos a ratos a la muerte. **U**

250 años de *De los delitos y las penas* Vigencia de Beccaria

Sergio García Ramírez

En 1764 se publica en Livorno un opúsculo anónimo, escrito en italiano, que habría de recoger la mayor crítica al sistema penal, imperante en Europa por siglos, sustentado en la pena de muerte y la tortura: De los delitos y las penas. Su autor, el marqués de Beccaria, provocó una revolución del pensamiento que se tradujo en hechos y leyes, cimiento de las actuales concepciones del derecho penal.

El italiano Cesare Bonesana, marqués de Beccaria (1738-1794), conocido por los juristas, ignorado por el común de la gente, fue el promotor más notable de la reforma penal emprendida al cabo del siglo XVIII y alentada por la racionalidad y el humanismo. Las ideas que impulsó han iluminado las mejores corrientes de la justicia penal en nuestro tiempo. Todos los reformadores se proclaman sus discípulos. Son legión los que asumen, para su prestigio, la herencia del maestro italiano. No se trata de una figura menor en la historia del derecho —y, más aun, de la cultura moderna— ni su obra puede quedar olvidada en el anaquel de los libros antiguos.

Beccaria no fue autor de una copiosa bibliografía. Sus aportaciones esenciales se concentran en una obra brevísima, que es posible leer de un tirón, y a la que algunos comentaristas —es el caso de Robert Badinter, antiguo ministro de justicia de Francia— consideran tan fundamental, en su propio orden, como *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, *El contrato social* de Rousseau, el *Tercer Estado* de Sieyès, o *El capital* de Marx. Esas son la estatura y la huella del opúsculo denominado *Dei delitti e delle pene* —*De los delitos y las penas*—, que vio

la luz en el remoto 1764. Entró al mundo amparado por la clandestinidad. Lo impugnaron el trono y el altar, pero ganó muy pronto la atención de Europa y, más tarde, la de América y otras regiones del planeta.

Conviene hablar ahora del marqués de Beccaria y de su obra magnífica, porque *Dei delitti* cumple en 2014 dos siglos y medio de haber iniciado su viaje redentor, hasta convertirse en el *best-seller* de la justicia penal. A esto contribuyó, por cierto, el impulso que le brindaron, desde el primer momento, algunos entusiastas panegiristas, como Voltaire, Diderot y D'Alembert. Juntos remontaron las reacciones frailesacas y el Índice romano. Podemos hacer una nueva navegación beccariana y preguntarnos qué queda y qué falta de la prédica del marqués y qué arriesga una sociedad poco memoriosa cuando olvida las advertencias del gran reformador de la justicia penal.

No ignoramos que esta justicia es el escenario donde corren mayor peligro la democracia y las libertades, asediadas por Leviatán. Tampoco olvidamos la advertencia del propio Beccaria: “en caso de haber una exacta y universal escala de las penas y de los delitos, tendrí-
a

mos una común y probable medida de los grados de tiranía y de libertad y del fondo de humanidad, y de malicia, de todas las naciones”.

Cesare Bonesana fue hijo del marqués Giovanni Saverio Beccaria Bonesana, un noble de mediano vuelo, y de Maria Visconti da Rho. El joven Cesare militaba en una tertulia de correligionarios, la Accademia dei Pugni, “inteligencia” de esa hora. Su obra, guía para viajeros de la justicia, se fraguó en Milán, que apenas tenía 120 mil habitantes, en el norte de la Italia fragmentada, durante el último tercio del siglo XVIII. La Ilustración velaba y oraba, y estaban pendientes, también en la fragua, la Independencia norteamericana y la Revolución francesa.

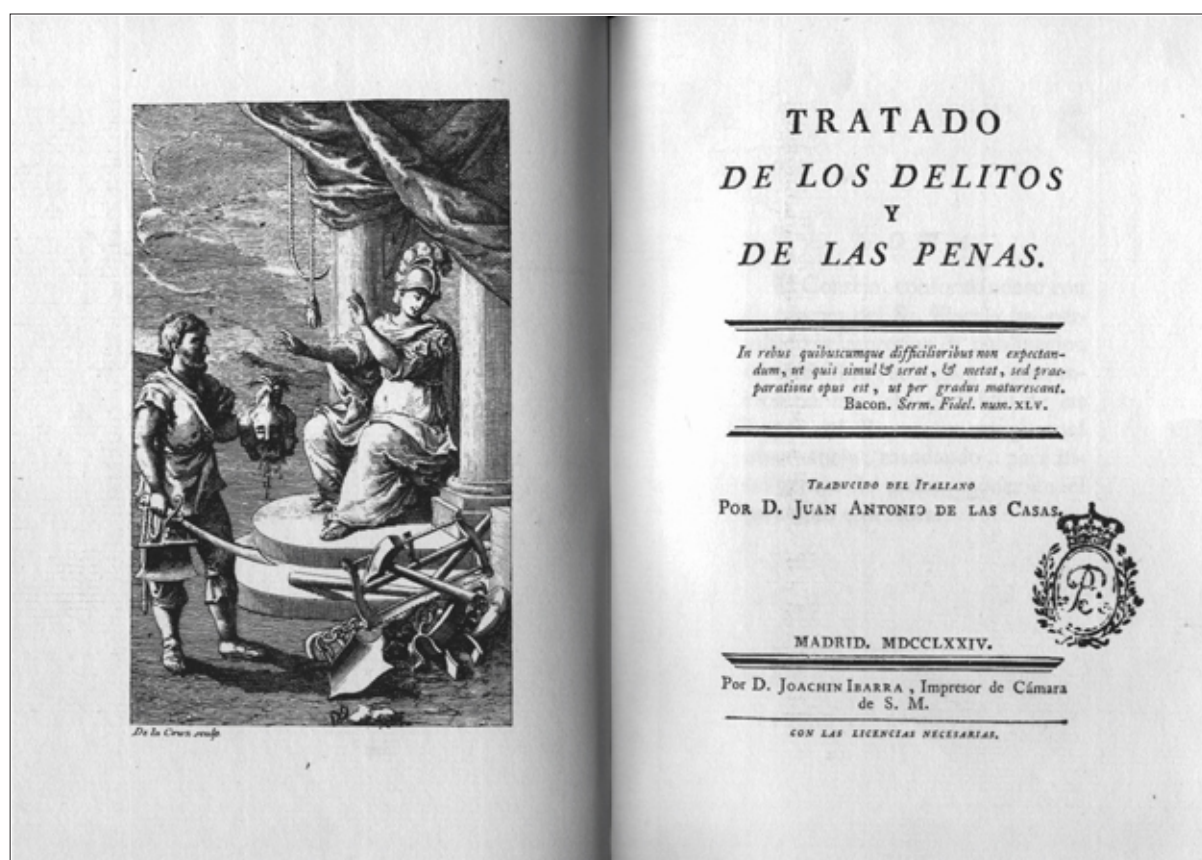
Pensemos en el marqués y sus inquietos correligionarios —que apenas superaban los veinte años de edad— recorriendo las calles de Milán, dominada por el Senado, fuente de una pavorosa jurisprudencia criminal. Esta anclaba en las ideas de un puñado de juristas que se adueñaron de la justicia y por este medio aseguraron hogueras y tormentos. Imaginemos a los liberales de esa hora a la sombra del Castello Sforzesco, morada del poder y de la gloria; y en la piazza della Vetra, o en la del Duomo, o en la calle de Verziere: escenarios de frecuentes ejecuciones. Los jóvenes rebeldes se agitaban en impaciente asamblea, alegando sobre libertades.

De aquel grupo iracundo, constituido en Accademia dei Pugni, formaban parte compañeros e instigadores de Beccaria, que para entonces había elegido un rotundo nombre de batalla: Titus Pomponius Atticus. Sus amigos más cercanos, animosos conspiradores, eran

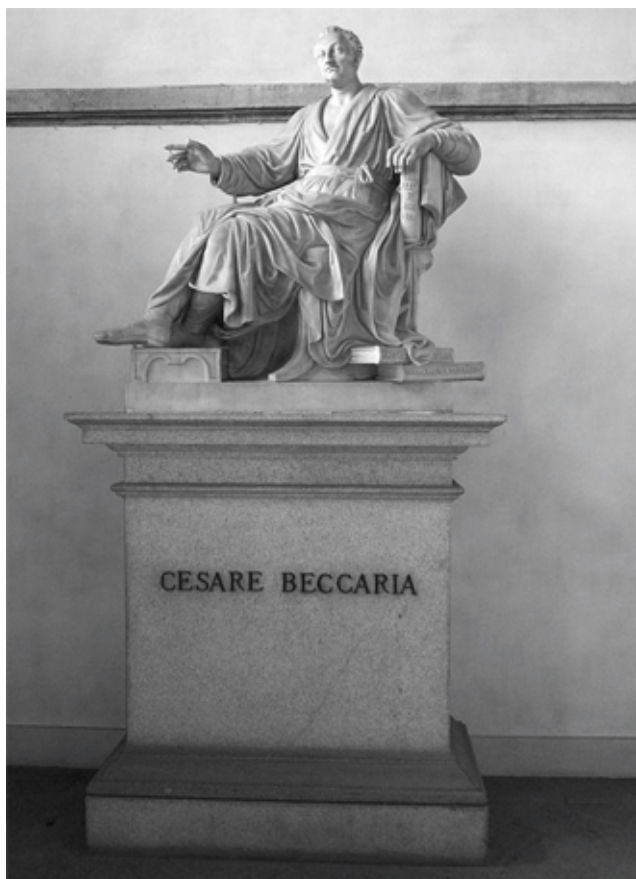
Alessandro y Pietro Verri, que impugnaron las frecuentes ejecuciones dispuestas por una justicia penal desenfrenada, y los clamores de los prisioneros en las cárceles milanesas, quizá no más siniestras que las prisiones mexicanas de ahora. Había que hacer algo. Y algo comenzó, hasta ser mucho, en las veladas de los jóvenes de la Accademia. Se documentó en el opúsculo *Dei delitti e delle pene*, escrito en diez meses, entre 1763 y 1764, que apareció en Livorno, en el verano de este último año.

Dei delitti fue, por lo pronto, un libro de autor anónimo. Una cosa era disponerse al combate; otra, arrojar a la hoguera. Lo confesó el propio Beccaria al abate Morellet, enciclopedista que patrocinó la presencia del marqués en Francia: “Cuando escribí esta obra, tenía a la vista los ejemplos de Maquiavelo, de Galileo y de Giannone. He oído el ruido de las cadenas que sacude la superstición, y los gritos del fanatismo que ocultan los gemidos de la verdad. La vista de estos espectáculos horribles me ha determinado a envolver la luz algunas veces en nubes algo oscuras. He querido defender la humanidad sin ser su mártir”.

El opúsculo es producto de una circunstancia múltiple, como cualquier obra de su género ilustre. Hay que verlo bajo una perspectiva orteguiana: el libro y su circunstancia. Aquí se desarrollan y coexisten, en perfecto acuerdo, varios círculos concéntricos. El mayor corresponde al estado que guardaban la libertad y la opresión, los dos términos de una fórmula perpetua, en la Europa de su tiempo; no digamos ya en la América de aquellos años.



Frontispicio y portada interior de la edición española de *Dei delitti e delle pene* de Cesare Beccaria, 1774



El orden prevaleciente se exponía en la fórmula de Rousseau: “El hombre ha nacido libre, y sin embargo, vive en todas partes encadenado”. Se trataba de la relación fulminante entre el gobernante —absolutamente poderoso— y el individuo —absolutamente desvalido; aún no disponía de su coraza formidable: los derechos humanos—, más bien objeto de la ira que sujeto del derecho, no ciudadano sino vasallo. La justicia penal es el punto crítico en esta relación sombría: ahí entra en crisis, la más profunda, el trato entre el soberano y el subalterno, el señor y el súbdito, el tribunal y el reo.

Hombre desnudo de potestades y privilegios, el justiciable comparecía ante el tribunal, naufragaba en el tormento, recibía la condena y ocupaba el cadalso. El gobernante se hallaba *legibus solutus*; su límite era su voluntad: en otros términos, el rigor o la benevolencia que dictara *le bon plaisir royal*. Frente a estas concepciones y a estas realidades surge la redención que encabeza el movimiento ilustrado y, dentro de este, la “literatura militante” que recoge en su más generoso catálogo la obra fundamental de Beccaria.

Un segundo círculo, excitado por el primero, sería la aventura insurgente que busca la mejor manera de atar las manos del poderoso y desanudar las del oprimido. Esta revolución pasaría de las ideas a los hechos, del discurso a las leyes, del anhelo a la costumbre. Soplaban los vientos del contractualismo; impulsaban las velas de la libertad y la igualdad que se avecinaban. Una cosa es suponer, para todos sus fines y con todas sus conse-

cuencias, que el poder proviene de arriba y que sólo se rinde cuentas en esa dirección ascendente y milagrosa; y otra saber —creer, querer, resolver— que viene de abajo, de un concierto entre iguales, pacto de voluntades y experiencias, que garantiza las libertades de cada uno con la libertad de todos.

Habría un tercer círculo, apremiante y estricto. Se integró con el conjunto de los sucesos precipitantes: el horror que se recuerda o se observa y que pone en marcha un proceso a partir de un suceso. Digamos, por ejemplo, el caso Calas, un error del tribunal, que sublevó a la inteligencia. Lo ha descrito Franz von Liszt, en una breve frase elocuente: “el edificio del viejo derecho penal ardía lentamente, cuando un motivo externo sopló sobre él levantando llamas”: el proceso y la ejecución del protestante Jean Calas, en Toulouse, en 1762, condenado injustamente como responsable —poco después se sabría que no lo era— de la muerte de su propio hijo, por motivos religiosos.

Pero los jóvenes milaneses no debían ir muy lejos para conocer los infortunios de torturados y ajusticiados: Milán proveía este género de espectáculos; en una época hubo hasta seis ejecuciones capitales por mes. La muerte causada con medios que exacerbaran el sufrimiento —la tortura de Damiens, que narra Michel Foucault en las primeras páginas de *Vigilar y castigar*— fue pan nuestro de cada día. Lo era en el siglo que estaba concluyendo cuando apareció el opúsculo que ahora celebramos.

Los sucesos terribles, energía del poder llevada a su expresión culminante, desencadenaron otra forma de energía, una contrafuerza que finalmente se impondría: resistencia y reivindicación; energía humana, o humanitaria, o humanista, y en todo caso liberal y democrática. Era el fin de una época y el principio de otra; un desgarramiento. Lo hubo, con frontera reticente e imprecisa; ni se muere ni se nace de pronto. Esto, en términos de justicia penal, se traduciría en sustituciones y aboliciones.

La circunstancia inmediata —el tercer círculo— ilustró la mente y condujo la mano del autor. En el caso de Cesare Beccaria, devoto de Montesquieu y lector de la *Enciclopedia*, Milán proveyó las condiciones. Beccaria había cumplido 22 años cuando empuñó la pluma bajo la vacilante luz de una lámpara, al cabo de las discusiones, las divagaciones, los apremios en el animado coloquio con Pietro Verri, que había examinado el tema del tormento —en sus *Osservazioni sulla tortura*—, una de las coordenadas en el libro de Beccaria, y Alessandro Verri, protector de presos —*protettore dei carcerati*—, y por ello *ombudsman* de su momento.

Ahí estaba, ante Beccaria, la lección indispensable sobre el cuerpo y el alma de los justiciables. Y de ahí provendrían las impetuosas reflexiones de un hombre al que hoy se califica como “intelectual comprometido”,

compendio del filósofo iluminista. Hay obras que nacen en la soledad —la creadora soledad del bosque, para evocar a Jean-Jacques Rousseau—; otras, en el coloquio, el bullicio, la estimulante compañía. La de Beccaria surgió al calor de la Accademia, con sus integrantes en vela.

Por una rara circunstancia, Beccaria escribió su obra, o buena parte de ella, precisamente en la casa de los hermanos Verri: el Palazzo Verri, en Via del Monte. Era la residencia del severo Gabriele Verri, padre de aquellos, un “santón de la tradición jurídica lombarda”. Se ha dicho que la “toga era la verdadera piel” de este magistrado, defensor a ultranza de la tradición jurídica, no sólo porque esta era la fuente de su propio poder, sino porque esa tradición, acumulada en una dura jurisprudencia, poseía una autoridad superior: el “poder del Derecho por sí mismo”. En ese *palazzo*, donde el padre urdía sentencias abrumadoras, los hijos —y su amigo Cesare— formulaban los pregones de la reforma.

Cuando se produjo la circulación más amplia de *Dei delitti*, ya bajo la firma de su autor, sucedió lo que temiera Beccaria: una arremetida de adversarios solícitos. Entre ellos, algunos juristas notables, como Muyart de Vouglans, que en 1767 publicó su *Réfutation des principes hasardés dans le traité ‘Des délits et des peines’*. Vio en Beccaria a un diletante del que los juristas nada tenían que aprender. El adversario más inquietante fue un religioso que elevó sus argumentos sobre el duro cimientto de las ofensas a la religión y al poder, al altar y al trono. Este enemigo, que husmeaba el aroma de la hoguera, fue el dominico Angelo Facchinei, fraile del convento de Vallombrosa.

En su libelo *Note ed osservazioni sul libro intitolato ‘Dei delitti e delle pene’*, publicado en 1764, el mismo año en que apareció la obra impugnada, el “buen fraile” Facchinei representó el libro de Beccaria “como una obra horrible, envenenada, de una licencia dañosa, infame e impía”, y tachó a su autor con un comparación que a cualquiera honraría, pero que en la prosa del clérigo traía una carga ominosa: “el Rousseau italiano”. Pronto recibió Beccaria otra distinción solemne: por decreto del 3 de febrero de 1776 su obra pasó a figurar en el Índice.

Después de la primera edición, Beccaria introdujo algunas novedades, que enriquecieron la obra, sin modificar ni su esencia ni su intención. Entre aquellas figuró una espléndida advertencia “A chi legge” (“Al lector”), que no figuraba en la edición original y en la que el autor describió la situación de la ley y de la justicia penal en su tiempo. El primer párrafo de esta advertencia es uno de los pasajes más celebrados y celebrables de la obra, que así comienza con impulso magistral; y de la misma manera concluye con una fórmula soberana acerca de la pena justa, que pudiera servir como epígrafe a una



Retrato de Beccaria

historia del derecho penal, con doble misión: referir los trabajos del pasado y anunciar los deberes del porvenir.

En la advertencia “A chi legge”, Beccaria reconoció: “Algunos restos de la legislación de un antiguo pueblo conquistador, compilada por orden de un príncipe que reinaba hace doce siglos en Constantinopla, envueltos en el fárrago voluminoso de libros preparados por oscuros intérpretes sin carácter oficial, componen la tradición de opiniones que una gran parte de Europa honra todavía con el nombre de Leyes”. De ahí que el marqués exigiera una nueva y verdadera legislación, que ahuyentase el arbitrio de los jueces y depositara las garantías en las manos del legislador. En esa circunstancia europea y por esta vía —la penal— se irguió un nuevo modelo que resolviera la dialéctica entre tiranía y libertad. Dice Luigi Ferrajoli: “En los siglos XVII y XVIII el derecho penal constituyó el terreno en el que principalmente fue delineándose el modelo del Estado de Derecho”.

Antes de la *Révolution*, nuestro autor se hallaba presente en el ánimo y el discurso de quienes serían, años después, revolucionarios de primera línea. Tal fue el caso de Jean-Paul Marat, como lo acredita el *Plan de législation criminal* que este redactó en 1778 y publicó en 1780. Marat comparte fundamentos de la teoría beccariana —que se hallaban en el ambiente de su época— y sigue de cerca las ideas que aquella contiene acerca de la prevención del delito y en torno a la pena —proporcionalidad, certeza, personalidad, racionalidad, entre otras—, aunque no participa en la oposición a la pena de muerte.

París ardía en 1789. El *menu peuple* ganó la calle, animado por una revolución “burguesa” que reclutó en el pueblo a sus combatientes. La convocatoria a los Estados Generales, promovida por las urgencias del erario —provocador de revoluciones—, puso en movimiento una máquina que nadie detendría. En los *cahiers de doléances* fluyeron las quejas contra el sistema penal del absolutismo. Cuando el pueblo tomó la Bastilla, el 14 de julio, tuvo a la vista el paisaje de los excesos. ¿Qué hacían ahí esos prisioneros, que habían “disgustado” a los notables? No en balde fue la herramienta penal —la prisión de Estado— el personaje emblemático que atrajo el furor de los aprendices de ciudadanos. Se encendió la mecha. Muy tarde entendió Luis XVI, en carne propia, la diferencia que había entre un motín y una revolución.

El mayor hito revolucionario se produjo el 25 de agosto de ese año, fecha en que fue proclamada la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, precedida por un acto de desposesión de derechos feudales que anunciaba el rumbo de la Asamblea y, a la postre, del mundo. El pensamiento de Beccaria está presente en varios artículos de ese documento fundacional de la era moderna: 5, sobre la legalidad, donde hallaría su engarce el principio *nullum crimen sine lege*; 6, en torno a la igualdad de todos los hombres ante la ley; 7, acerca del debido proceso; 8, a propósito del sentido, el contenido y la legalidad de la pena; y 9, relativo a la presunción de inocencia y al espacio acotado de la prisión preventiva. Los hombres de la Revolución hallaron un derecho penal “atroz, desigual e injusto”; la reconstrucción contaba con cimientos: Montesquieu, Voltaire y Beccaria.

¿Tiene sentido volver hoy sobre la obra de Beccaria, a tanta distancia de su autor, de los motivos que tuvo para escribir, de la publicación del tratado y de la circunstancia en la que vivió y esto ocurrió? ¿Se trata solamente de una curiosidad histórica, extraída del arcón, sin provecho para el lector? Es fácil responder. El reexamen de Beccaria —impugnador del tormento, de la pena de muerte, de la prisión preventiva, del proceso inquisitivo— conduce a renovar una profesión de fe, implica una vuelta a las raíces.

En *Dei delitti* dos temas dominan: pena capital y tortura. En relación con aquella, escribió: “si demostrase que la pena de muerte no es útil ni es necesaria, habré vencido la causa a favor de la humanidad”. Lo demostró. Instaló la gran bandera de esa causa. Y en relación con el tormento esclareció: “las leyes te atormentan porque eres reo, porque puedes ser reo, porque yo quiero que tú seas reo”. Sobre este oscuro prejuicio se había montado la densa doctrina que consta, para guiar el brazo judicial, en el famoso *Tractatus de tormentis*, del siglo XIII.

Los temas, las protestas, las exigencias de Beccaria tienen actualidad para la justicia y para la política, dondequiera. Los problemas que describe no pertenecen

sólo a unos tiempos de barbarie que la humanidad ha dejado atrás. De ahí que su lectura siga siendo “consoladora y edificante”, como dice uno de sus más distinguidos comentaristas, su compatriota Piero Calamandrei.

Vayamos de nuevo a las preguntas, a partir de las denuncias, las impugnaciones, las reclamaciones que constan en el breviario del marqués. La pena de muerte, ¿se ha confinado en la historia? La tortura, ¿ha desaparecido? La prevención del delito, ¿ha logrado sus objetivos? Los procesos penales, ¿son ejemplo de civilización y justicia? La pena, ¿sirve puntualmente a los fines que la justifican? La impunidad, ¿es apenas un recuerdo? ¿Existe verdadera igualdad ante la justicia penal? No tiene caso que yo responda a estas preguntas. El lector habrá contestado cada una de ellas en su fuero interno, sin errar ni vacilar. Y estoy seguro del sentido de sus respuestas. De ello deriva la actualidad de Beccaria.

¿Qué ha ocurrido en el último trecho de la historia de la justicia penal? Comenzamos con la herencia valiosa de dos siglos: el XVIII, que se resume en Beccaria, y el XIX, que marchó, en general, sobre el mismo derrotero. Modificamos y aprovechamos —esto por aquello— los dones del positivismo criminológico, y agregamos la crítica a la clínica, con la diversa acogida que pudiera tener —se ha dicho— en países democráticos y dictatoriales. Derrotamos el autoritarismo punitivo puesto al servicio de la “razón” de Estado, de la clase o de la raza. Acogimos la justicia penal democrática, con sus datos cruciales: legalidad, mínima intervención, racionalidad, humanidad.

No obstante, al cabo de tantos años y tantos progresos aparecieron la fatiga, el desaliento y la sospecha. El Estado de Derecho tiene sus exigencias. Fuera de él, la represión parece más eficiente y expedita. Y de este nuevo ánimo erróneo pudiera provenir —tal vez comienza— un autoritarismo penal que se acomode en el viejo cuño. De tal suerte se inicia una “reforma de la reforma” que paulatinamente cancela, en una erosión lenta y segura, los dones del sistema liberal en la justicia penal. Los sueños cederían el lugar a las pesadillas. De estas hemos tenido muchas. Su cronista, su impugnador, fue Cesare Beccaria. También por eso es conveniente volver sobre el marqués: un clásico que por momentos parece un contemporáneo.

Retornar al marqués de Milán no es mirar al pasado. Es asegurar el presente y anticipar el futuro en los términos del soberbio teorema —fuente de la doctrina penal democrática— que figura en las últimas líneas de su opúsculo: “para que toda pena no sea violencia de uno o de muchos contra un particular ciudadano, debe esencialmente ser pública, pronta, necesaria, la más pequeña de las posibles en las circunstancias actuales, proporcionada a los delitos, dictada por las leyes”. Así, en 1764; así, en 2014. **U**

Reseñas y notas



Alan Riding



Janis Joplin



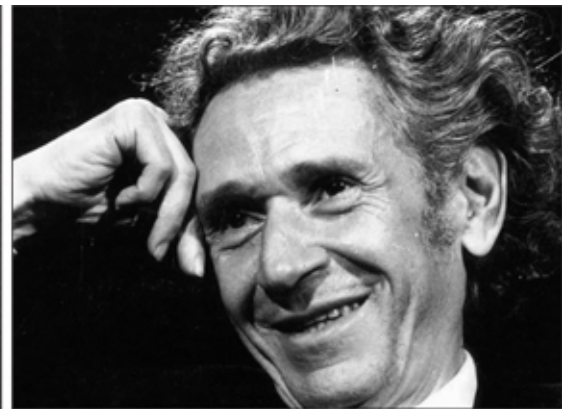
Hernán Lara Zavala



José de la Colina



Jesús Silva-Herzog Márquez



Juan José Arreola

Marta Lamas

Algo más que una agenda

José Woldenberg

Orientaciones sexuales diversas, prostitución, aborto, transexualidad son algunos de los temas que aborda Marta Lamas en *Cuerpo, sexo y política*. Se trata de un libro con una nítida orientación política: contribuir a anular la discriminación que el sentido común instalado fomenta casi de manera inercial. No se trata de negar las diferencias sexuales, sino de combatir una cierta codificación de las mismas que ha segregado y oprimido a quienes se salen del cartabón establecido. Es una exploración para desentrañar “por qué la diferencia sexual se traduce en desigualdad social”. Porque no parece ser una derivación natural sino una construcción histórica y cultural compleja. Sin embargo, el libro no es un panfleto, sino una serie de elaboraciones fundadas, con un fuerte apoyo en la ciencia, y beligerante contra prejuicios cuya única virtud es la de hacerle la vida inclemente a millones de personas.

Lamas reivindica el surgimiento y expansión de la bioética laica que lleva a “abordar, desde la responsabilidad de cada ciudadano, asuntos como la interrupción del embarazo, la eutanasia e incluso el uso de células madre en la investigación”. Se trata de discutir hasta dónde debe llegar la intromisión del Estado y hasta dónde la libertad de los ciudadanos en materias que han suscitado y suscitan un fuerte debate. Los avances científicos, los conflictos éticos, los conocimientos médicos, las prescripciones religiosas y las legislaciones están remodelando muchos de los valores tradicionales y las relaciones entre lo público y lo privado. La utilización de anticonceptivos o el suicidio asistido son temas que dividen y sobre los que difícilmente puede existir unanimidad pero, nos recuerda Lamas, “la apuesta liberadora de la bioética es reivindicar la



libertad de elección del sujeto y respetar su voluntad”. Por supuesto, para que ello sea posible “se requiere aceptar la existencia de la pluralidad, de la diferencia”, incluso de códigos éticos, como parte sustantiva de la condición humana.

Marta Lamas recrea la ruta que siguieron en Francia y España las reformas legales que permiten a las parejas homosexuales casarse y adoptar hijos. Es un capítulo esclarecedor. Ilustra un vuelco de enormes dimensiones que ha transformado el estatus de los homosexuales en Europa. Si todavía en los años ochenta del siglo pasado las relaciones homosexuales consentidas eran penalizadas, “unos años después [se] condena la intromisión del Estado en la vida privada y, actualmente, la homofobia se penaliza”. Sobra decir que con ello se construye un piso para derrotar el estigma, la discriminación y la persecución contra un porcentaje nada despreciable de ciudadanos que por el simple hecho de su orientación

sexual han sido durante largas épocas hostigados. Lamas sigue los pasos del Parlamento Europeo, de las convenciones y tratados signados por los países miembros, las reservas y miedos que desataron, y de manera particular la forma en que en Francia y España se llegó a la conclusión de que la orientación sexual no podía ni debía construir ciudadanos con derechos cercenados. Se trató de batallas legales pero también culturales, que tuvieron que hacer frente a concepciones tradicionales más que arraigadas. Y, al final, como bien dijo la ministra de Justicia francesa Christiane Taubira: “Sabemos que no hemos quitado nada a nadie, hemos dado un derecho a gente que no lo tenía”.

El tema, sin embargo, no está resuelto de una vez y para siempre. Las pulsiones homofóbicas subsisten y desatan conductas agresivas. Da la impresión de que los seres humanos tenemos la necesidad de construir un “nosotros” cohesionador y excluyente a la vez, que nos haga sentir parte de un universo de “iguales” y que segregue a los “diferentes”. Blancos y negros, hombres y mujeres, homosexuales y heterosexuales, y síganle ustedes, desatan esas mecánicas. Por supuesto, el problema no es o no debería ser la diferencia que nos enriquece, sino la forma de procesarla, asumirla, calificarla, vivirla. La forma en que la diferencia se transforma en desigualdad, opresión, estigma. Y creo que tiene razón Marta Lamas: sólo la acción colectiva puede modificar el orden simbólico.

El capítulo sobre las prostitutas es revelador y sugerente. Ciertamente, como dice Lamas, las estructuras de dominación de género portan una doble moral. Lo que en el hombre es virtud en la mujer es vicio o, como dice el texto de manera irónica: “en el

mercado de sexo, las mujeres se degradan, mientras los hombres satisfacen una necesidad”. Ciertamente que la organización puede ofrecer a las prostitutas mejores condiciones de trabajo y convertirse en un dique contra su persecución. Ciertamente que debería existir una reglamentación permisiva y protectora que haga que la compra-venta de servicios sexuales no transcurra en las tinieblas (sobre todo porque en términos realistas es una actividad que no se podrá suprimir ni por mandato ni por persecución).

Pero hay dos puntos que me gustaría discutir o matizar.

Primero: en algunos párrafos del trabajo casi hay una visión determinista de la prostitución. Escribe Marta Lamas: “Si ellas tuvieran una visión más amplia de las contradicciones capital-trabajo, dejarían de ver a la llamada ‘prostitución’ [así, entre comillas en el original] como un problema individual y la podrían interpretar como una respuesta al acceso desigual de oportunidades educativas, a la carencia absoluta de seguridad social...”. Por supuesto que la prostitución es un problema social —como lo apunta Lamas—, que hay un caldo de cultivo que la promueve, que las condiciones sociales influyen; pero la estructura social es condicionante, no determinante. De ahí el drama individual. Porque dos hombres o mujeres en circunstancias similares pueden acabar en oficios muy diferentes.

Segundo: creo que en su defensa de la prostitución Marta Lamas va muy lejos, equiparándola, por momentos, al matrimonio. Creo que la retórica de Emma Goldman, en su momento provocadora, rebelde, no ayuda demasiado. Escribía la gran anarquista que “no es más que una cuestión de grados el hecho de que se venda a un solo hombre, dentro o fuera del matrimonio, o a muchos”. No. La prostitución, que debería ser legal y legítima, es la compra-venta de un servicio sexual que se da entre dos adultos de manera consentida y sin coacción alguna. Pero después de esa afirmación (coincidente con los planteamientos de Lamas), algunos creemos que no todo debe convertirse en mercancía. Sé que en nuestra época hay quien piensa que todo se puede (y debe) comprar y vender y que como eso sucede no hay nada más que decir. El mercado es el Dios supremo y lo

que toca lo vuelve legítimo, lo mismo la compra-venta de órganos, de servicios sexuales y, ¿por qué no?, de plumas de escritores. Pues no.

Llego a una conclusión similar a la de Lamas pero a través de un razonamiento distinto: como mi “deber ser” difícilmente se convertirá en realidad o, para decirlo de otra manera, como no veo viable la erradicación de la prostitución (por lo menos a corto o mediano plazo), es por lo que con un criterio realista vale la pena ofrecerle un estatus legal para acabar con la persecución, la opresión y la discriminación hacia las personas que la practican. No se necesita hacer la apología de la prostitución para llegar a la conclusión de que es infructuoso y contraproducente perseguirla. (Otro asunto es el de la trata de personas).

Un capítulo ejemplar es el del aborto. Marta Lamas reconstruye de manera minuciosa, analítica y florida la larga y esperanzadora lucha a favor de la despenalización del aborto. Conoce como nadie ese trayecto, se detiene en diferentes episodios, desmenuza su significado, entreteje su experiencia personal y la del movimiento en el que fue alma y guía, remite a las conferencias internacionales, explica las relaciones entre las asociaciones feministas y los partidos y gobiernos de izquierda, detecta

con claridad los discursos y proclamas con los que hubo que contender, las encuestas que fueron midiendo las oscilaciones de los humores públicos en la materia, hasta que en el Distrito Federal se logró que la interrupción del embarazo fuera legal dentro de las primeras doce semanas de gestación, con la subsiguiente confirmación de esta disposición por la Suprema Corte.

Pero como las historias y procesos sociales no tienen estaciones terminales, también reconstruye la dura reacción de la coalición de fuerzas conservadoras que modificó las constituciones en varios estados de la República para establecer que el Estado debe tutelar la vida desde la concepción y sus devastadoras secuelas. Es decir, se trata de una tarea inconclusa y que sigue siendo profundamente conflictiva.

Una derivación natural de la despenalización del aborto en el D. F. fue que la interrupción del embarazo se convirtió en un expediente al alcance de muchas mujeres. Pudo realizarse en condiciones de higiene y sanitarias óptimas y está teniendo un impacto en las mujeres, que saben que en esa materia su voluntad es central, y también en los médicos y las enfermeras que las asisten. Marta Lamas, como buena investigadora, también indaga en esos efectos; ramificaciones importantes que vale la



Marta Lamas

pena observar y evaluar. Según nos informa, se han producido cambios en las actitudes y prácticas: en las mujeres, el refuerzo de su autonomía, la comprensión de sus derechos; en los “prestadores del servicio”, una transformación, en ocasiones tortuosa, de sus prejuicios en comprensión y eventualmente empatía. Como bien afirma nuestra autora, “la legalidad erosiona el estigma” y convierte al aborto en una opción que alude a los derechos y responsabilidad de la mujer. “Al convertir un servicio de salud en un lugar de liberación de un destino impuesto, la interrupción legal del embarazo ayuda a transformar la vida material de miles de mujeres”. A fin de cuentas, los avances biotecnológicos ponen al alcance de la mano la posibilidad de que la vida no sea sólo modelada por la biología y su fatalidad.

“Hay quienes sienten haber nacido en un cuerpo equivocado y reivindican su identidad psíquica por encima de su biología”. Se trata de los transexuales que, como bien dice Marta Lamas, “representan un porcentaje muy pequeño de la población”, pero nos “obliga a repensar la clasificación de los seres humanos”. Lamas pone en nuestras manos un resumen de lo que ha sido el

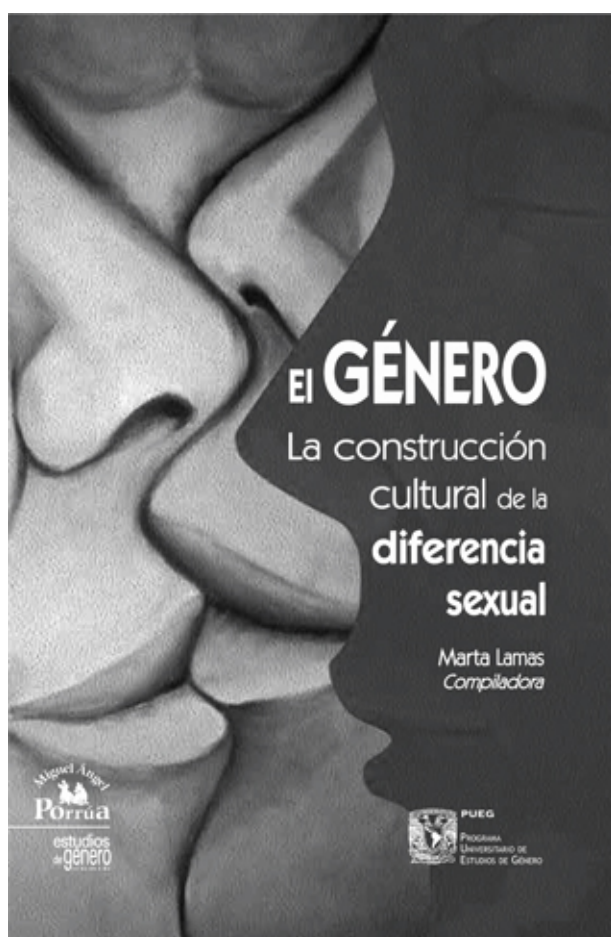
trayecto conceptual de “esta expresión identitaria”. Los tratamientos diversos que ha tenido en los últimos 80 años y que conjugan dimensiones anatómicas y biológicas, pero también sociales y culturales. Nos ilustra Lamas sobre las transformaciones de hombre a mujer y de mujer a hombre, y por supuesto que las experiencias ponen en cuestión “que se vea la existencia de dos sexos como un hecho irreductible”.

Como la propia Marta Lamas escribe, se trata de un muy pequeño porcentaje de la población, y por ello mismo no se puede hacer de la excepción la regla; pero la regla sin duda debe ser sensible a las excepciones. No comparto la “provocadora declaración” de Jeffrey Weeks de que “la identidad no es un destino, sino una decisión”, porque el peso de la biología no se puede omitir, pero ciertamente hay moldes culturales, estereotipos sexuales y hasta performáticos, que van modelando las identidades sexuales. Sin embargo, la transexualidad, si mal no entendí, es otra cosa: una identidad fronteriza, una no correspondencia entre la biología y la psique, que nos obliga a matizar muchas de las aseveraciones binarias en relación con los sexos.

Son los propios transexuales los que han visibilizado su situación y reivindicado sus derechos, porque, en efecto, se trataría de pasar de situaciones en las que priva el miedo, la vergüenza, la exclusión, a reconocer una realidad que no se puede ni debe conjurar y los derechos de quienes han sido relegados y ofendidos.

De hecho, la oposición macho/hembra no sólo es cuestionada por la transexualidad, sino también por la homosexualidad y la intersexualidad. Y a ello dedica el último capítulo Marta Lamas. Ciertamente a partir de los cuerpos las sociedades han construido un orden simbólico y asignado roles que derivan en subordinación y/o discriminación. En ese sentido desmontar esas construcciones culturales opresivas tiene un enorme sentido vital, cultural y político. Pero en algunos pasajes parecería que se minusvalúa el peso de la biología. La psicoanalista Virginia Goldner llegó a escribir que era una “verdad falsa” la afirmación de “que si un ser humano nace macho será indefectiblemente hombre, y si nace hembra mujer”. Disculpen: no parece una afirmación falsa. En todo caso es rígida y con derivaciones perversas para una o unas minorías. Entonces, como en toda ciencia, valdría la pena inyectar la noción probabilística, no absolutizar, y por supuesto no montar a partir de esa noción un esquema severo que margine y maltrate a quienes se salen de la “norma”.

Tengo la impresión de que valdría la pena distinguir dos planos del debate: el analítico y el prescriptivo. El primero —hasta donde eso es posible— debería ser avalo-rativo. Ser capaz de distinguir regularidades y “desviaciones” en el sentido estadístico (subrayo, en el sentido estadístico, no moralizante o constructor de un determinado deber ser a partir del cual se estigmatiza al diferente) para tener una comprensión cabal de la diversidad sexual. En el terreno prescriptivo Marta Lamas tiene absoluta razón: estamos obligados a reconocer las diferencias para construir igualdad a partir de ellas. Lo otro ha modelado ya demasiadas vidas miserables. **U**



Marta Lamas, *Cuerpo, sexo y política*, Océano/Debate Feminista, México, 2014, 224 pp.

Un reportaje de Alan Riding

Los artistas ante el poder nazi

Francisco Prieto

¿Se han dado cuenta de que cada vez hay mejores periodistas y peores novelistas?, pregunta una dama, sorpresivamente, en una tertulia que tiene lugar en la novela premonitoria de Robert Musil *El hombre sin atributos*. Novela premonitoria, en efecto, del vacío insondable en que irían cayendo los seres humanos desde la posguerra y que no ha hecho sino intensificarse en lo que llevamos de este siglo XXI. Ese vacío, esa soledad que no es ya una experiencia poética, un modo necesario para cobrar conciencia de sí y proyectarse la criatura en un proyecto existencial, sino un derivado de la anomia social, del desdibujamiento de valores trascendentes, de falta de razones para morir y, por tanto, para fincar en ellas la vida, lo que se traduce en carencia de grandeza, es la que podemos vivir en su gestación por la vía de un reportaje notable realizado por el periodista británico Alan Riding donde nos describe la vida cultural en París —y en Francia toda— cuando la ocupación de los nazis. Aquí reside el interés de esta obra aparte del atractivo que tiene, de por sí, saber cómo le hizo Picasso —con su pintura considerada casi toda ella como arte degenerado— para sobrevivir humanamente hablando, pintar, vender, mostrarse públicamente; ¿cómo se desempeñaron Mauriac, Malraux —que había combatido en la guerra de España—, Sartre, De Beauvoir, Camus, Aragon, Cocteau, Bresson, Clouzot?; ¿qué pasó con los hombres y mujeres del *music-hall*, entre otros, Chevalier, Piaf, Trénet, Rossi, Brassens? En fin, me abstengo de citar nombres pues es raro que alguno escape a la sagacidad reporteril de Riding. Incluso, los que pasaron la guerra fuera, ¿por qué lo hicieron? Por ejemplo, el católico Maritain, al que Riding, por ignorancia o ceguera positivis-



ta inglesa, llama teólogo y no filósofo, y que se va a enseñar a Estados Unidos no sólo por su rechazo radical al régimen nazi y a la derecha “pacifista” que rodeaba, en parte, al mariscal Pétain, sino porque si él era un converso hugonote, su mujer, Raïssa, era una conversa de origen ruso y judío. Es apasionante, por otra parte, seguir a Riding cuando nos hace presente que hubo judíos que confiaron en el régimen de Vichy y que acabaron en campos de concentración —así Max Jacob con todo y conversión católica muy anterior a la invasión—, la rusa Némirovsky y otros, pero hubo también los que permanecieron sin ser molestados en la zona “libre” durante toda la guerra como Jean-Paul Le Chanois y Joseph Kosma, este último autor de la música a un poema de Prévert, “Les feuilles mortes”, y no pocos más. Para acercarnos al clima que se vivía, leamos



Alan Riding

este fragmento del reportaje relativo a la Academia Francesa, esa institución fundada por el genio político de Richelieu para contentar a los escritores y mantenerlos en una cercanía “crítica”:

Un reducido grupo de miembros luchó por rescatar el honor de la Academia. Entre ellos, Mauriac y Valéry lograron disuadir a la academia de aplaudir a Pétain por abrazar el colaboracionismo durante su encuentro con Hitler en octubre de 1940. El panegírico de Valéry durante el funeral de Bergson, en el que apuntó que el filósofo había quedado afectado por el “desastre absoluto” de Francia, fue recibido como un acto de valentía. Sin embargo, y aunque el viejo poeta no contaba con la confianza de Vichy [...], lo cierto es que Valéry era apolítico por naturaleza y nunca prestó su apoyo a la Resistencia intelectual. De hecho, Mauriac fue

el único académico que se incorporó a la Resistencia activa.

(Vale añadir que Bergson permaneció en París sin ser molestado, seguramente por ser un Premio Nobel, y que tuvo la dignidad de que, converso en su mente y en su corazón al cristianismo—su diario da cuenta de ello—, no accede al bautismo para permanecer solidario con los judíos perseguidos, estigmatizados, excluidos...).

En fin, el libro plantea a un lector sensible una problemática compleja que remite a la osadía de juzgar al otro cuando no se ha compartido su circunstancia, cuando no se ha hecho, por otra parte, un ejer-

cicio de inmersión en el interior del otro. En aquellos años, los franceses habían padecido un fenómeno creciente de corrupción en el estamento político, de vaciamiento del sentido de la dignidad y del honor, un no encontrar en quién creer; una decrecimiento en su identidad cristiana (hay que recordar que Francia, como cualquier otra nación europea, fue primero cristiana); en el Evangelio y en la Iglesia de Roma se fincó su identidad, luego se fueron formando los Estados y hasta el final, muchos siglos después, es cuando empiezan a existir las naciones europeas; como si eso no fuera suficiente, esa consecuente falta de energía, esa especie de invierno

de la cultura para emplear los términos de Spengler en *La decadencia de Occidente*, reforzada en Francia por años y años de llegada de inmigrantes que comenzaban a afectar no pocas tradiciones propiciando algún sentido de extrañeza y de inseguridad, hizo que muchos intelectuales y artistas mitificaran la Revolución, simbolizada en ese entonces por la Unión Soviética, una nueva civilización, se soñaba, que abatiría el Dios, Patria y Hogar, un mundo fincado en el hombre, lo que, en rigor, había anunciado ya la Revolución francesa, que daría razones para morir pero también para vivir. Hubo otros, sin embargo, que, religiosos o no, rechazaban tal optimismo y condenaban el materialismo grosero del marxismo-leninismo (cuando regresa de la URSS Gide había escrito que ya no sabía qué era peor, una Unión Soviética donde se avanzaba en la consecución de la justicia social pero donde había quedado desterrada la caridad o una Francia injusta pero donde aún se podía encontrar el espíritu de caridad). Entre los que tenían claro el rechazo al ideal soviético, había un cierto consenso en que el pacifismo de Pétain golpeaba la penetración comunista pero, sobre todo, alejaría a Francia de la guerra (estaba aún muy cerca el recuerdo de la Primera Guerra Mundial con sus millones de muertos, con tantos y tantos jóvenes que ya no pudieron regresar a terminar su bachillerato o sus estudios universitarios, tantas parejas de amantes que habían perdido al compañero, de criaturas sin padre...). Si no se era comunista, ¿qué se perdía? Pero hubo otros que experimentaron con naturalidad lo que predicaban los nazis con su profesión de fe en Occidente, un cierto fondo ecologista y tradicionalista que atraía a hombres como el novelista Jean Giono, o bien otros que, con un fondo nacionalista pueril se adhirieron al espíritu racista y excluyente del Reich, sin contar con los que proclamaban una necesidad de que las élites cultivadas llegaran al poder y salvaguardaran la alta cultura, fecundadora, al fin, de las culturas populares. (En Alemania, primero, en el exilio después, los marxianos del Instituto de Frankfurt no eran ajenos a esta concepción que fundamentara Ortega y Gasset en una obra mayor, cuya vigencia es hoy apremiante: *La rebelión de las ma-*



sas). En fin, había razones serias para optar por la vía de la revolución, por la del colaboracionismo o para mantenerse a distancia, *au dessus de la mêlée*, como en otros tiempos escribiera Romain Rolland. Y aún entre los que apoyaron abiertamente a los nazis, no ya al régimen de Vichy, y pienso en Céline, tenemos que considerar que ese hombre, el autor del *Voyage au bout de la nuit*, había sido un filocomunista misericordioso que en sus primeras prácticas médicas tocó el fondo de las incoherencias y mezquindades humanas y, ateo, tuvo el valor de asumir que si no hay Dios, si no hay revolución feliz, si este mundo no tiene orden ni concierto, sólo un pusilánime se somete a los usos y ordenamientos sociales. Céline es la encarnación más acabada de asumir lo que dijera Iván Karamázov: “si Dios no existe, todo está permitido”).

He aquí un reportaje que, cosa rara en un periodista, cuando analiza a cada personalidad apuesta a entrar en su interior, barajar sus condicionamientos, la conciencia o no de los mismos, mostrar sus inclinaciones en los terrenos más diversos, la presencia de la conciencia moral, la ruta hacia una toma de partido o la revelación del sinsentido de una toma de partido.

Ahora bien, el reportaje de Riding es desconcertante para no pocos lectores iberoamericanos. Para empezar, estamos aún lejanos al peso de la individualidad que creó la grandeza de la civilización europea, y que, hoy, ha desaparecido casi por completo de Europa. Europa se forja en el cristianismo y para el cristiano cada hombre es un proceso de libertad que lo conducirá hacia la salvación o la condenación. Se salva o se condena una persona, nunca un colectivo. Un hombre puede tener la razón aunque sea el único en una ciudad y tiene todo el derecho de expresar lo que piensa y lo que siente. Por otro lado, los jerarcas nazis que rigieron Francia, aun la zona abiertamente invadida, no eran como nuestros “gorilas” —no todos, pero no pocos, disfrutaban de las buenas lecturas, la gran música, la pintura, la escultura y el cine—, y hombres como el notable novelista y ensayista Ernst Jünger figuraban entre los militares del ejército invasor. Aparte de ello, el ministro de la información y de la propaganda alemán, el tristemente célebre Goeb-

bels, ex alumno de los jesuitas y de formación católica, aunque luego abiertamente ateo y antirreligioso, era un amante de las artes y, con su nacionalismo ridículo, sabiendo que sólo en el terreno de la música los alemanes podían proclamar su superioridad cultural sobre los franceses, se preocupó de que grandes maestros de la música alemanes dieran, periódicamente, conciertos en Francia; Von Karajan y Eugen Jochum, el sin par intérprete de Beethoven Wilhelm Kempff, entre otros, eran frecuentes en las carteleras musicales francesas. Actores y actrices, directores y guionistas de cine así como hombres y mujeres del teatro eran invitados una y otra vez a Berlín y recibidos y homenajeados por el mismo Goebbels, quien supo disuadir a los franceses de las bondades del tercer Reich a tal punto que para muchos lo que se decía de los campos de exterminio era cosa sin fundamento en la realidad. A esto hay que añadir que el encargado de la cultura del gobierno alemán en Francia era francófilo, Gerhard Heller. Como los mayores jerarcas en Alemania, Hitler y Goering, por ejemplo, amaban la pintura, se procuraba disimular el hurto y, en todo caso, establecer contratos de compra-venta de obras de arte. Cuesta trabajo admitirlo, pero el hecho es que Giraudoux, Sartre, Anouilh, Cocteau y el mismo Camus estrenaron obras cuando la ocupación; que Marcel Carné filmó una obra maestra, *Les enfants du paradis*, aparte de *Les visiteurs du soir*, y Bresson *Les dames du Bois de Boulogne*, con la primera actriz María Casares, exiliada en Francia e hija del que fuera presidente de la república española, Casares Quiroga, y amante de Camus; que, aunque dirigida por el colaboracionista radical Drieu la Rochelle, la *Nouvelle Revue Française*, de la casa Gallimard, siguió apareciendo sin que se suprimieran colaboraciones de escritores críticos como Gide, Mauriac y otros. Alan Riding nos explica la génesis de su reportaje:

Desde que, durante las décadas de 1970 y 1980, trabajara como periodista cubriendo los severos regímenes militares de América Latina, he sentido curiosidad por el modo en que artistas y escritores responden a la política y a la sociedad. Las élites culturales latinoamericanas reaccionaron de for-

mas muy diversas; unas veces optaron por pasar desapercibidas, otras dieron apoyo a la Resistencia armada y otras protestaron desde el extranjero, pero sólo en contadas ocasiones se vendieron a los dictadores...

Creo que antes de usar el verbo vender, hay que reparar, y el mismo Riding, para dójicamente, lo hace, que figuras complacientes con el régimen de Vichy y aun con los jerarcas nazis, por ello pudieron salvar la vida de no pocos perseguidos (judíos y comunistas muchos de ellos), desde una figura de las *variétés* como Chevalier, hasta un insigne hombre de Letras como De Montherlant, este último un personaje sin más de la derecha pero nunca un bárbaro sino un menesteroso pederasta que usó una y mil máscaras para transfigurar su condición haciendo obras llenas de grandeza, algunas de ellas experiencias poéticas de la virilidad y la lealtad a los valores más altos. Ateo, llegó a escribir que si existía Dios, tendría que salvarlo porque nadie había escrito dramas católicos tan intensos (baste recordar *La ville dont le prince est un enfant*, *Port Royal*, *Le maître de Santiago* y *Le cardinal d'Espagne*). Esto nos habla también, es necesario reconocerlo, de las miserias del esteticismo del que fue devoto De Montherlant a quien Camus consideró el mayor prosista francés de aquellos años.

Creo que *Y siguió la fiesta* tiene algo muy importante, aun decisivo, que aportar a los lectores iberoamericanos, a saber, la tarea de luchar contra el simplismo, ese simplismo tan presente en nuestros caudillos de la izquierda y de la derecha, nuestros curas, nuestros hombres de partido y quienes les entregan, irresponsablemente, su libertad. Si un exceso de civilización y de urbanismo puede causar mucho mal, lo mismo y aun más la barbarie que en este lado del mundo nos es tan próxima. Se trata de un libro que nos envuelve por su poderoso aliento narrativo pero que nos saca una y otra vez del texto para sumergirnos en aquello de lo que han desertado los hombres y mujeres de aquí y de ahora: el examen de conciencia. **U**

Alan Riding, *Y siguió la fiesta. La vida cultural en el París ocupado por los nazis*, traducción de Carles Andreu, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, 512 pp.

Lo que sea de cada quien Y el premiado es... José de la Colina

Vicente Leñero

Conozco a José de la Colina desde siempre. Desde que avanzamos juntos, aunque lejos uno del otro, hasta llegar a estos ochenta que nos transforman en ancianos obligados a observar el moridero de gente cercana, de amigos y enemigos, de compañeros de brega cayendo uno tras otro como figuritas de lámina de un tiro al blanco pueblerino. Y el comentario cruel: ya hicieron lo que hicieron, ni modo. Ya les cayó el punto final.

Junto con José de la Colina somos sobrevivientes de esa menguada generación de los años treinta en la que Arreola nos enseñó a escribir por el simple contacto de su voz y de su palabra bien escrita. Se dice fácil lo de la palabra bien escrita pero sólo unos cuantos de aquellos tiempos, como José de la Colina, como Fernando del Paso, como Tita Valencia, consiguieron sobresalir entre la punta de aprendices que nos arremolinábamos en torno al maestro de la frase y el párrafo perfectos.

Recuerdo que una tarde noche en aquella cochera convertida en taller literario de la calle Volga, leí un cuento malón —corrijo, porque era Arreola quien leía en voz alta los textos de sus alumnos—, Arreola leyó un cuento mío, malón, que luego mis compañeros deshicieron con críticas asesinas. Al salir a la calle, sin embargo, José de la Colina se acercó y con una palmada en la espalda me elogió una sencilla metáfora que yo había encajado en un párrafo del texto. “Eso está bien”, me dijo, y ese pequeñísimo gesto, viniendo de un compañero a quien admiraba como gente mayor, me alivió de las puñaladas unánimes. Desde luego él no recuerda el incidente por lo nimio, y si yo lo recuerdo ahora, tan inexperto como era en ese entonces, es porque me encendió con la luz de un cerillo la oscuridad del túnel literario.



José de la Colina

Nunca fui amigo, lo que se dice amigo, de José de la Colina. Nuestros caminos iban por diferentes veredas aunque nos cruzábamos de vez en cuando en algún acto público con el intercambio de saludos al aire o el apretón de manos convencional. Antes, de chamacos, me recomendó leer a Pío Baroja, a Ramón Gómez de la Serna, a Faulkner. Tardé en leer a Pío Baroja cuando estaba clavado en Azorín aprendiendo el uso de la frase corta; también tardé en apreciar las greguerías de Gómez de la Serna, pero de inmediato me enfraqué en el Faulkner traducido por argentinos para disfrutar y aprender de sus frases interminables, de lo que entonces llamábamos la corriente de la conciencia. Qué descubrimiento, oh Dios.

Como un artesano y no como un artista montado en los cielos de la inspiración considera De la Colina al escritor. Semejante al cantero que desbasta la piedra, al alfarero que moldea la arcilla, al tejedor que trenza los hilos de un tejido. En la gozosa tarea de dar acomodo a la urdimbre de palabras que integran un texto reside el secreto de la magia creativa.

En conseguirlo ha trabajado toda su vida este hacedor de cuentos y relatos y ensayos. Se pensaría por momentos que al margen de lo que se expone temáticamente

te en un escrito, bastaría con sus juegos literarios para apreciar la prosa reluciente de José de la Colina. Desde luego hay más que el simple regodeo de un estilo. En su más reciente libro *De libertades fantasmas o de la literatura como juego*, con el que parece culminar una tarea de amor a las palabras, se muestran y se demuestran sólidos contenidos, un racimo de asuntos escasamente frecuentado por otros escritores. Asuntos que divierten, reflexiones que iluminan, carambolas que nos llevan a dilucidar pequeños o grandes secretos escondidos en los recovecos del quehacer literario.

Todo esto viene a cuento porque un jueves por la mañana los miembros del jurado del Premio Xavier Villaurrutia 2014, Myriam Moscona, Bárbara Jacobs y yo, nos reunimos en la Capilla Alfonsina de la Condesa y decidimos premiar a De la Colina por ese libro de desafortunado título. En realidad lo premiábamos por su trayectoria de gran prosista —cosa que el nuevo reglamento del Premio Villaurrutia no acepta: “debe ser por el libro del año, no por trayectoria”—, pero como su libro tenía suficientes méritos, nadie se inconformó después.

La decisión fue difícil, lenta, fatigosa, por el alto nivel de los libros publicados ese año. Sólo por lo que a mí respecta llevé a la discusión una lista enorme que empezaba con Enrique Serna —el mejor cuentista de México—, y continuaba con Rosa Beltrán por su novela sobre Darwin, con el libro de monstruos de Ignacio Padilla, con la poesía de Javier Sicilia, con Ana García Bergua, con Álvaro Enrigue, con el libro de Arnoldo Kraus que en ese momento parecía aludirme como una violenta cachetada: *Decir adiós, decirse adiós*.

Total: premiamos al notable José de la Colina. **u**

A través del espejo

Respuesta a Jesús Silva-Herzog Márquez

Hugo Hiriart

Nuestro orador, Jesús Silva-Herzog Márquez, proviene, como saben, de una familia prócer.

A su abuelo, el economista, periodista, historiador, político, escritor don Jesús Silva Herzog (nacido en 1892) lo vi una sola vez. Era impresionante, me pareció alto, corpulento, vociferante con voz de profeta, *en México hay hambre, hay hambre...* Mi hermano, que estudiaba economía, era admirador suyo y me llevó a oírlo en una conferencia, si no me acuerdo mal porque sucedió hace muchísimos años. Mi hermano tenía graves deficiencias visuales, y yo supongo que eso lo unía más a don Jesús que, como se sabe, padecía también agudas limitaciones de la vista, porque don Jesús era un ejemplo: si él había podido llegar tan lejos, ¿por qué no había de poder mi hermano?

El siguiente ancestro, el padre de nuestro orador, es el político y economista don Jesús Silva-Herzog Flores, que como secretario de Hacienda encaró la horrenda crisis financiera en el gobierno de López Portillo, entre otras diversas responsabilidades políticas, que incluyeron su trabajo como embajador en Estados Unidos o candidato a jefe del Gobierno del Distrito Federal. Ya no siento hacia la grilla otra cosa que indignación, pero recuerdo que don Jesús combatía la pompa e innecesaria solemnidad común a los políticos con cierto humor e ingravidez frescas y reconfortantes. No hay que olvidar que toda solemnidad oculta estrategias de dominio. Recuerdo también haber visto desde lejos a don Jesús, padre, no cuando atendía sus muchas responsabilidades, sino relajado, con amigos, algún viernes en el Club Suizo, en la colonia del Valle, ya demolido, cuando iba yo ahí a beber copiosamente con mi maestro y amigo del alma, el incomparable Pancho Liguori.

El joven Silva-Herzog ha logrado sostener el peso de mantener viva esta tradición de notabilidad. Y, según parece, hasta ahora ha cumplido ampliamente con esta expectativa. Después de estudiar derecho en la UNAM y la maestría en ciencias políticas en la universidad de Columbia, en el Upper West Side de Nueva York, volvió a México y se colocó a velocidad vertiginosa entre los periodistas políticos más leídos y comentados. En sus artículos ha mantenido la fresca virtud de mostrarse impredecible, esto es, no podemos pronosticar cuál va a ser la actitud o respuesta de don Jesús ante un asunto dado. Lo que, además de hacer sus escritos siempre buscados e interesantes, quiere decir que no es doctrinario ni rígido, sino libre y espontáneo. Impredicibilidad, sutileza, honradez, imparcialidad son características que están muy lejos de ser comunes en el periodismo mexicano.

Otra rareza de don Jesús es su cultura. No se restringe a ser comentarista de la coyuntu-

ra política, sino que el universo de sus curiosidades y ambiciones es más amplio: es encarnizado lector de libros y ensayos, novedosos o tradicionales acerca de los más diversos e inesperados asuntos. Por este camino ha escrito varios libros dotados de elegante malicia.

Estos dos aspectos divergentes pueden constituir una encrucijada ante nuestro joven orador. Por un lado está la ley de fierro del periodismo, que dice que en tanto mayor es la oportunidad, la coyuntura aprovechada de un artículo, menor es su vigencia, su duración viva y más rápida su obsolescencia y reducción a la nada. El artículo oportuno muere con la oportunidad.

Pero no hay que olvidar que en México sólo entusiasmo verdaderamente, al llamado gran público, la política. Si don Jesús se aleja de la glosa política, el número de sus lectores se desploma, y con el derrumbe desaparece la oportunidad de influir en las conflictivas trayectorias de la política nacional.



Jesús Silva-Herzog Márquez en la ceremonia de su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua

Los escritos culturales, por su parte, pueden despertar en México el entusiasmo incomprensible de cuatro gatos, en comparación con los ansiosos artículos coyunturales. Esta es la mala noticia acerca de estas colaboraciones culturales. La buena es que, en cambio, el artículo cultural abre la posibilidad de la duración, sin obsolescencia alguna y, si su factura es cuidadosa, puede encontrar su destino en un libro.

A mí de plano me gustaría, como es natural, que don Jesús ampliara el teclado de sus colaboraciones hasta hacer, más que colaboraciones de actualidad en los perecederos tiquismiquis políticos, artículos acerca de la vida social, de la cultura y, bueno, también a veces, de la política, hasta alcanzar a ser una suerte de cronista crítico de la existencia del país en el siglo XXI, pero, aunque lo deseo, espero que don Jesús no me haga caso, no porque lo que le sugiero sea menso, sino porque no creo que en asuntos como estos don Jesús deba hacer caso de los consejos de nadie.

Paso ahora a formular tres observaciones acerca de la ponencia. Son observaciones sencillas, de humildad franciscana. La primera es una cosa que oí decir a Vasconcelos, cuando era yo joven, casi niño, y que cuadra, creo, con las diferencias de actitud entre Reyes y Paz. Vasconcelos formuló una distinción: unas personas se entienden con los demás peleando, otras se entienden con los demás por las buenas, negociando; las dos formas son buenas, y con ellas pueden alcanzarse muchas cosas, lo que debe evitarse es que un peleonero nato quiera actuar como sosegado y manso, o que, peor todavía, y más peligroso, es que un apacible, suave y tolerante quiera entenderse con los demás peleando. Cosa que no recuerdo que les haya sucedido ni a Reyes ni a Paz. Y de Paz quisiera recordar que si bien no se dejaba de nadie y era discutiendo, tenía cuando era necesario una gran mano izquierda, y que es una de las personas, que haya yo conocido, que tenía, no sólo más conocidos, sino más amigos.

Y no sé si hayan observado ustedes que Reyes pareció siempre más grande, con más años de los que tenía. Casi adolescente disertó sobre tragedia ática, poesía de Mallarmé y del gran neoclásico Manuel José Othón, sobre una novela recóndita de los

Siglos de Oro, y no sé cuántas cosas más. Esta precocidad se pasa de *nerd*, ¿no es cierto? ¿Es ese sabio regordete propiamente un joven o nació, como la diosa, ya adulto del vientre de su madre?

En cambio Paz fue un joven perpetuo que conservó hasta el final el entusiasmo por lo nuevo y la omnívora curiosidad, la agilidad mental al ceñir temas o lanzar formulaciones inesperadas y brillantes. Cuando, con dolor, encontré enfermo al poeta, hallé que estaba doblegada la fábrica de su cuerpo, pero no el espíritu que hasta el final lo animó. Viejo nunca lo vi.

Y ya decía Aristóteles en su *Retórica* que los jóvenes son audaces, impulsivos, revolucionarios, mientras que los viejos son casi siempre conservadores y asustadizos.

Una última observación, esta sobre la conversación. En el tema de la conversación no se había gastado mucha tinta, hasta que vio la luz el gran artículo de Paul Grice, filósofo de Oxford, titulado *Lógica y conversación*. Este *paper* vino a establecer que, en la aparente y gozosa arbitrariedad de la conversación, había, no dice *reglas*, es demasiado sutil para eso, sino dice *prácticas*, que pueden describirse y codificarse en ciertas máximas. Estas prácticas mínimas, curiosas, todos las observamos, sin percatarnos, desde luego, al conversar. El principio general es que toda conversación es resultado de la cooperación entre quienes la entablan.

Por ejemplo, si te saludan preguntando “¿cómo has estado?”, la práctica es que la respuesta ha de ser breve, una, dos, tres palabras, “bien, no muy bien, *so, so*”, y viola la práctica de responder, por ejemplo: “¿Cómo estás?”, “lunes estuve bien, martes, muchos disgustos, miércoles volví el insomnio y perdí mi conejo...”. Esta respuesta viola la práctica porque proporciona más información de la que se ha solicitado. Este es un ejemplo sencillo, pero el asunto rápidamente se complica. Por ejemplo, supongamos que A y B conversan acerca de un amigo común, C, que está trabajando en un banco. A pregunta a B cómo le va a C en el banco y B responde “le va muy bien, se lleva muy bien con sus colegas y todavía no lo meten a la cárcel”. Aquí B está diciendo algo sin decirlo, y A está entendiendo lo que B sugiere. ¿Cómo es esto posible? A esto llama Grice *implicatura*.

Desde luego se ha continuado la investigación sobre el asunto abierto por Grice y se ha avanzado considerablemente.

Gran tema el de la conversación, aunque sea por su liga con el tema de la amistad; la amistad, la más serena, y al mismo tiempo más intensa, felicidad de nosotros, los pobres humanos. ¿Qué sería de nosotros sin amigos? ¿Y en qué se sustenta la amistad si no es en la conversación? ¿Qué hacen los amigos si no conversar? ¿Hay algo mejor que conversar floja y libremente con los amigos?

Aristóteles estudió la amistad en su *Ética Nicomaquea*, no en uno, sino en dos libros, estimados por mi maestro Gaos como insuperados en los dos mil 500 años que van desde su redacción hasta ahora. La verdad, la duración invicta de Aristóteles en este asunto no es tan gran hazaña porque muy pocos, poquísimos, se han percatado de la importancia del tema de la amistad y han escrito sobre él.

Y este lugar al que llegamos, el lugar de la amistad, es bueno para poner un hasta aquí a esta intervención, y la terminamos con una felicitación a nuestro joven e ilustre orador don Jesús Silva-Herzog Márquez. Gracias. **U**



Escrito leído en contestación al discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua de Jesús Silva-Herzog Márquez el 11 de septiembre de 2014, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México.

A veces prosa

Apuntes en torno al depósito legal

Adolfo Castañón

*Mi casa fueron mis palabras,
mi tumba el aire.*
OCTAVIO PAZ

“El depósito legal consiste en la obligación, por parte del editor de una obra, de entregar sin cargo a una repartición especialmente creada para este objeto, cierto número de ejemplares de la misma, a los fines de garantizar los derechos de autor sobre su obra y los del editor sobre su edición. / La ley número 11.723 de propiedad intelectual argentina, en su artículo 57, establece que todo editor deberá depositar en el Registro Nacional de Propiedad Intelectual tres ejemplares completos de toda obra publicada, dentro de los tres meses siguientes a su aparición. El depósito es obligatorio para el editor y si éste no lo hiciera será reprimido con una multa de diez veces el valor venal del ejemplar no depositado” (Domingo Buonocore, *Diccionario de bibliotecología*, prólogo de Roberto Couture de Troismonts, segunda edición aumentada, Marymar Ediciones, Buenos Aires, 1976, p. 160).

“La palabra ‘depósito’ proviene del latín *deponere*, poner o dar en guardia o custodia, es un acto por el cual una persona da una cosa corporal o un bien a guardar a otra persona que se encarga gratuitamente de ello y se obliga a devolverla a la voluntad del depositario. El depósito puede ser voluntario o necesario. El depositario debe guardar fielmente la cosa depositada y restituirla a la primera requisición. En el caso de la propiedad literaria y la propiedad industrial resulta necesario depositar ejemplares, pruebas o dibujos en ciertos lugares determinados por las diferentes leyes que rigen esas propiedades. Esos depósitos son, por otra parte, de obligación absoluta en aquello que concierne a los impresores. El depósito debe ser

hecho antes del tiraje para aquellos objetos o documentos que son objeto de una autorización previa” (*Dictionnaire de la conversation y de la lecture*, París, 1853).

I

Vivimos tiempos de profundas mudanzas provocadas por la transformación irresistible del entorno así ecológico como tecnológico en el mundo. El cambio climático acarrea también y paralelamente una transformación de las atmósferas culturales, un trastorno de la ecología de la cultura que pasa de la fijeza a la volatilidad.

Somos además testigos, contemporáneos y participantes en y desde México —este país frontera, este eje del mundo— de un momento excepcional: el actual, caracterizado por la voluntad institucional de repensar y de reorganizar al país a través de un conjunto de reformas concebidas precisamente para poder encarar esas vastas transformaciones que el desarrollo de la tecnología ha impuesto e impreso en todos los terrenos y en particular en el de la comunicación, la información, la cultura, el libro y la sociedad misma del conocimiento. De ahí que se imponga a través de este foro la necesidad de articular políticas públicas en materia de depósito legal.

Dentro de ese horizonte debe inscribirse esta afortunada reunión convocada por el Senado, el Congreso y la Biblioteca Nacional para debatir y organizar la ventilación al aire público en un foro de consulta el proyecto de “Decreto por el que se dispone la obligación legal de los editores de hacer depósito legal de sus publicaciones digitales además de sus publicaciones impresas”. La convocatoria tiene por objeto “la con-

servación, registro, integración y disposición para su consulta de los bienes publicados en soportes impresos o digitales que forman parte del patrimonio de la Nación”... Pero ella misma, la convocatoria, es indicio de la conciencia que tienen el Estado y la sociedad de la necesidad apremiante de transformar los instrumentos legales diseñados para la conservación y custodia de esos mismos bienes. Es indicio de la conciencia que se tiene en México del salto cualitativo que significa el tránsito de la memoria depositada en espacios físicos, los depósitos tradicionales, hacia los espacios digitales y numéricos... El depósito legal existente desde la Colonia y asociado a la cultura del Renacimiento plantea tres grandes preguntas:

1) ¿cómo dar cabida y resguardo en el espacio y el tiempo al enorme caudal de lo impreso en libros y revistas?;

2) ¿cómo dar cabida al depósito digital?;

3) ¿cómo esbozar los mejores caminos, métodos y procedimientos para que esos depósitos se mantengan y logren su propósito de registro y difusión?

II

La cultura del libro está asociada desde su cuna al registro e inventario por parte del Estado o sus extensiones. Gracias a esto, por ejemplo, fueron posibles tanto la *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600* (1886), compuesta por el eminente Joaquín García Icazbalceta como en nuestros días la copiosa cauda de libros y registros debidos a escritores y bibliógrafos como José Luis Martínez, Enrique Florescano, Guillermo Tovar de Teresa, etcétera.

La idea de un depósito legal para los libros y revistas es, como se sabe, eminentemente moderna y se remonta al siglo XVI en Francia y está asociada a la idea de Biblioteca Nacional y de Hemeroteca Nacional. Aspira a ser en el orden de los libros y de las revistas e impresos, lo que en el orden de la demografía sería el censo nacional llevado a cabo por un instituto como el INEGI. Demografía y bibliografía son en cierto modo complementarias. Una sociedad que cambia podría medir sus cambios precisamente por la transformación de los instrumentos capaces de medir su crecimiento poblacional tanto como su desarrollo libresco, hemerográfico, periodístico y, más allá, comunicativo. La coyuntura actual en el ámbito de la comunicación y de la cultura está expuesta a cambios tan profundos que llevan a repensar la idea tanto de una Biblioteca Nacional como de un depósito legal. La iniciativa de reforma al decreto invita a revisar también el depósito legal en sí para comprobar si sus propósitos se han cumplido, si en realidad está teniendo los alcances que se esperaba al crearlo, sobre todo en términos de divulgación de sus contenidos y no solamente de almacenaje.

Ese volver a pensar se da tanto hacia el exterior como hacia el interior: la explosión de la galaxia Gutenberg, la pulverización de la comunicación a través de la televisión, el cine, el radio, la Red, la dispersión y apogeo practicados por las nuevas formas de socialización que encarnan las redes sociales representan un desafío cognoscitivo y tecnológico no sólo para las instituciones formales, sino incluso para el observador.

¿Estamos preparados material y técnicamente para poder recibir y registrar en un espacio cada una de las expresiones librescas, hemerográficas, discográficas, cinematográficas, televisuales y cibernéticas que se dan en nuestro país? ¿Tenemos clara la demografía de los dominios abiertos recientemente en la Red desde México? Aunque aparentemente no exista una relación directa con el tema de la discusión del decreto que nos convoca, nos parece que no es casual que estemos asistiendo a la quiebra de empresas de distribución de libros y revistas, como es el caso de la mexicana DIMSA. Nos parece que tampoco es fortuita la pro-

gresiva concentración de sellos editoriales a nivel planetario.

Cuando durante el sexenio del presidente Vicente Fox él se atrevió a dar a conocer la idea de crear una nueva biblioteca con carácter dizque nacional, se movió mucha tinta. Sin embargo, no se hizo una consideración que parece pertinente. Usualmente cuando se habla de fortalecer la educación en México, los gobernantes piensan de inmediato en echar mano a la pala y en fomentar la construcción y promover la especulación edilicia. Se construyen grandes centros para promover la lectura, digamos una biblioteca como la que nos imaginamos. Sin embargo, en este movimiento constructivo se ha atendido poco a la capacitación del personal dedicado a la administración de esa gran biblioteca. Tenemos la paradoja de encontrarnos con bibliotecas sin bibliotecarios, con archivos sin archivistas, la paradoja de habitar en vastos y bien diseñados espacios para captar libros y publicaciones que están en manos de un abnegado y heroico personal egresado de las pocas escuelas de biblioteconomía. Arriesgo la hipótesis de que estamos en la peligrosa situación de ser los mayordomos de casas cuyas puertas de entrada y salida no conocemos del todo; arriesgo la hipótesis de que estamos en la situación del que ha adquirido un vehículo muy costoso y no tiene la suficiente experiencia para manejarlo. Hipótesis incómodas, pero quizá más ciertas de lo que podemos imaginar. ¿Cuánto gana un bibliotecario? ¿Conocemos la pirámide salarial en que se ordenan los archiveros y los bibliotecarios? ¿Hay alguna correspondencia entre la situación de estos y la de los operadores que los tutelan? Recordemos que además de la escasez de centros de formación de personal capacitado en las artes de la bibliografía, de bibliotecarios y archiveros formalmente diplomados, la gran cantidad de bibliotecas públicas y privadas que se encuentran dispersas en el país nos hace decir que muchos de los operadores, es decir, de los bibliotecarios propiamente dichos no tienen un reconocimiento ni económico ni social adecuado a su dignidad. Tengo presente el caso de nuestro compañero y maestro don Liborio Villagómez, recientemente fallecido, responsable técnico de la biblioteca de la Academia Mexicana de la

Lengua de la cual soy el titular oficial. Por razones de lo que podríamos llamar la ecología escalafonaria, don Liborio, que durante muchos años fue responsable del fondo reservado de la UNAM, no tenía el reconocimiento económico que correspondía a su perfil; sin embargo, don Liborio fue clave en el proceso de organización, modernización y digitalización de nuestro propio acervo. Los responsables de las bibliotecas públicas y privadas suelen ser en nuestro país más bien figuras relacionadas con el mundo cultural: historiadores, poetas, escritores, arquitectos, etcétera. No es habitual que el responsable público de la biblioteca sea un bibliotecario.

La iniciativa de ley de la que nos hemos ocupado en estos días llama la atención sobre lo que se debe denominar *ecología de la cultura*, es decir, sobre la gran cadena de causas y efectos que despliega el espacio de la comunicación. Desde esa perspectiva radical, la iniciativa cabría ser leída como la chispa o mecha capaz de detonar en el cuerpo civil o social un movimiento de autorreconocimiento, de autognosis y de transformación cultural proveniente ya no de un centro sino de los puntos dispersos de la esfera del conocimiento, el intercambio, la comunicación y la producción simbólica. La revolución tecnológica que ha afectado y afecta al planeta del libro en realidad es un proceso desencadenado de transformaciones que incluyen no sólo al libro y a las revistas sino al planeta mismo y sus habitantes: las ideas y formas de la conservación y de la fijación tanto como de la transmisión y almacenamiento del saber, la técnica y la experiencia se han transformado y se siguen transformando a ojos vistas. Este sacudimiento lo advierten los analistas y lectores, pero en realidad afecta y afectará a la humanidad entera en todas las lenguas que se encuentren navegando en el río de la información y aun a las que estén al margen.

La nueva situación a que nos enfrenta como en un espejo la realidad digital del libro, la bibliodiversidad, hace recordar en algunos sentidos el pensamiento profético de quienes, como el escritor místico francés Léon Bloy, cuyas páginas selectas para la colección de Cuadernos de Cultura Popular de la SEP cuidó el profético José Revueltas, pensaban que nuestras vidas desem-

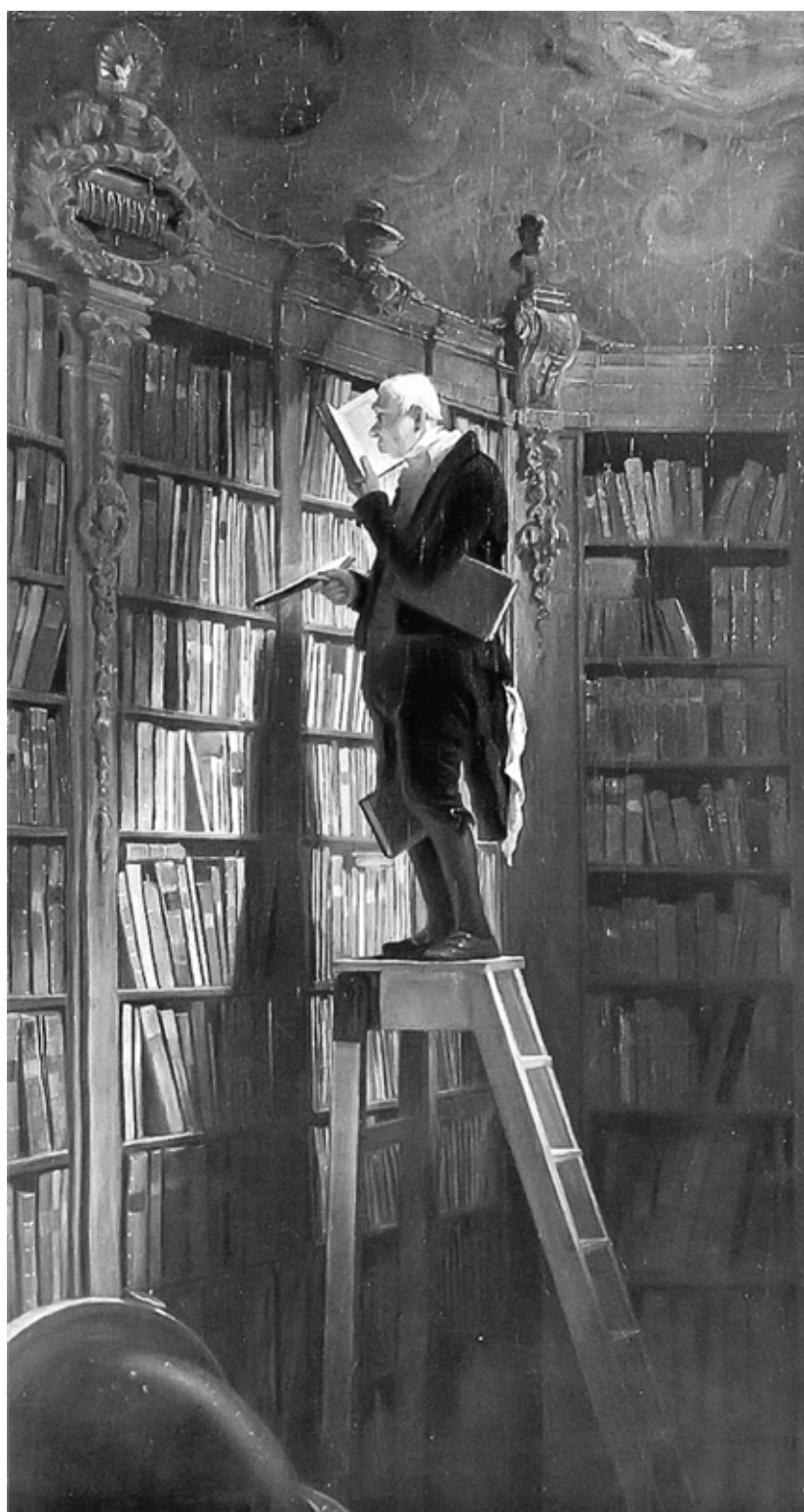
bocan en un libro, en el libro de libros, en la mismísima *Biblia* en cuyos versículos estaría cifrada en clave hermética la historia de la humanidad. Cabría decir que el diccionario del hombre moderno es muy parecido a un diccionario de bibliotecología en cuyos artículos encontramos voces como guión, número, novela, nota, noticia, muestra, mutilar, monólogo, macroformas, mano, laguna, ideario, etcétera. Umberto Eco decía que si bien las máquinas, los ordenadores y aparatos de comunicación amenazan al libro, estas a su vez sólo pueden ser puestas en funcionamiento a través de un libro, de un manual de procedimientos. Volviendo al tema de la iniciativa de ley a cuya discusión pública acabamos de asistir, sería recomendable que la ley estuviese acompañada de un conjunto de reglamentos filiales, de manuales de uso y procedimiento, de guías para los usuarios; sería todavía más recomendable que dichas guías no estuviesen nada más en las manos de los profesionales especializados sino que formasen parte de la cultura educativa, es decir, que a la sociedad misma y a los jóvenes estudiantes les podría resultar formativo e instructivo el tener conciencia de toda la cadena de la ecología editorial que culmina en el tan mencionado y aun necesario “depósito de libros”.

III

Lo que está y ha estado en juego a lo largo de estas discusiones ha sido precisamente el deslinde y cálculo de lo que esto significa para nuestra cultura y sociedad. De ahí que sea tan pertinente esta lluvia de ideas en lo general formuladas por el senador Zoé Robledo Aburto (presidente de la Comisión de Bibliotecas y Asuntos Editoriales); el licenciado Ernesto Gómez Panamá (secretario técnico de la misma comisión); el doctor Luis Raúl González Pérez (abogado general de la UNAM); la doctora Estela Morales Campos (coordinadora de Humanidades de la UNAM); la doctora Guadalupe Curiel Defossé (directora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la misma UNAM); el licenciado Manuel Guerra Zamarro (director general de Indautor); el licenciado José María Hernández Vallejo (di-

rector general de Servicios de Información, Documentación y Análisis de la Cámara de Diputados); el doctor Bolfy Cottom (investigador del Instituto de Estudios Históricos del INAH); el senador Adolfo Romero Lainas (presidente de la Comisión Bicameral del Sistema de Bibliotecas del Congreso de la Unión); el doctor Sergio López Ruelas (coordinador de bibliotecas de la Universidad de Guadalajara); el ingeniero José Ignacio Echeverría (presidente de la Cámara Nacional de la Industria

Editorial Mexicana); la doctora María Andrea Giovione Yáñez (investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM); la senadora Blanca Alcalá Ruiz (presidenta de la Comisión de Cultura); la licenciada Azucena Galindo Ortega (directora general de IBBY México/A Leer); el senador Juan Carlos Romero Hicks (presidente de la Comisión de Educación); la senadora Laura Rojas Hernández (presidenta de la Comisión de Relaciones Exteriores/Organismos Internacionales); el doc-



Carl Spitzweg, *El ratón de biblioteca*, 1850

tor Juan Manuel Durán Juárez (director de la Biblioteca Pública Juan José Arreola de Guadalajara, Jalisco); el licenciado Armando González Rangel (representante de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios y El Colegio Nacional de Bibliotecarios); la licenciada Déborah Holtz Cimet (presidenta de la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes) como cada una de sus gotas, cada una de las voces aquí expresadas.

A lo largo de estas jornadas hemos compartido varias preguntas e ideas. Preguntas: ¿se puede ver en la Red el conjunto de lo que se ha recibido en depósito legal en México? ¿Hay instrumentos en los portales de Transparencia para tener acceso a esta riqueza bibliográfica? ¿Existe una publicación abierta que permita conocer cuántas obras han sido objeto de depósito legal en México y cuáles son sus categorías? ¿Se podría saber cuántos libros y de qué tipo, cuántas revistas y de qué tipo han sido objeto de ese registro? ¿Hay tesis académicas sobre el tema?

Me quiero imaginar un espacio como una feria en el cual se encontrarían desplegados, como en aquella legendaria Feria del Hogar que se hacía en el Auditorio Nacional en la época de Adolfo López Mateos, todos los libros y revistas que fueron objeto de depósito en un año, todas las producciones digitales desarrolladas por la sociedad en doce meses, todos los videos, todos los programas de televisión y de radio, todos los links, enlaces y pestañas generados en nuestro país en un año. Esa imaginación tiene no poco de cuento de ciencia ficción; sin embargo, ese cuento se transformaría en un cuento de terror para cualquier funcionario o grupo de funcionarios que tuviese el encargo de hacerlo realidad. Independientemente de que se tenga o no la capacidad de hacer realidad este sueño. En el campo de lo digital y de lo numérico, el desafío más grande es la cuestión de la conservación para las generaciones futuras dada su propia naturaleza cambiante. Demasiados libros; pocos lectores.

Hemos compartido varias ideas:

1) que el reparto que configura el tema del depósito legal está articulado por varios agentes: a) autores-creadores-investigadores-artistas; b) editores-impresores-libreros; c) bibliotecarios y archivistas;

2) que hay una relación estrecha entre depósito legal, derecho al conocimiento y derechos humanos que es necesario tener en mente políticas de conversión, conservación digital y emulación —como decía el licenciado Amado González Rangel—. La convivencia entre derecho de autor y uso colectivo de la riqueza bibliográfica no debe perder de vista los derechos del ciudadano y del lector;

3) que el depósito legal es una responsabilidad que debe respaldarse en tecnologías y procedimientos específicos.

También hemos compartido la conciencia de los muy grandes retos y desafíos que encaramos como individuos en el tiempo y como generación en la historia: en primer lugar el desafío de darnos cuenta de que el marco jurídico relativo a este tema es insuficiente en distintos órdenes y sentidos (no hay una legislación homogénea en el país ni instrumentos administrativos coordinados). Ese desafío implica en primer lugar un diagnóstico de exactamente en qué punto se encuentra la realidad en relación con la legislación vigente en esta materia de depósito legal e implica tanto una serie de reformas de las instituciones receptoras como exige una planeación precisa y exacta para la integración del depósito legal. El diagnóstico pasa necesariamente por una evaluación de las escuelas, universidades y centros de educación superior en donde teóricamente se preparan aquellas personas encargadas de operar y administrar el depósito legal. Son muy pocas: no pasan de diez en:

1) Universidad Nacional Autónoma de México

2) Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía. SEP

3) Universidad Autónoma de Nuevo León

4) Universidad Autónoma de San Luis Potosí

5) Universidad Autónoma del Estado de México

6) Universidad Autónoma de Chiapas

7) Universidad Autónoma de Guadalajara

8) Universidad Autónoma de Chihuahua¹

¹ Fuente: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-358X2008000100005

Existen diversas nominaciones para la licenciatura de la cual egresan los especialistas bibliotecarios:

1) Licenciatura en biblioteconomía

2) Licenciatura en bibliotecología

3) Licenciatura en bibliotecología e información

4) Licenciatura en bibliotecología y estudios de la información

5) Licenciaturas en ciencias de la información

6) Licenciatura en ciencias de la información documental

Tanto las escuelas como los diplomados tienen una composición heterogénea. La falta de identidad profesional parece deberse a la lentitud de la incorporación de las nuevas tecnologías en el área de la bibliotecología. Descubrimos también que, si no contamos con estimaciones confiables acerca de la lectura en México, menos contamos con una evaluación precisa de la composición curricular y especializada de los bibliotecarios en México. En esta materia como en tantas otras la ignorancia intergremial es un síntoma del narcisismo colectivo.

El hombre es un príncipe cuando sueña y un pordiosero cuando trata de dar realidad a sus sueños, dice el poeta romántico alemán Friedrich Hölderlin. El sueño mesiánico de la lectura en México se pulveriza en un puñado de escuelas para los bibliotecarios. La mayoría son para licenciatura; hay muy pocos posgrados. El hombre es un príncipe cuando sueña...

En el ámbito digital, como se sabe, no hay fronteras y eso representa también un desafío para las instituciones nacionales. Esta iniciativa auspiciará la ingeniería jurídica y administrativa en este tema: por ejemplo, llamará la atención sobre el hecho de que muy pocos estados de la República cuentan con una legislación en la materia. El reto que lanza este decreto gira en torno al asunto y trasunto de lo digital. Este conjunto de desafíos pone la señal de alerta sobre la necesidad de respaldar con recursos a la iniciativa de decreto para que no inicie su acción, por así decir, en una posición deficitaria. El gran desafío que plantea esta iniciativa estriba en la tecnología y los procedimientos adecuados para poder dar seguimiento al registro de todas aquellas publicaciones y ediciones digitales. Otro



Federico Faruffini, *La lectora*, 1864



Carl Spitzweg, *El poeta pobre*, 1839

déficit que revelará esta iniciativa de decreto es el relativo a la formación de personal capacitado para tutelar el tránsito a y de las plataformas digitales.

Hay dos sugerencias emanadas en el curso de estas jornadas:

a) la redacción del decreto propuesto debería ser acompañada de *un glosario* que permitiese conocer con claridad los límites de cada uno de los términos empleados;

b) sería aconsejable que se diese una correlación entre el otorgamiento del ISBN y el número de depósito legal, experiencia que ha tenido fortuna en otros lugares como en España.

El tema del depósito legal suscita la necesidad de que haya una mayor coordinación entre las entidades que producen la información y las instituciones receptoras; esto resulta particularmente acuciante en lo que toca al Estado mismo y a la producción y edición de materiales diversos por parte de las grandes corporaciones.

A través de este foro de consulta el Estado se reta a sí mismo, y pone en evidencia que no existe un observatorio capaz de concentrar las diversas documentaciones oficiales en virtud de la enorme dispersión administrativa existente. No hay afinación ni armonía entre las publicaciones del Estado mismo, de los gobiernos y municipios hasta donde tenemos conocimiento.

Sabemos que los recursos siempre serán insuficientes. Sin embargo, también sabemos que una planeación y calendarización de la inversión material y de capacitación en esta materia será la única forma de hacer que los recursos existentes tanto humanos

como materiales tengan un mayor rendimiento: organizarse es en esta materia ahorrar, invertir. Para organizarse es necesario tener educación, criterio y sentido del significado que representa el hecho mismo de organizarse.

IV

Desde luego resulta del mayor interés la propuesta de decreto. Es un hecho que un gran número de publicaciones ha dejado de estar impreso en papel. De ahí que la propuesta de almacenarlas digitalmente, además de hacerlo en los formatos tradicionales, resulte deseable y necesaria. No obstante, la redacción propuesta del decreto se presta a confusiones si se lee con cierto cuidado. Por ejemplo, no es muy claro el inciso c del artículo tercero: “Un ejemplar a las bibliotecas depositarias de todas las publicaciones electrónicas, digitales o bases de datos que se hagan públicos por medio de sistemas de transmisión de información a distancia, cuando el origen de la transmisión sea el territorio nacional”.

Las líneas citadas se podrían interpretar en varios sentidos. Por ejemplo, se podría entender que cualquiera que publique de una base de datos de cualquier tipo, o cualquier página web, por ejemplo el caso de la base de datos de la página de la Academia Mexicana de la Lengua, debería entregar una copia de dicha base de datos a las bibliotecas y al congreso. Esto no parecería apropiado ni práctico en ningún sentido: las bases de datos publicadas en Internet

son de contenido muy dinámico y su arquitectura puede ser inútil sin un *software* capaz de interpretarla, pues llegan a cambiar sus contenidos varias veces al día. En este punto específico debería de definirse con más detalle a qué tipo de publicaciones y a qué tipos de bases de datos se refiere la propuesta de decreto, así como qué se entiende por base de datos. La redacción de este decreto tal y como está podría resultar una suerte de caja tramposa para poder solicitar oficialmente a las páginas de Internet sus contenidos para fines no culturales o patrimoniales. Ahondando en ese punto específico la frase “publicaciones electrónicas” resulta un término demasiado vago: ¿la publicación en un blog podría ser considerada una “publicación electrónica”? De resultar cierta esta interpretación, sin duda el gobierno federal se estaría embarcando en un problema oceánico, pues la masa y volumen de información que debería almacenarse y manipularse resultaría incalculable. Los demasiados libros, para invocar el título de Gabriel Zaid, contrastan en forma escalofriante con el número de lectores competentes. Dicho todo esto queda claro que la teoría del decreto merecería instrumentarse; también queda claro que la eficacia de su praxis mediadora dependerá mucho de la calidad reticular de sus mediaciones. **U**

Palabras preparadas para el Foro sobre Depósito Legal, organizado por la Biblioteca Nacional de la UNAM y el Senado de la República, el 26 de agosto de 2014, que el autor pronunció en su condición de Bibliotecario Archivero de la Academia Mexicana de la Lengua. El autor agradece a Daniel Aspuru, Cristina Villa y Martha Bremauntz sus observaciones y comentarios.

Aguas aéreas

Carta a Helmut Jacobs

David Huerta

En 2012, la colección universitaria Voz Viva de México puso en circulación un disco compacto (CD): *Perro de Goya*, titulado así por una de las composiciones grabadas en él. Contiene un puñado de poemas leídos por su autor —*yours truly*— y presentados por el poeta Emiliano Álvarez, filólogo y editor.

La portada del disco-libro no luce, sin embargo, como uno esperaría, la imagen del perro pintado por Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), un extraordinario y conmovedor can semihundido en brumas amarillentas; el Museo del Prado, dueño del cuadro, no dio el permiso para reproducirlo. Es una lástima.

Los diseñadores de la Universidad Nacional Autónoma de México hicieron un esfuerzo admirable para presentar dignamente ese libro-disco, producido con gran profesionalismo por Carola Domínguez; en la portada luce, entonces, un perro ejecutado por esos compañeros, a quienes agradecemos su trabajo —tanto como lamentamos la decisión del Museo del Prado para impedir la reproducción de la obra de Goya.

El poema “Perro de Goya” despertó el interés de un investigador alemán: el profesor Helmut Jacobs, experto en esa forma *intermedial* de la cultura llamada *écfrasis* (o *ecfrasis*), es decir: la representación verbal, escrita, de una representación visual. Dicho en términos concretos, a ras de tierra: poemas inspirados en cuadros de la pintura universal. O bien inspirados en obras plásticas de todos los órdenes: esculturas, grabados, dibujos, cerámica, sellos, medallas, monedas.

Uno de los pasajes sublimes de la poesía *ecfrástica* (o *ecfrástica*) es la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*; con una peculiaridad notable: la descripción corres-



Francisco de Goya, *Perro semihundido*, 1823

ponde punto por punto a un objeto fabuloso o fantástico. Muchísimos poetas de nuestra lengua han escrito sobre cuadros, pero solamente unos pocos, como Manuel Machado y Rafael Alberti —entre otros—, le han dedicado conscientemente una porción considerable de sus escrituras poéticas a la pintura.

“Perro de Goya” se inscribe como buenamente puede en esa noble tradición. Es un poema en el cual hay un puñado de referencias diversas, tanto a fenómenos de la cultura artística cuanto a otros hechos, presencias, discursos y acontecimientos.

Quizá no sea del todo ocioso aclarar esas referencias, despejarlas, ayudar a entenderlas, por si algún distraído lector se acerca a esos versos o a la escucha del poema en el disco de la UNAM. Para eso he preparado esta carta al profesor Helmut Jacobs, transcrita a continuación:

Muy estimado profesor Helmut Jacobs: En estos renglones encontrará usted algunas noticias acerca de “Perro de Goya”.

El poema tiene 71 versos, en los cuales usted ha tenido la gentileza de buscar y en -

contrar algunas fuentes: la probable fecha del discurso de José Revueltas a los perros del Parque Hundido: 1959 o 1960; la referencia intertextual a un soneto de Miguel Hernández (1910-1942), “Umbrío por la pena, casi bruno” (publicado en *El rayo que no cesa*, 1934-1935), en cuyo segundo cuarteto se lee lo siguiente:

Sobre la pena duermo solo y uno,
pena es mi paz y pena mi batalla,
perro que ni me deja ni se calla,
siempre a su dueño fiel, pero importuno.

En el poema, dice usted con acierto, “la estrella Sirio” del verso 57 era llamada la Estrella del Perro o Canícula; con esta palabra, eran llamados en la antigüedad los días calurosos del verano. (En inglés la canícula se llama con la frase o fórmula “*dog days*”). La *lei* no hace muchos años al principio de un libro de W. G. Sebald, en traducción al inglés).

Le agradezco, profesor Jacobs, la noticia sobre una traducción al italiano de O. Henry (1862-1910) hecha, ¡nada menos!, por el genial Giorgio Manganelli (1922-1990): un puñado de cuentos con el título de *Memorie di un cane giallo e altri racconti* (Memorias de un perro amarillo y otros cuentos), en donde se recoge la pieza titulada “*Memories of a Yellow Dog*”. El *nom de plume* “O. Henry” fue escogido, para la gloria y la posteridad, por el escritor norteamericano William Sidney Porter (1862-1910). Pero estos perros amarillos, como amarillo es el perro del pintor español y del módico poema mexicano, no provienen de O. Henry ni de su traductor italiano, Manganelli, escritor visionario: esos perros amarillos, *cani gialli*, eran invocados por Mireya Bravo, mi madre, cuando nos enterábamos

de alguien a quien le iba de veras mal en la vida: “Tiene suerte de perro amarillo”, decía mi madre, y nos hacía ver cómo esos perros vagabundos y míseros de la ciudad padecían incontables penurias. Nunca lo he olvidado y siempre saludo solidariamente a esos compañeros heroicos, cabizbajos y de mirada infinitamente triste. ¡Cuántas cosas podrían decirse de sus costillares a flor de piel, sus colas peladas, su anemia y el envoltorio de sus mugres diversas! Suerte de perro amarillo, entonces. He aquí uno de los puntos de partida del poema canino y pictórico.

En los primeros versos del poema “Perro de Goya” hay invocaciones bíblicas: al Eclesiastés, libro sapiencial del Antiguo Testamento, llamado en la Biblia de King James *Revelations*, como se recuerda en el verso 4.

Los gatunos ángeles y arcángeles de los versos 4 y 5 están inspirados en una comparación maravillosa hecha por el poeta inglés Christopher Smart (1722-1771) en el poema dedicado a su gato Jeffry:

*For he is of the tribe of Tiger.
For the Cherub Cat is a term of the Angel*
[Tiger.

La nota de la *Norton Anthology* es preciosa: “As a cherub is a small angel, so a cat is a small tiger”. Si el tigre es un ángel; entonces el gato es un querubín. En otro verso del poema, Smart reescribe el Antiguo Testamento: habla de las órdenes del Señor a Moisés, “concerning the cats”, en la hora decisiva del exilio de los Hijos de Israel —la partida de Egipto. No hay tal cosa en la Biblia; pero ahí está, en ese poema de uno de los ailurófilos más simpáticos de la historia —y además, un poeta de primera línea: el poema al gato Jeffry puede conmover aun a esas extrañas personas entregadas con pasión al odio a los gatos. Los versos de Smart, sellados por un noble horacianismo, son tesoros de la lengua inglesa del siglo XVIII, como lo es su poesía de tema religioso (“*A Song to David*”).

Christopher Smart fue una figura conmovedoramente patética. Poeta notable, tenía “suerte de perro amarillo”, en verdad —sigo aquí las noticias de la *Norton Anthology* en su séptima edición.

A los 34 años de edad (*nel mezzo del cammin*), luego de una brillante carrera académica en Cambridge y de darse a conocer como poeta y *bon vivant*, a Smart lo acometió una especie de frenesí religioso. Nada tendría de extraño, como no sea por la forma de su devoción: en público, arrojándose en cualquier sitio. Pronto fue internado en un manicomio y comenzó su declive; murió en una prisión para endeudados. En el siglo XIX su poesía fue redescubierta y revalorada. Los perros amarillos tienen algo arcángelico, celestial.

Uno de mis escritores favoritos es el argentino Tomás Eloy Martínez. Leo en su novela *La mano del amo* (1991) estas palabras, alusivas al carácter celestial de los gatos:

Madre era aficionada a los escritos de Swedenborg, y había leído en el *Diario espiritual* que a veces los ángeles toman forma de gatos. “Es una estupidez”, le decía Padre. “No hay animales de cuatro patas en el cielo”. “Hay gatos”, insistía Madre.

Los versos 11 y 12 aluden directamente a los más célebres grabados de Goya. El verso 13 dice así: [*el perro de Goya ha visto*] “extraños frutos en los árboles”. La frase tiene lo suyo, según yo: ¿extraños frutos? Son los cadáveres de los negros colgados de altos árboles por los salvajes racistas del sur de los Estados Unidos en el siglo XIX (también en el XX han cometido crímenes, cómo no), y luego quemados en hogueras infames. La frase *strange fruit* le dio título a una canción interpretada por Billie Holiday, muy impresionante, una especie de sombrío *spiritual*. Así, junto a los goyescos desastres de la guerra y los caprichos, el perro amarillo ha presenciado las ejecuciones del Ku Klux Klan en las regiones abiertamente esclavistas del continente americano.

Del 15 al 20, los versos del poema hablan de criaturas fabulosas, míticas: el Kraken, el Unicornio. La frase “ejército industrial de reserva” del verso 20 es una intempestiva pincelada marxista.

En la zona del poema del verso 21 al verso 29, no hay gran cosa por aclarar. Hay guerras napoleónicas y una muy tenue alusión a los fusilamientos del 3 de mayo pintados por Goya. Tenía yo presentes las palabras de Roberto Calasso en *La ruina de*

Kasch sobre la sublevación de las etnias resistentes a la invasión española de las tropas de Napoleón; pero en realidad no abordé ese tema.

En los versos 30 a 41 tampoco hace falta ningún esclarecimiento. Aparece la palabra “canícula” en el verso 32 y la equivalencia del verbo “ladrar” con el verbo “latir” (“y ladras o lates con furia digna de un dragón”: verso 39), utilizado por Luis de Góngora en algunos pasajes de su obra poética.

A continuación aparece el discurso de José Revueltas a los perros del Parque Hundido de la Ciudad de México, en el barrio de Mixcoac, es decir: la parte de la metrópoli moderna donde creció Octavio Paz, contemporáneo de Revueltas, a quien el poeta y Premio Nobel visitó en la cárcel de Lecumberri cuando el novelista fue puesto ahí por el gobierno a raíz del Movimiento Estudiantil de 1968. El parque tiene ese nombre popular, Parque Hundido, pues, en efecto, es una amplia hondonada llena de árboles, senderos, bancas y juegos infantiles; su nombre oficial es de poeta: Luis G. Urbina, poeta modernista.

El origen de la hondonada es curioso: de ese lugar se extrajeron materiales para las primeras edificaciones de la Colonia del Valle. Octavio Paz habla de esos paisajes tal y como se veían en su infancia, en años en los cuales esa parte del Valle de México no era propiamente parte de la ciudad: el curioso lector puede consultar con provecho el poema en prosa de Paz titulado “Llano”, del hermoso libro *¿Águila o Sol?*, ilustrado por Rufino Tamayo —más énfasis, naturalmente.

En la vecindad del Parque Hundido hubo hace muchos años un bar o cantina llamada “Los Pinos”; acaso José Revueltas la conocía y solamente debió de atravesar la calle “Coronel Porfirio Díaz” para adentrarse en el Parque Hundido desde “Los Pinos”, para encontrarse con esa porción amarilla y perruna del ejército industrial de reserva.

Usted, profesor Helmut Jacobs, ha visto bien el perro de Goya tal como aparece en ese poema mexicano. Por eso lo llama “un ser que sabe predecir el futuro, un perro visionario que observa los acontecimientos de su época”. Un perro visionario: exactamente. **U**

Janis, su corazón a pedazos

Pablo Espinosa

Ella mira hacia la cámara y sonríe. Su índice derecho señala hacia quien fabrica su retrato: una radiografía, una gráfica de curvas ascendentes y descendentes donde se muestra el vaivén de sus estados mentales.

Toma otro pedazo de mi corazón, si eso te hace sentir bien, dice sonriendo.

No deja de sonreír. ¿Soledad? ¿Mi soledad? ¿Que si me siento sola? No tienes la menor idea del tamaño de ese infierno. Y se suelta a reír.

La fotografía hace todavía más transparente su piel tan frágil, tan blanca, tan delgada. En la parte superior de su brazo izquierdo se notan manchas como moretones. Las pecas pueblan su pecho. Su rodilla derecha está llena de polvo. Ríe porque acaba de retozar como le gusta.

Sola, ínglima y sola.

Janis se siente sola. Está inconsolablemente sola. No puede lograr satisfacción. El monstruo gigante de la ansiedad la devora.

Solamente se siente bien cuando canta y en ese momento toma para sí todo el dolor del mundo, el inmenso dolor de la humanidad, el llanto de la viuda, el suspiro del enamorado pero no correspondido, el hueco en el pecho de los abandonados, los jodidos, los tristes, los pobres, los necios, los iracundos, los rebeldes, los que no encuentran su lugar en el mundo y gime, grita, gutura, vuelve a gemir, lanza alaridos de valquiria al aire y su voz está a punto de romperse y se eleva todavía más en su espectacular desgarró y cuando está otra vez a punto de romperse se lleva la mano izquierda al seno de ese lado y grita:

Toma otro pedazo de mi corazón, si eso te hace sentir bien.

Todavía le quedan algunos pedazos de corazón para repartirlos entre los tristes, los necios, los jodidos, los inválidos del alma.

Reparte el corazón a rebanadas, a mordidas, a puñetazo limpio, a grito desgarrado.

Todavía no se le acaba el corazón, apenas tiene 27 años de edad y sabe todo del mundo y sus misterios.

Ríe, no deja de reír. Ríe porque se acaba de acordar, en este momento, del tamaño y el nombre del infierno: Port Arthur, un pueblo polvoso de Texas donde nació el 19 de enero de 1943 y fue una niña muy tímida, extremadamente sensible y su madre, una soprano de voz exquisita, le compró un pianoforte para que la nenita cantara, para que cantaran juntas, hasta que nació su hermana, Laura.

Port Arthur era el infierno, dice Janis, para un rebelde, para alguien quien ama la vida, la cultura, la música, la libertad. Para mí fue el infierno, dice. Y sonríe.

La vida de Janis consistió en un salir y regresar del infierno. Como Orfeo y al mismo tiempo ella misma Eurídice, bipolar, bifronte vibrante, se fue del infierno para siempre regresar.

Solamente no existía infierno cuando Janis cantaba.

Y desde niña cantó, en ese pueblo asqueroso de Port Arthur, donde la fiebre del petróleo había atraído a todo tipo de personas, a todo talante aventurero, a mafiosos, prostitutas, jueces corruptos, por igual que “gente simple y decente”, como consideraban todos en el pueblo a la familia de Janis.

Port Arthur, el infierno, era una de las ciudades del Triángulo de Oro, conglomerado industrial coloreado solamente por el humo de las refinerías, donde se producía más petróleo que en cualquier otro lugar del mundo.

Port Arthur, el infierno, era al mismo tiempo la capital de los casinos y formaba parte de la “cintura bíblica”: un área cultu-

ral extremadamente religiosa, conservadora, intolerante.

Port Arthur, el infierno, era un pantano, un desierto cultural e intelectual, apunta la investigadora italiana Clara Baldi en su excelente libro *Sepolta viva nel blues*.

Port Arthur, el infierno, era un lugar deprimente para un espíritu libre como Janis.

Los padres de Janis: Don Seth Ward Joplin y Dorothy Bonita East se conocieron en Amarillo, poblado cercano al infierno y se trasladaron a él porque al ingeniero Joplin le ofrecieron trabajo en la Texaco. Vivieron en Port Arthur una vida de “moderación y renuncia”.

Moderación y renuncia, ríe de buena gana Joplin y apunta con su mano derecha al de la cámara.

Su primera incursión en busca de la libertad fue meterse a una iglesia, como parte del coro y ahí ganó sus primeros amigos, quienes la recuerdan ahora siempre sonriente, con su desbordada personalidad tan llena de entusiasmo siempre.

Amaba vestir pantalones, costumbre que en los años cuarenta y cincuenta no era usual entre las jovencitas.

Fue una estudiante modelo, diseñadora y redactora del periódico escolar, bibliotecaria voluntaria.

La relación con Dorothy Bonita, su madre, fue de amorodio.

Dorothy Bonita siempre estuvo atenta a la educación de sus dos niñas. Muy severa. ¿El padre? Taciturno y ausente.

En breve Janis se convirtió en una rebelde. Sin embargo, advierte Janis al de la cámara: sus demonios no nacieron en su infancia ni de su familia, sino de su aguda sensibilidad y una profunda inseguridad que emergió durante la primera adolescencia.

La ruptura de la edad de la adolescencia le ocurrió a los catorce años, cuando perci-

bió haber perdido su atractivo. De niña dócil y graciosa se transformó, de golpe, en el patito feo. Así se sentía: como el patito feo. Así se siente ahora y por eso no deja de sonreír, porque sabe que no hay sonrisa fea, que la sonrisa siempre es algo bonito y con una sonrisa en el rostro y la mano izquierda en su pecho ofrece al de la cámara otro pedazo de su corazón.

Se acuerda ahora cómo a los catorce años ganó grasa y perdió gracia y su rostro se cubrió de granos. El acné fue su enemigo siempre, al punto tal que cuando la nombraron reina del rock, lo primero que hizo fue tomar un tratamiento médico radical para ocultar los rastros del acné.

La adolescente Janis no era entonces el tipo de chica con el que los chicos quisieran salir.

Ríe. Señala ahora hacia sus senos, hirsutos los pezones bajo la tela de la blusa, sin brasier. Dice, riendo mucho: en aquella época mi principal problema fue la falta de senos. Ríe.

Fue en ese momento, recuerda, que decidió convertirse, crearse un personaje. Si no podía ser la muchacha bonita con quien todos quisieran salir, sería la rebelde.

En una sociedad donde era fundamental ser la reina de la escuela, su condición la convertiría en una marginada. Sus compañeros le decían “marimacha”, una jovencita poco femenina.

Janis se convirtió entonces en “la diferente”.

Y se hizo amiga, en consecuencia, de otros “diferentes”. Karleen y Arlene Ester, hebreas y, por tanto, excluidas. También se hizo muy amiga de la empleada negra que hacía el aseo en su casa, lo cual causaba celos en su madre.

Janis hallaba consuelo en las personas que sufrían por ser distintas, como ella.

¿Qué pasa?, pregunta Janis al de la cámara: ¿ya te pusiste triste?, ¿estás triste? Oh, querido mío, ven, ven conmigo, acurrúcate en mis brazos. ¿Quieres que cante para ti?, ¿al oído? Va, te cantaré *Cry, Baby*.

Janis sonríe, abraza al de la cámara y le canta, al oído: llora, llora, nene, querido mío, llora, vamos, vamos, vamos, llora.

Janis sonríe y canta al de la cámara: come on, come on, come on, cry baby, cry, cry, cry, baby: ¿la amas pero ella no te ama a ti?

¿Te ignora?

Llora, ven querido mío, llora en mi hombro, llora, vamos, llora, yo sí te quiero, dulzura, yo te quiero, siempre, siempre estaré cerca, siempre estaré ahí, en caso que me quieras, que me necesites, vamos, querido, llora, nadie te amará como yo lo estoy haciendo, ¿quién aliviará tu dolor y también tu angustia? Yo, cariño mío, yo te cuidaré, vamos, querido mío, llora, llora, llora.

Llorar es bueno, dice Janis. Recuerda, sonriendo, lo desdichada que era en Port Arthur. Cuando se fue de casa de sus padres, pero regresó, como lo haría tantas veces en su vida.

Recuerda que en el otoño de 1960 dejó la escuela y se fugó a Houston, donde descubrió el Purple Onion, un local *folk*. Allí bebió tanto alcohol que llegó al agotamiento nervioso. Probó el primero de sus muchos tratamientos de desintoxicación. Y

regresó a Port Arthur, a casa de sus padres, a quienes ayudó económicamente trabajando como mesera pero con la idea perenne de irse para siempre de ahí.

Sus padres hicieron un acuerdo con ella: se podría mudar a otra ciudad siempre y cuando se graduara como secretaria. Superó el examen y se fue a Los Ángeles, donde vivían dos hermanas de su madre, quien buscaba de esa manera controlarla. Pero ella se fugó otra vez, ahora a Austin, donde encontró una comunidad de jóvenes anti-conformistas, como ella y allí, en 1962, en un Concierto Folk Universitario, hizo su debut como cantante.

Descubrir que tenía mucho talento le causó mucha ansiedad.

Amaneció Janis en 1963 inmersa en el vasto movimiento cultural que se desarrollaba en San Francisco, al arte a través de los estados alterados de conciencia.



Janis Joplin



Luego de un año en San Francisco, a Nueva York, al mismísimo Greenwich Village. Sexo, en su condición de bisexual, drogas, alcohol, las divisas de la época. Cuatro meses después, regresa a San Francisco, donde vende anfetaminas y marihuana, entabla una nueva relación amorosa, difícil, todas esas relaciones difíciles, por igual con hombres y mujeres, le causarán depresión y un sentimiento de abandono e insatisfacción que durará por años.

Nuevo regreso al infierno, a Port Arthur, a preparar su boda con Michel Raymond, lo que deviene en una nueva espiral de perdición y locura.

El año de 1965 lo pasa en plena inactividad en Port Arthur. Ahí inició una terapia con el psiquiatra Bernard Giaratano. Pero no le sirvió de nada.

Dos psiquiatras: Gerald A. Faris y Ralph M. Faris, publicaron en 2010 un extenso libro: *Living in the Dead Zone: Janis Joplin and Jim Morrison. Understanding Borderline Personality Disorder* aventuraron: Janis pudo haber salvado la vida si la ciencia médica hubiera avanzado: sufría de un padecimiento que no le fue diagnosticado: *borderline syndrome*, o bien: *borderline personality disorder*.

Janis fue limítrofe.

Vivió al límite. A diferencia de quienes practican deportes de alto riesgo, la adrenalina no le era necesaria para ponerse en peligro. Vivió en la *dead zone*. Más allá del límite.

Sufría de *numbness*, término de difícil traducción si pensamos en el título de una pieza de Pink Floyd: *Comfortably numb*.

Vivir en la Dead Zone para ella era como vivir en un hoyo negro, en el precipicio de la confusión, en una tensión intolerable, consumida por la desolación.

Racionalizaba: soy diferente, una rebelde, tengo un alto sentido de debilidad frente a la injusticia, quiero vivir al tope, el mundo no puede conmigo porque soy diferente. Y sonreía. Y se fugaba. Huía de sí misma.

Creaba turbulencia en su medio ambiente para bloquear, difuminar, enmascarar el horroroso vacío de la Dead Zone.

Por eso era impredecible, intensa, mercurial. Tan indefensa ella.

El consenso es aplastante: lo dice la periodista Myra Friedman, quien la conoció y dedicó 20 años para escribir un libro de 800 páginas titulado *Buried Alive*.

Lo dice también Chris Salewicz en su libro *27: Janis Joplin*, donde reúne el panteón de quienes murieron a los 27 años: Janis, Hendrix, Morrison, Kurt Cobain, Brian Jones.

Lo dice Alice Echols en su libro *Scars of Sweet Paradise. The Life and Times of Janis Joplin*.

Pero, un momento, Janis Joplin no es un caso clínico. Ella es una poeta, una artista extraordinaria cuya misión consistió en tomar todo el dolor del mundo y cantarlo, expresar el blues de una manera diferente,

cantar para quien sufre, para los mortales. Para nosotros.

Ella, Janis, es la Bruja Cósmica. La de gran poder emocional, la que lo intentaba y lo intentaba: “but it don’t make no difference, babe / ‘cuz I know I can always try”.

Su voz no sólo es rasposa, gutural, sino que es capaz de deslizar asombrosos armónicos, *glissandi*, triadas, acordes de tres notas.

Soy bruja cósmica, decía, porque tengo el poder de transformar la tristeza en alegría, de percibir el blues cósmico, convertir la rabia y la alegría en música, cantar al amor no correspondido. Y confortar a los demás, aunque tuviera que tomar whisky barato que no lograba confortarla: Southern Comfort era la marca del whisky.

La Bruja Cósmica dejó el cuerpo físico tirado, semidesnuda, en un motel de Hollywood. Dos semanas antes había muerto, en Londres, Jimi Hendrix.

Janis estaba grabando un disco que quedó póstumo y lo titularon *Pearl*, en su honor. La Bruja Cósmica. La Perla cósmica. La joya devorada por la pasión.

Y dejó congelada para siempre en la mente de los humanos su imagen en escena: perla sublime, bruja sublime. Cósmica.

Está frente al micrófono de manera semejante a como está frente a la cámara: sonríe, señala con la mano derecha a quien la escucha y le sonríe y le ofrece:

Toma, ten este otro pedazo de mi corazón. Te hará sentir bien. **u**

La espuma de los días

Audazmente cruzando calles con Arreola

José de la Colina

En 1954 ¿o 1955?, cuando acompañaba yo a Juan José Arreola a la imprenta para corregir los libritos de la Colección Los Presentes por él fundada y dirigida (y en la que publiqué el primero de los míos, de cuyo título no quiero acordarme), él pregonaba su famosa agorafobia que lo obligaba a no salir solo a la calle. Tal infortunio, decían sus amigos malalingües, era un invento de Juan José para enriquecer su propio personaje, y ellos, con el fin de comprobar si aquello era realidad o arreolidad, conspiraban para un día acecharlo tras una esquina y sustraerle el acompañante sin que él se diera cuenta, sólo por reír de un Arreola mudo por el susto.

En realidad Arreola era un maestro del parlante arte peripatético y la mayor parte del día ejercía un rapsódico magisterio literario por el que sabíamos del verbal órgano catedralicio de Claudel (poeta grande a los pies del Señor), de la magia de los borgesianos adjetivos adversarios (pero armónicos), de las relegaciones infinitas de Kafka (más cotidiano pero más aterrador que Poe), de los cuentos de lampos y tinieblas de su amigo Juan Rulfo (a quien consideraba un real escritor mientras él se tenía por un mero pastichador), del cada vez más grave asunto de los importados e impostados vinos franceses (que no se agriaban al día siguiente del descorche, denunciando así su falsificación), de los riesgos y enigmas del ajedrez (podía usted jugar como un Capablanca para que un niño súbitamente lo jaquematase), de la imposibilidad de que en México se hiciera teatro clásico (porque no había una academia de declamación y se ignoraba el arte de los octosílabos, los endecasílabos, los alejandrinos, los acentos, los hemistiquios), de lo

triste de que ya no se vieran las grandes películas francesas con Louis Jouvet y Jean-Louis Barrault y Edwige Feuillère y Maria Casarès (*les monstres sacrés* que sólo emitiendo un *oui* o un *non* te avasallaban con la autoridad teatral del monosílabo), de lo maravilloso y terrible de no poder vivir sin ser esposo o amante o hijo o esclavo de las mujeres (que son tan peligrosas por tan hipnóticas que son, y lo son hasta las otoñales, se habrá fijado usted qué magnetismo carnal el de esa buena escritora: Lupita Dueñas, que está como hecha de jamón de pétalo de rosa *faisandée*), bueno, hablemos de su libro, los cuentos están bien pero noté



Juan José Arreola

que escribe usted “enseguida” como una sola palabra, no tiene importancia, pero yo lo escribiría en dos: “en seguida” o, mejor, no lo escribiría, no es una buena expresión, la prosa española consiente demasiadas frases hechas, debería ser más suave y flexible como la francesa, o más rápida como la inglesa, y... oh mire usted, por poco atropellan a esa anciana, es terrible cómo se conduce en esta ciudad, habría que prohibir esas máquinas asesinas, nos llevan prisioneros y quieren hacernos cómplices en el asesinato del peatón, se debiera usar solamente bicicletas, la bicicleta es sana y graciosa, no es una maquinota que lo envuelva y lo domine a usted, aunque, claro, también puede uno morir de accidente ciclista, eso le pasó a un músico francés, Chausson...

Y de pronto, como si la moneda lanzada al aire hubiera caído sobre una única cara, Arreola volvía a la literatura, a los libros, a los autores: si usted me hubiera dicho que deseaba las *Vidas imaginarias*, no se las hubiera vendido a Fulano, pero puede usted leerlas en francés, ¿verdad?, es una delicia Schwob en francés, a Borges se le nota que ha leído bien a Schwob, ¿ha leído usted a Borges?, escribe en esa magnífica revista argentina: *Sur*, lea usted la *Historia universal de la infamia*, Borges dice que sus relatos derivan de Stevenson y Chesterton, de aquellas películas tan barrocas de Marlene Dietrich y Von Sternberg, pero en gran parte vienen de Schwob...

Y de cuando en cuando, tomándose del brazo para hacer un inesperado inciso en el monólogo, se detenía Arreola a la mitad del arroyo de la calle Bucareli e improvisaba o citaba una frase admirable que, como un conjuro, nos protegía del atropellamiento. **U**

La fuga de Hernán Lara Zavala

Edgar Esquivel

Escribir “piezas misceláneas”, ensayos cuyo denominador común es algún conflicto emocional, exige destreza y aplomo para evitar un desbordamiento que haga de su lectura un suceso inocuo. La transmisión de un saber o exaltación, con sus respectivas dudas, justificaciones, sospechas, reclamos, excesos, o sencillamente el ánimo de compartir placer, angustia o admiración provenientes de los vericuetos de la labor imaginativa —leer, escribir—, implica no una vana pretensión cognitiva sino un desahogo auténtico siempre que sea encauzado desde la cima de la cortesía y la sensibilidad.

La literatura, por supuesto, tiene en el ensayo al escudero ideal, es el compañero de viaje perfecto. En *La prisión del amor y otros ensayos narrativos*, su autor, Hernán Lara Zavala, pone sobre la mesa cartas marcadas ya que desde la publicación de *Contra el ángel* (1991) reivindica el simbolismo de esa batalla primigenia de Jacob contra el emisario divino como el devenir de una campal entre la conciencia propia y la fe, es decir, entre obediencia y rebeldía, pero en efecto es una delación anunciada que no altera la inspiración primigenia: las epifanías se encuentran, sí o sí, en la obra y vida de los narradores y poetas que por azar o método “llevamos puestos” y pueden ser reincidentes al grado de desear recorrer, una y otra vez, nuestra ruta de “afinidades electivas”. Don Hernán ha asimilado las suyas con pericia y denuedo: la literatura en inglés —Shakespeare, Joyce, Wilde, Lowry, Lawrence, Carroll, Faulkner, Fitzgerald, Stevenson, Greene, Huxley, Orwell, Poe, Blake, Byron, Coleridge, Waugh— es, más que un *leitmotiv* al que se asoman sonriendo Cervantes, Nabokov o Nietzsche, un caso grave de identificación y enamoramiento: la lectura socava la finitud del len-

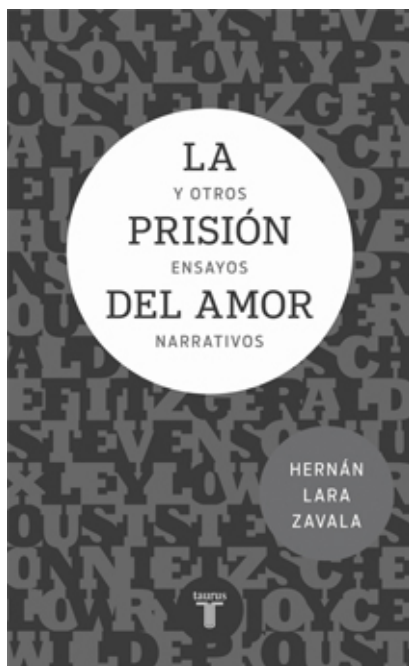
guaje, aunque sea mero reflejo o antítesis del entendimiento privado del mundo, y su saldo, trágico o festivo, es la vía de escape al encierro que traza un buen ensayo. “Se trata de una combinación que permite que el tono especulativo, polémico, paradójico y discursivo propio del ensayo esté subordinado a un ánimo más afín a la ficción, para inyectarle amenidad, anécdota y suspenso a los temas, así como indagar acerca del carácter y personalidad de los autores seleccionados”.

Tal vez Miguel de Montaigne tenía en mente otra cosa cuando prefiguró a finales del siglo XVI el asiento universal del “ensayo”, pero la oportunidad de mezclar y eludir límites para realizar alguno, es decir, componerlos de forma intuitiva y voluntariosa, “original”, con el propósito de expresar reflexiones y aproximaciones sobre los asuntos más dispares, permite esparcir de tanto en tanto, en cada época o generación, otras certezas, valores, modelos, desacatos, pero

sobre todo abonar “semillas de libertad” en los terrenos de la creación y el conocimiento aprovechando que el aval del ensayo es, insiste Bioy Casares, su naturaleza de “género perpetuo que no depende de formas y se parece al fluir normal del pensamiento”.

Una laudable reiteración de Lara Zavala no debe agotarse: el lenguaje y la escritura son subversivos en sí mismos, así que “el escritor utiliza su ingenio para evadir el mundo, para rechazarlo, para recrearlo y también para transformarlo aunque no física sino moral, estética e imaginariamente”. Por tanto “si no quiere perder su estrato artístico, el novelista ha de actuar a contrapelo”. Toda reclusión denota ansiedad y tendencia a la evasión, aunque ello no siempre involucre la aceptación cabal del riesgo por romper cercos. De igual modo, es deseable que las dimensiones de cada prisión se correspondan, más allá de lo instrumental de cada convención o pacto social en una sociedad determinada, con las ganas y posibilidades de la huida física, espiritual o intelectual. La voluntad y la imaginación son los renegados que rondan ante cualquier tentativa de orden o adoctrinamiento derivados del encarcelamiento material, mental o emotivo; la alternativa para dimitir de la aplastante cotidianidad es prendarnos de la ilusión con todo y sus mitos, leyendas, mentiras.

En la amplia caracterización del ensayo como género la gentileza bien puede ser el elemento indeleble que una lo disperso y libertario para poder “fijar la imagen del objeto amado a través del poder del poder de las palabras”. Y si “el núcleo del proceso es la invención” la coraza es el amor. **U**



Hernán Lara Zavala, *La prisión del amor y otros ensayos narrativos*, Taurus, México, 2014, 311pp.

Casi telepatía

José Gordon

A primera vista suena a telepatía, pero más bien parece una aplicación para enviar mensajes de texto mediante el pensamiento a través de largas distancias, un WhatsApp escrito con impulsos eléctricos del cerebro. Esa es la parte mental.

El emisor tiene un gorro “electroencefalográfico” que transmite inalámbricamente los impulsos que registra y mediante una computadora los traduce a un código binario. De esta manera, envía desde India —a través de Internet— un mensaje que va a ser decodificado por el cerebro de un receptor que se encuentra en Estrasburgo, en Francia, a más de siete mil kilómetros de distancia.

La palabra que elige el emisor, normalmente, se escribe así en una computadora: 01001000 01101111 01101100 01100001. Quiere decir “Hola” (H: 01001000 O: 01101111 L: 01101100 A: 01100001). Y aquí es donde está el truco. El emisor no piensa la palabra “Hola” en sí. La formula mentalmente en un código binario simplificado. Este puede ser detectado y clasificado por una computadora. El sistema utilizado fue el siguiente: cuando el emisor pensaba en mover la mano, la interfaz registraba un 1; cuando pensaba en mover el pie, registraba un 0. Así se codificó toda la palabra y fue enviada por correo electrónico.

Por el lado del receptor se realizó un ingenioso proceso de decodificación. Los caracteres del mensaje recibido vía Internet son procesados por un robot en términos de pulsos electromagnéticos. Mediante una técnica que se llama estimulación magnética transcraneal, el sujeto —que tiene los ojos tapados— puede percibirlos como luces. Así, la palabra llega directamente al cerebro de la persona receptora como fosfenos, destellos de luz que aparecen en



la visión periférica. Cuando el sujeto nota una de estas descargas de luz, interpreta un 1 y cuando no la nota interpreta un 0, hasta decodificar todo el mensaje binario. Esto quiere decir que el receptor no ve o escucha la palabra misma. Sin embargo, reporta correctamente los pulsos de luz correspondientes al mensaje.

Para confirmar que esta “casi telepatía” realmente había ocurrido, los científicos cruzaron y analizaron detalladamente la información estadística producida durante este peculiar proceso. La palabra, en efecto, llegó sin distorsión. No obstante, los críticos de este experimento dicen que esto es como mostrar unas letras chinas a alguien que no sabe chino. Ahí está el signo pero no sabemos que nos han dicho “Hola”.

El físico Giulio Ruffini, uno de los líderes del estudio realizado por investigadores de la Universidad de Barcelona, Axilum Robotics en Francia, Harvard Medical School y el Starlab de Investigación en Neurociencia en Barcelona, es consciente de las limitaciones de su trabajo: “Lo que hemos he-

cho es una especie de logro tecnológico del sueño de la telepatía, pero definitivamente esto no es mágico. Tan sólo es un humilde primer intento de comunicación entre cerebros. Esta es la prueba de que esto es posible, ahora toca ir descubriendo maneras más elegantes de realizar la comunicación”.

¿Podríamos aprender una especie de Morse para formar nuestras palabras eléctricas? Los investigadores señalan que se abren nuevas puertas para complementar y rebasar los medios tradicionales con los que nos comunicamos. Una aplicación maravillosa sería la de facilitar la comunicación con personas que han sufrido un derrame cerebral y tienen dificultades para transmitir sus pensamientos mediante el habla y gestos.

Los escenarios futuristas se vuelven alucinantes. En una junta de trabajo ya no tendríamos ni siquiera que ver el teléfono celular para recibir nuestros mensajes. Aparentemente, estaríamos atendiendo la reunión con los ojos fijos en nuestros interlocutores pero con una sonrisa que se encuentra a kilómetros de distancia. **U**



Conecta

campus del pensamiento
2014

Grandes maestros: momentos que marcan la diferencia



Roger Bartra
Eduardo Casar
Rolando Cordera
Mercedes de la Garza
Annie Pardo
Ruy Pérez Tamayo
Jacqueline Peschard
Leda Speziale
Silvia Torres
Inauguración magistral
Miguel León Portilla

Jueves 30 de octubre
de 10 a 15 hrs.

#Conecta2014
www.conecta.unam.mx

Sigue la transmisión en vivo desde la Sala Miguel Covarrubias
del Centro Cultural Universitario, por TV UNAM o webcast



unam
donde se construye el
futuro

