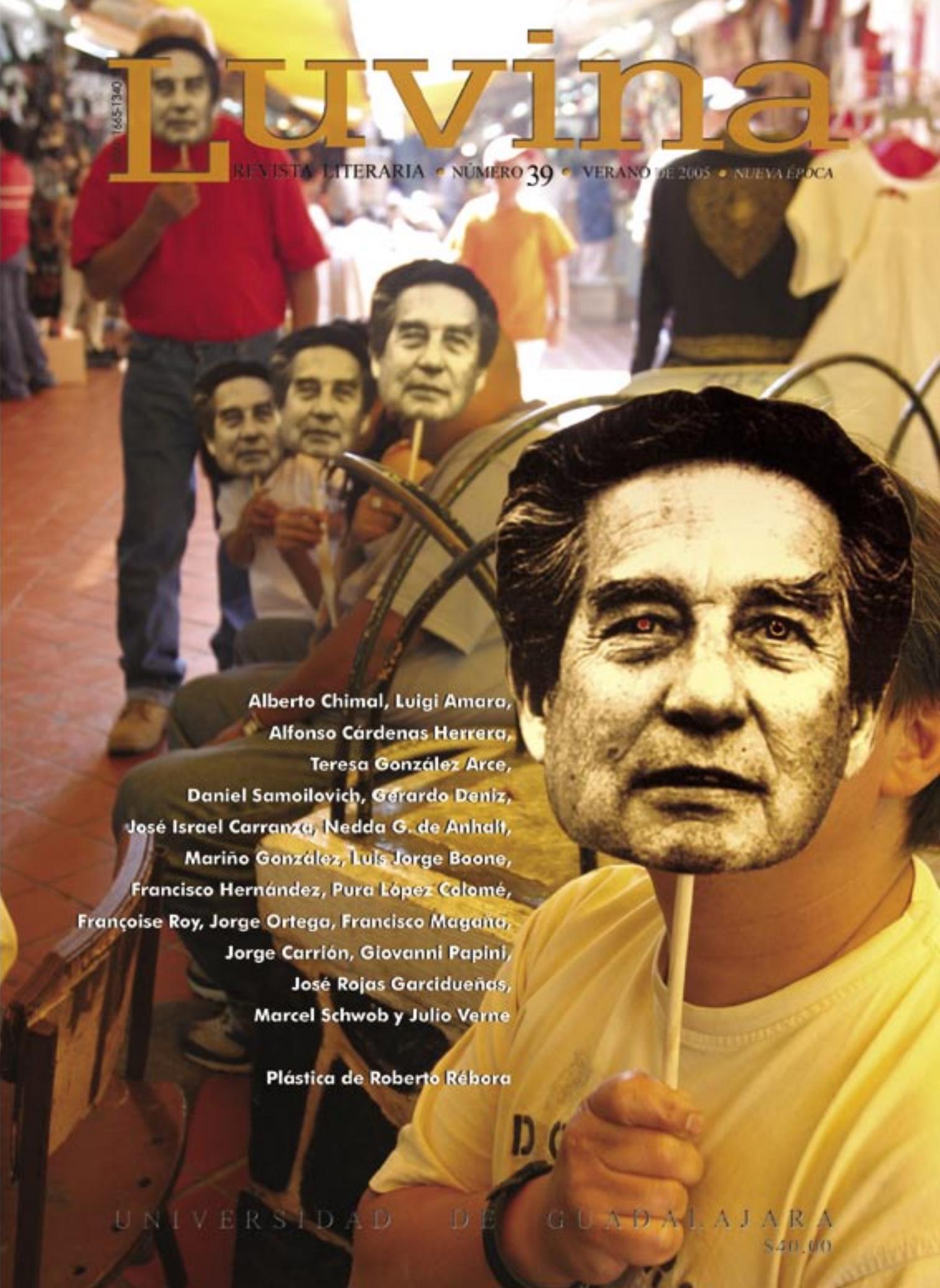


1665-1340

Luvvina

REVISTA LITERARIA • NÚMERO 39 • VERANO DE 2005 • NUEVA ÉPOCA



Alberto Chimal, Luigi Amara,
Alfonso Cárdenas Herrera,
Teresa González Arce,
Daniel Samoilovich, Gerardo Deniz,
José Israel Carranza, Nedda G. de Anhalt,
Mariño González, Luis Jorge Boone,
Francisco Hernández, Pura López Colomé,
Françoise Roy, Jorge Ortega, Francisco Magaña,
Jorge Carrión, Giovanni Papini,
José Rojas Garcidueñas,
Marcel Schwob y Julio Verne

Plástica de Roberto Rébora

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
\$40.00



Foto de portada: Gustavo Vides



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Rector General: José Trinidad Padilla López

Vicerrector Ejecutivo: Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla

Secretario General: Carlos Briseño Torres

Coordinadora General de Extensión: Silvia Álvarez Jiménez

Director General de Difusión Cultural: Jeffrey Steven

Fernández Rodríguez

Director de Artes Escénicas y Literatura: David Izazaga

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero

Editor: Fernando de León

Coeditor: José Israel Carranza

Consejo editorial: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquina, Baudelio Lara, Martín Mora.

Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, José María Espinasa, Felipe Garrido, Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa, Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Élmer Mendoza, Eugenio Montejó, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata

Diseño: Brenda Solís

Proyecto Luvina Joven: Raúl Ramírez

LUVINA Nueva época, revista trimestral (verano de 2005).

Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jalisco.

Teléfono [33] 3827 2105, fax [33] 31342222 ext. 1735
scastillero@luvina.com, fleon@luvina.com, www.luvina.com

Imprenta: Editorial Pandora, S.A. de C.V., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

Índice

- 5 Un inédito de Borges
Alberto Chimal
- 6 El bardo diminuto William Ireland
Jorge Luis Borges
- 9 Dos poemas
Octavio Paz
- 11 Pararrayos poéticos. Dos poemas
fantasmales de Octavio Paz
Luigi Amara
- 15 El cuarto Bustos
Alfonso Cárdenas Herrera
- 22 Molestando a los demonios:
los poemas de Tien Mai
Daniel Samoilovich
- 23 Poemas perdidos
Tien Mai
- 24 Jusep Torres Campalans
y el exilio imaginario
Teresa González Arce



El Quijote 400 años

- 27 Viajes de final de curso
Jorge Carrión
- 29 La cordura de Don Quijote
Giovanni Papini
- 34 *El Quijote* y sus andanzas
mexicanas
Miguel Capistrán
- 35 Desembarco y mascarada
José Rojas Garcidueñas



Plástica de **Roberto Rébora**
Gerardo Deniz: **Gente**

36 Poema
Francisco Hernández

37 Patibulario
Mariño González

38 Tibuchina
Pura López Colomé

40 Wodehouse, señor
José Israel Carranza

44 José Agustín Goytisolo
abre las alas
Jorge Ortega

45 Oblivion
Luis Jorge Boone

51 No voy a decir el nombre
Francoise Roy

52 Palmeras
Francisco Magaña

53 *Arété y aristeia* de un poeta
Nedda G. de Anhalt

57 Julio Verne: escritor ético
Silvia Eugenia Castellero

58 Una familia eminentemente
práctica
Julio Verne

EXTRAÑAMIENTOS

62 Marcel Schwob:
memoria y lectura
Luis Vicente de Aguinaga

63 *Il libro della mia memoria* o la
«rúbrica» de las imágenes
Marcel Schwob

PÁRAMO

67 La sagrada diversidad
Baudelio Lara

69 El fiel registro de la impostura
Hugo Hernández

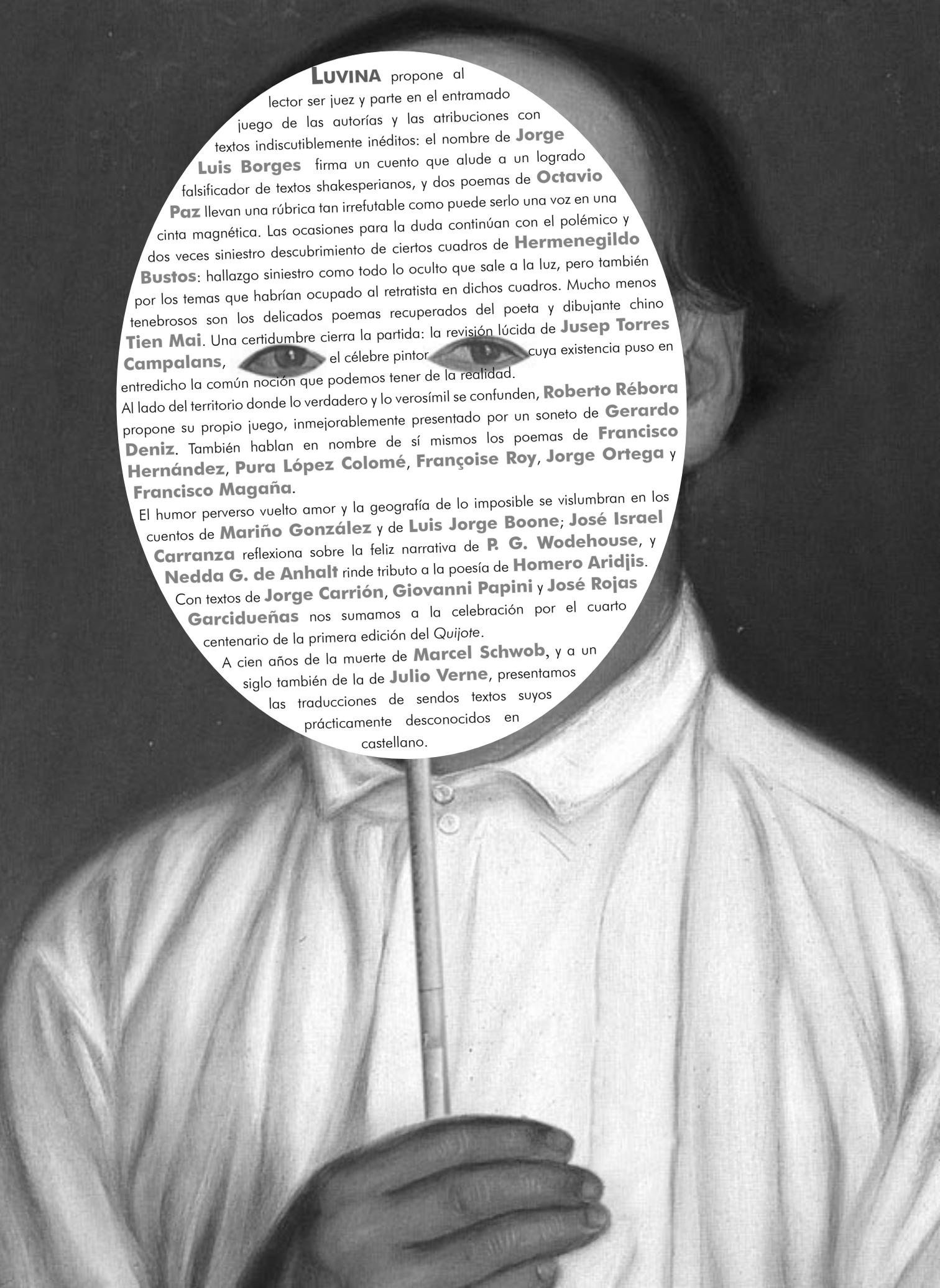
71 Latitudes en contraste
Miguel Durán García

72 Los monólogos y las razones
Rafael Torres Meyer

74 Una nueva forma de pensar
Daniel López Gómez

75 Una broma con (y contra) toda seriedad
Alfonso Islas

76 La piel de la ausencia
Fernando de León



LUVINA propone al lector ser juez y parte en el entramado juego de las autorías y las atribuciones con textos indiscutiblemente inéditos: el nombre de **Jorge Luis Borges** firma un cuento que alude a un logrado falsificador de textos shakesperianos, y dos poemas de **Octavio Paz** llevan una rúbrica tan irrefutable como puede serlo una voz en una cinta magnética. Las ocasiones para la duda continúan con el polémico y dos veces siniestro descubrimiento de ciertos cuadros de **Hermenegildo Bustos**: hallazgo siniestro como todo lo oculto que sale a la luz, pero también por los temas que habrían ocupado al retratista en dichos cuadros. Mucho menos tenebrosos son los delicados poemas recuperados del poeta y dibujante chino **Tien Mai**. Una certidumbre cierra la partida: la revisión lúcida de **Jusep Torres Campalans**, el célebre pintor cuya existencia puso en entredicho la común noción que podemos tener de la realidad.

Al lado del territorio donde lo verdadero y lo verosímil se confunden, **Roberto Rébora** propone su propio juego, inmejorablemente presentado por un soneto de **Gerardo Deniz**. También hablan en nombre de sí mismos los poemas de **Francisco Hernández, Pura López Colomé, Françoise Roy, Jorge Ortega** y **Francisco Magaña**.

El humor perverso vuelto amor y la geografía de lo imposible se vislumbran en los cuentos de **Mariño González** y de **Luis Jorge Boone**; **José Israel Carranza** reflexiona sobre la feliz narrativa de **P. G. Wodehouse**, y **Nedda G. de Anhalt** rinde tributo a la poesía de **Homero Aridjis**.

Con textos de **Jorge Carrión, Giovanni Papini** y **José Rojas Garcidueñas** nos sumamos a la celebración por el cuarto centenario de la primera edición del *Quijote*.

A cien años de la muerte de **Marcel Schwob**, y a un siglo también de la de **Julio Verne**, presentamos las traducciones de sendos textos suyos prácticamente desconocidos en castellano.

Un inédito de Borges

ALBERTO CHIMAL

Mientras preparaba la edición de la antología que —con el título de *Textos cautivos*, y completada por Enrique Sacerio-Garí en 1986— recogería cerca de un centenar de textos poco conocidos de Jorge Luis Borges, publicados en la revista argentina *El Hogar*, Emir Rodríguez Monegal pensó en publicar también una colección breve, paralela a aquella, de cartas y algunos inéditos muy breves del autor de *Ficciones*. Rodríguez Monegal recibió o recopiló aquellos textos a lo largo de varios años y, sobre todo, durante el tiempo que empleó en escribir su *Borges. Una biografía literaria* (1985). El proyecto no pudo llegar a término, debido a la muerte repentina del biógrafo y a varios otros contratiempos y reveses. Luego de varios intentos, hasta ahora es posible publicar, como un homenaje a Rodríguez Monegal y en beneficio de todos los lectores de Borges, siquiera un fragmento de ese material oscuro e interesantísimo.

Sacerio-Garí, quien completó la edición de *Textos cautivos*, ha elegido el texto que sigue, pese a algunos problemas que plantea, por ser uno de los más extensos y completos y porque su publicación en este número

de LUVINA es más que pertinente. Lleva el título «William Ireland» en las hojas mecanografiadas que quedaron entre los papeles de Rodríguez Monegal a su fallecimiento; se encontraba en un paquete junto con varias ficciones breves y poemas inequívocamente borgesianos, y es razonable pensar que se trata de la transcripción de un dictado, hecha por alguno de los amigos/amanuenses del escritor; aunque no tiene fecha, el tipo de la máquina de escribir y otros indicios dan razones para suponerlo de algún momento entre la publicación de *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975). Por otro lado, es innegable que su estructura y su asunto lo acercan más a los textos de *Historia universal de la infamia* (1935). Imposible determinar, a esta altura, si el texto es un borrador que se quedó sin publicar en su día, y luego fue transcrito, o si se trataba, por ejemplo, de una adición para aquel libro proyectada por Borges pero no incorporada en vida del autor. Quede al menos como un testimonio de la afición del argentino por William Shakespeare, y por las paradojas de la identidad humana, que se expresan de una forma curiosa en los últimos párrafos. ■

El bardo diminuto

William Ireland

JORGE LUIS BORGES

Los límites del mundo

A caso de Shakespeare pueda afirmarse que es todo, para todos los hombres. Los ingleses de su tiempo lo descubrieron; los siglos posteriores no han dejado de notarlo, siquiera oscuramente, y por eso persisten entre nosotros los fantasmas del príncipe Hamlet, de Lear, de Yago y de Próspero. El orbe que habitan pertenece al arte dramático, pero circunscribe al nuestro; sus hechos y sus gentes nos ilustran, y se diría que nos agotan. Un califa Omar de otro tiempo podría comparar ese orbe con el Corán, y juzgar redundante (vale decir, un error o un exceso) cuanto no estuviera en el decurso de sus pocas páginas.

Este símil puede parecer un dislate. Pero la conciencia de la riqueza de unas cuantas obras de teatro: de una mera colección de signos que propicia de formas innumerables el hecho estético, no es imposible de confundir con el fervor y el respeto que inspira la Escritura, y también con el celo de sus autores o amanuenses. Juan, el último de todos, escribió para siempre en su delirio de Patmos: «Si alguno añadiere a estas cosas, Dios traerá sobre él las plagas que están escritas en este libro»; en el orden secreto del mundo, manifiesto en la Revelación, todo está ya dicho, y agregar a la totalidad es ir contra ella, o es imposible.

La culpa o la vergüenza de William Henry Ireland, que añadió o quiso añadir a la plenitud de un universo ilusorio, puede acaso comprenderse pensando en esas palabras.



Shakespeare's Works

William Shakespeare

William Shakespeare

Las reliquias

En el Londres burgués del siglo XVIII, Samuel Ireland, editor y pintor, fue de los muchos que profesaban la adoración de Shakespeare. En noches numerosas, luego de atender sus obligaciones, leyó para su mujer y su hijo (nacido en 1777, un año después de la revuelta desastrosa de las colonias) pasajes de *Romeo y Julieta*, de *Medida por medida*, de *Macbeth*. No sabemos si el primer nombre del niño le fue puesto como un signo o como un tributo; sí sabemos que, con el tiempo, William siguió a su padre en la interrogación de numerosos volúmenes y en largos viajes por la campiña inglesa, recogiendo por igual notas e imágenes para calmosos libros de travesías y noticias sobre antigüedades de la época isabelina. Samuel Ireland las deseaba con un fervor más grande que su flema de británico o de hombre de negocios. Hacia 1792 (la leyenda vacila al enunciar este pormenor), un charlatán le hizo creer que compraba un bolso y una silla que habían pertenecido a la casa mítica de Stratford.

William lo vio todo (lo comprendió todo) y pudo haber sentido decepción o vergüenza. Pero el amor por su padre, como se verá, no sucumbió a la certeza de la mentira impune.

Sospechan los biógrafos que el muchacho se instruyó con las hazañas de James MacPherson y Thomas Chatterton, poetas falsificadores. Sin duda, mientras fue aprendiz en el despacho de un abogado, le robó trozos de pergamino antiguo, sobre los que escribía con pálidas tintas. Sin embargo, cuando William se sintió preparado, sus empeños fueron inocentes. Fingió primero, con mano temblorosa que deseaba parecer la de un anciano o la de un muerto, palabras y frases repetidas una y otra vez, como las que ensayan los niños. Luego pergeñó documentos banales de compromisos y de tierras. Más tarde, en diciembre de 1794, su padre recibió como regalo (proveniente del «cofre de un amigo rico y anónimo») un contrato con la firma de William Shakespeare. Lo acompañaba una carta, de notario

venal, que negaba su falsedad.

Podemos omitir de la escena todo salvo esta simetría poética: la alegría debida al fraude ignorado se opone a la tristeza del otro, y los objetos falsos, la silla y el bolso que la sola casualidad hubiera hecho propiedad del Bardo, se convierten en su nombre y su apellido: en dos palabras, en parte del misterio.

Las nuevas reliquias

La historia podría haber concluido aquí, como un drama gárrulo y amable. La Historia, cuyos designios son diferentes, determinó que William, uno de sus personajes más modestos, agregara a su contento de hijo su ambición y su orgullo.

A poco del primer regalo, el desconocido benefactor le dio un pagaré firmado por William Shakespeare; luego, una carta, toda de la misma mano, con arriba de un centenar de palabras, firmada también por William Shakespeare. Era *su* William, el otro, el que los creaba, en largas noches ocultas; pero Samuel Ireland, presa de un asombro o de un vértigo, aún hubo de ver reunidos con tales presentes una extensa profesión de fe del poeta, en la que se afirmaba convencido protestante y zanjaba una discusión de más de un siglo entre los eruditos; cartas de amor a Anne Hathaway que desvelaban el misterio de la *Dama Oscura*; varios libros de la biblioteca de Shakespeare, con glosas abundantes en los márgenes, y al fin páginas de un manuscrito autógrafo de *Hamlet* y una copia, completa, del *Rey Lear*.

Más de un erudito, destinatario de alertas entusiastas, aceptó acudir a examinar los papeles de los Ireland, y William acaso tuvo miedo. Acaso percibió, al observar la mirada ansiosa de los visitantes, las imperfecciones numerosas de sus trabajos¹. Sin embargo, como su padre, esos otros lectores eran fieles de la obra de Shakespeare y deseaban hallarla. Todos juzgaron auténticos los do-

cumentos falsos, y en enero de 1796 Samuel Ireland pudo publicarlos en una edición facsimilar, para suscriptores, que tituló *Papeles varios e instrumentos legales de mano y con el sello de William Shakespeare*. El libro atrajo la atención de muchos lectores y logró, también, una proeza más silenciosa y más feliz: se agregó al acervo incoloro y fascinado de los estudios shakespearianos, mera historia que se volvía inmortal por el contacto con la belleza.

Vortigern

Esta gloria subalterna tampoco bastó a William Ireland, que al triunfar por segunda vez se creyó, quizás, poderoso. Sus palabras se habían interpolado, no sin ventura, en los linderos del mundo de Elsinore y la Foresta de Birnam, de la Verona bullente y la Roma anacrónica del *Julio César*, tan provista de relojes. En una de sus veladas con los papeles viejos y las plumas melladas pudo urdir el plan de la obra maestra: antes incluso de que su padre trajera su libro de la prensa, William halló, en el arcón inagotable, *Vortigern*, un drama de reyes en tiempos de barbarie que Shakespeare nunca había llevado a las tablas y que borró todos los previos descubrimientos.

Periódicos y tertulias lo discutieron; sus adversarios negaron la virtud de sus defensores, que a su vez escuchaban en los cinco actos de la tragedia el eco de la voz de Falstaff o de Otelo. Richard Brinsley Sheridan, dueño del célebre Teatro de Drury Lane, compró a los Ireland el derecho de representar el *Vortigern* en su sala...

¿Diré que la obra se estrenó con las butacas llenas y expectantes? Cuando Samuel Ireland reprodujo y divulgó los papeles de su hijo, muchos pudieron ver de cerca su caligrafía, su trazo incierto, el estilo opaco y desprovisto de genio de las cartas. Sus atacantes esgrimieron vocablos modernos en los documentos legales, impericias del verso. Sheridan, durante los ensayos, comenzó a desconfiar de sus cinco actos, que sólo podían (dijo al fin) pertenecer a un período

temprano en la carrera de Shakespeare o ser el borrador, el esbozo de una obra perdida y más refinada. Dos días antes de la función inaugural, el 31 de marzo, el crítico Edmond Malone ofreció, en cuatrocientas páginas en octavo, *Una investigación de la autenticidad de ciertos papeles varios e instrumentos legales*. La tersura del título escondía una embestida brutal contra Samuel y William Ireland, de la que se vendió medio millar de ejemplares antes de que el telón se levantara. Y cuando se levantó, los actores recorrieron sus parlamentos con la certeza del ridículo, y la representación terminó en sonoros abucheos, en rubores y miradas furtivas. No hubo una segunda función y los periódicos lo agradecieron, con palabras sonoras y afiladas.

Dos reputaciones

Ningún testimonio queda del momento en el que padre e hijo, enfrentados con el oprobio y la burla, conversaron, para que William confesara sus motivos y sus métodos. Antes de que terminara el año, cada uno había publicado, por su propia cuenta, una vindicación de sus actos; en ambas el joven Ireland era el culpable y el viejo la víctima, pero no todos creyeron que un muchacho fuera capaz de perpetrar timos tan hábiles e insolentes. Samuel murió, infame y burlado, en 1800; William huyó a Francia en 1805, tras publicar unas nuevas *Confesiones de William Ireland*, y volvió a Londres hasta 1832. Dio a la imprenta una nueva edición, firmada por él, de *Vortigern*, que defendía por tercera vez a su padre pero que nadie compró. Murió en 1835; como el otro William, vegetaba en un sosegado retiro. ■

1 El comercio del falsificador con sus materiales era semejante al del poeta verdadero, que conoce el esfuerzo de domeñar signos torpes e insuficientes y lamenta la terquedad de un epíteto elusivo, o la fealdad que se revela en el parágrafo ya dado a la estampa.



Pararrayos poéticos

Dos poemas fantasmales de Octavio Paz

LUIGI AMARA

La medianoche del 24 de noviembre de 1999, exactamente 584 días *después* de la muerte de Octavio Paz, en la contestadora telefónica de un editor que ha preferido permanecer en el anonimato quedó registrada lo que parecía ser la voz del gran poeta de Mixcoac. Tras escuchar el mensaje seis o siete veces, y al final más sonriente que estupefacto, el editor, llamémoslo W, antes que invocar la comunicación de ultratumba y entregarse como una hoja de papel al estremecimiento, concluyó que algún amigo le había gastado una extraña broma; una broma —pensó— quizá demasiado elaborada.

En la cinta magnética del aparato se escuchaba en primer lugar una respiración cansada, lenta, como si se produjera al otro lado de un embudo; luego un par de frases incomprensibles de las que sólo se podían entender las palabras «paleta de limón» y «desafío»; más tarde, tras un silencio que cualquiera hubiera juzgado definitivo, un par de poemas breves. El tono era gangoso, constipado, más de lo que normalmente solía ser la voz del poeta, pero la dicción y el ritmo eran indudablemente suyos, tan reflexivos como cadenciosos, con un suave énfasis en las palabras acentuadas y las vocales fuertes, que casi deletreaba. Otro rasgo inequívoco era la serie de pausas rapidísimas, apenas perceptibles pero significativas, que hacían adivinar la agitación característica de la mano del poeta —esa mano asertiva, juguetona, en este caso invisible— como batuta del pensamiento. Una imitación no sólo asombrosa sino también inspirada, cuyo primer efecto en la mente de W había sido el escalofrío.

La serie de inferencias y conjeturas que llevaron a W a la conclusión de que se trataba de una broma no puede decirse que

fuera sosegada ni mucho menos lineal. Después de rebobinar la cinta por segunda vez, y mientras trataba de recordar el libro al que pertenecía ese par de poemas, W se convenció de que alguien —¿pero quién y, más importante, para qué?— había reproducido en su contestadora una vieja grabación del poeta, con toda seguridad retransmitida hacía no mucho en ocasión de su primer aniversario luctuoso. En busca de alguna pista, W se esforzó en escuchar los sonidos ambientales y hacer caso omiso de la voz. Salvo por un rumor de fondo, más parecido al viento que a la interferencia, y un silbido lejano y doliente como de puesto ambulante de camotes, no descubrió gran cosa. Pero eso bastaba para excluir la posibilidad de una grabación profesional.

Al oír el mensaje por cuarta vez creyó advertir una risita apagada en medio de los dos poemas, y esta vez el tono le pareció algo afeminado, más propio de una matrona que canturrea antes de entrar a la tina que de un premio Nobel. Desconcertado, tal vez furioso, buscó en los libros que tenía a la mano el par de poemas intrusos que ya había terminado por memorizar; tarea a la que dedicó más de dos horas. Además de que desde hacía tiempo se había aficionado al autor de *Libertad bajo palabra* —razón por la cual hubo de revisar varios volúmenes, sobra decir que sin éxito—, se demoró pensando en la época a la que podrían pertenecer, guiado por la idea fija de que eran posteriores a *Árbol adentro*, período de la obra del poeta que menos conocía. Cuando oyó por quinta vez la grabación, acaso sugestionado por el silencio mortuorio de la madrugada, W entrevió la sombra del Más Allá cruzando como un ave de mal agüero por el cielo borrascoso de su cabeza, sólo



Fotos: Gustavo Vides

para desecharla inmediatamente y entonces resolver, esta vez de manera rotunda, si bien todavía henchida de interrogantes, que todo era una broma, un engendro de la ociosidad más que del espiritismo.

Nadie ignora que a partir de sus intervenciones públicas, y con un furor malsano desde su consagración televisiva, imitar a Octavio Paz es una práctica común en el plano de la escritura de poesía y un deporte nacional en el ámbito de la oralidad, especialmente en las cantinas, las peluquerías y las casas de cultura, pero W no conocía a nadie capaz de remedarlo con tal fluidez, y en cualquier caso le parecía sorprendente que ese ventrílocuo sin rostro tuviera su número telefónico y quisiera hacer alarde de maestría directamente en la intimidad de su hogar. Por lo demás, siendo del todo improbable la hipótesis de la improvisación, restaba la pregunta de quién se habría tomado la molestia de rastrear un par de poemas poco conocidos para hacer del juego un auténtico acertijo. W escuchó por sexta y luego por séptima vez el mensaje, rascándose la cabeza frente a los impenetrables arcanos de «paleta de limón» y «desafío», pero ya a un paso de convencerse de que el bromista había escrito los poemas *ex profeso*, con el fin de tentarlo, en su calidad de editor, con el anzuelo siempre deslumbrante y retorcido de los inéditos de un difunto célebre.

Pude escuchar la grabación al día siguiente, en una pequeña reunión que W or-

ganizó de improviso. La petición, ya de por sí rara, de llevar a la fiesta todos los libros de Paz que tuviera en casa («no importa —aclaró— si el contenido se repite; trae absolutamente todo: antologías, ediciones de lujo, revistas viejas, fotocopias»), se convirtió en enigma cuando me encontré en las escaleras del departamento de W al poeta Sergio Valero cargando a su vez una pila de libros. Ambos nos alzamos de hombros, no sin antes medir de un vistazo el edificio paciano que cada cual aportaba al festín.

El espectáculo en la sala de W era inusual, por no decir que ridículo: once poetas de todas las edades sentados en el suelo sin beber una sola gota de alcohol, cada quien resguardando su torre de libros como si se tratara de un trofeo incómodo, o peor aún, de una mascota, algunos más abochornados que otros, todos intrigados y hasta algo nerviosos. Por un momento sospeché que W quería evaluar, con el viejo método de la balanza, nuestro amor y reverencia hacia el poeta. Después, cuando me cercioré de que W estaba completamente sobrio, temí que más bien planeara una quema colectiva de libros, pues no pocas veces lo había escuchado lamentarse de la larga y perniciosa influencia de Paz en la poesía de México, a cuya sombra sólo podían crecer, insistía, hongos deformes y fríos. W aguardó hasta la medianoche, obstinándose en evadir el asunto que nos convocaba, y entonces, cuando sonó la alarma de un re-

loj despertador, reprodujo la grabación en un aparato de alta fidelidad. Tal vez por la presencia del reloj muchos creímos haber sido invitados a una suerte de competencia libresca, si bien no faltó quien anticipara con ánimo entre tenebroso y chapucero una sesión espiritista.

No me distraeré con el relato detallado de aquella noche inolvidable. Diré simplemente que la curiosidad pronto se metamorfoseó en azoro, el azoro en murmullo, el murmullo en temblor y conjeturas, y éstas, como era de esperarse, en desordenadas búsquedas. Pese a que la palabra «broma» acabó por imponerse, ni una sola carcajada rasgó la tensa expectación de aquella noche. Todos, incluso los que como yo carecemos del menor talento histriónico, leímos un poema breve de Paz en la voz de Octavio Paz, o en lo más cercano a ello que nuestra laringe consentía. Las mejores imitaciones, como la de un jovencísimo Hernán Bravo Varela, poeta e imitador de voces, optamos por grabarlas y luego reproducirlas una y otra vez para cotejar frente a ellas la dimensión del engaño. Ya fuera por cierto timbre imberbe o demasiado risueño o rimbombante, ya fuera, como en el caso de la imitación de Jorge Ortega, poeta de Mexicali, porque el acento norteño se filtraba hasta en las pausas, ninguna resistió la prueba de trece pares de oídos avezados.

No salimos de aquella reunión sin antes explorar, como quien dice, todos los escenarios, en su mayoría modalidades de la farsa: o era una gracejada, o una impostura sin fines de lucro, o un chiste de dudoso humor, aun cuando la tesis más disparatada,

la de un genuino mensaje de ultratumba, contó con tres o cuatro adeptos radicales que apoyaban el origen fantasmal de la grabación en dos o tres versos «reveladores». Alguien propuso consultar a los expertos, no en espiritismo sino en literatura nacional: a Guillermo Sheridan, por ejemplo, y dado el caso a la viuda, Marie-Jo, pero por lo que sé ambos se negaron a prestar atención a lo que desde afuera no puede parecer sino un fraude. En lo personal suscribí la hipótesis del *collage* sonoro, algo que podía realizarse sin más equipo que un par de grabadoras a partir de los abundantes registros que se conservan del poeta. Bastaba con aislar cada palabra, tal como un remitente anónimo haría con las tijeras, y luego pegarlas todas juntas en el papel en blanco de un *cassette*. Una labor así requeriría dedicación y hasta cierta familiaridad con la prosodia y los tics sintácticos de Octavio Paz (labor que, como me atreví a afirmar entonces, bien pudo perpetrar en secreto el mismísimo W), pero al menos en cuanto explicación no postulaba el comercio literario con la dimensión desconocida.

Si se trataba de una trampa, W no picó nunca el anzuelo. Ha declinado publicar los poemas en las distintas revistas en las que ha estado involucrado desde entonces, arguyendo invariablemente, como un chiste amargo y desgastado, que no ha podido gestionar los derechos con el Más Allá. Sospecho, por el contrario, que dar a conocer estos poemas aporta su granito de arena a la lectura de la obra de Paz, pues aun si los eruditos optan por repudiarlos, aun si se trata de una simple falsificación, tendrá el valor



derivado de la sátira, o en el peor de los casos, el mérito de lo anecdótico. Si como el propio poeta no se cansaba de repetir, la poesía es obra de todos, obra colectiva; si a fin de cuentas todos los poetas escriben, aun en distintas lenguas, el mismo poema, esta elaborada broma sería a su manera obra de nadie tanto como de Octavio Paz.

No fue sino hasta comenzar la escritura de estas líneas que noté que los 584 días transcurridos entre la muerte del poeta y el hallazgo de la grabación corresponden con los 584 días que tarda el planeta Venus —«Quetzalcóatl para los antiguos mexicanos»— en completar un ciclo solar, que a su vez corresponden con los 584 versos del poema «Piedra de sol», el cual versa

precisamente sobre el tiempo circular y el incansable retorno. Esta coincidencia permite conjeturar, ya no en clave espiritista sino desatadamente cósmica, que el poeta regresa con una regularidad de cometa para dejar mensajes poéticos en las contestadoras de la Tierra, elegidas vaya uno a saber con qué criterio. Si las cuentas no me fallan, incluyendo los años bisiestos, este contacto inmaterial ya se ha verificado en tres ocasiones: 30 abril de 2001, 5 de diciembre de 2002 y 11 de julio de 2004. El hecho de que hasta ahora no hayamos tenido noticia de otras intervenciones no es suficiente para echar por tierra esta temeraria hipótesis, ya que la falta de información podría deberse simplemente a que *a)* la gente borra muy rápido sus mensajes, *b)* ya hay quien ha publicado a su nombre poemas siderales y no lo sabemos, *c)* no todos se prestan tan fácilmente a prolongar innecesariamente lo que entienden por una broma.

Lo inquietante de esta posibilidad parapsicológica es que si Paz gusta de manifestarse a través de curiosos medios, ¿por qué no Propercio o Yeats o Nerval? ¿Acaso no es un tropo literario universal la sospecha de que otro dicta el poema que escribimos? ¿Son menos fantásticas las supersticiones que ha creado la historia como explicación de la poesía, explicaciones que invocan trances, arrebatos, demonios, duendes, musas? Pese a que una conjetura de este tipo lleva al callejón sin salida de aceptar que el ruido de fondo del cosmos, por muchos confundido con el silencio, es un ruido al fin y al cabo poético, resultado del esfuerzo de todas las generaciones de poetas muertos intentando transmitir a su manera los poemas que no pudieron escribir en vida, no está de más conceder, en cualquier caso, el beneficio de la duda, a través de una sonrisa más compasiva que escéptica, ante la proliferación y el avance tecnológico de los pararrayos poéticos. Uno nunca sabe, quizá nuestro teléfono será el elegido para recibir la inspiración poética de Octavio Paz el próximo 16 de febrero de 2006 a la medianoche, y entonces no será tan fácil irse por la tangente diciéndolo «número equivocado». ■





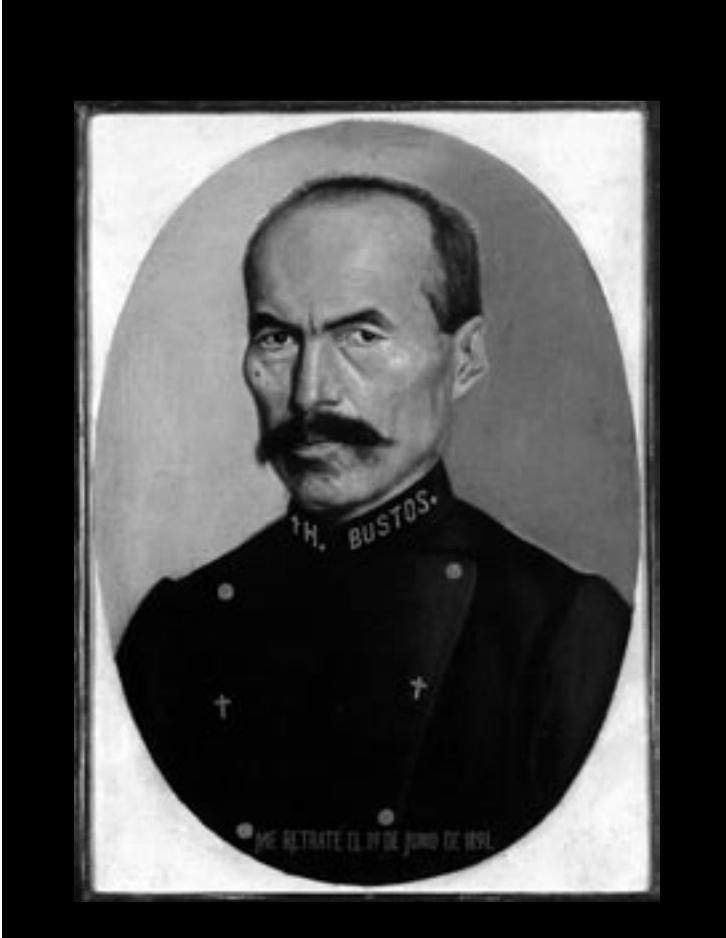
EL CUARTO BUSTOS

ALFONSO CÁRDENAS HERRERA

a don Modesto Carone

I
 Carente de historia personal y al mismo tiempo saturado de tradición —en el sentido menos artificioso del término—, Hermenegildo Bustos es reconocido como el mejor retratista en México. Un caso extrañísimo: no conoció la pintura de su país ni la del mundo, no supo de academias ni de corrientes plásticas, y sin embargo concretó —sin querer, sin saber— una obra equilibrada entre lo particular y lo universal. Por otro lado, su persona salió pocas veces del ínfimo pueblo guanajuatense La Purísima, hoy de Bustos: si viajó a León, no hay prueba de que haya ido más allá, menos de que haya salido del estado jamás. Su vida de palettero le permitió ver la pintura como un divertimento, una tarea por la que, sí, cobraba algunos pesos, pero de la que no dependía su vida diaria ni tampoco el enfermizo prestigio que ahora casi todo artista procura.

Escribo lo anterior con la sospecha, de ningún modo infundada, de que esta parca información es cándidamente imprecisa e incluso dolosamente apócrifa. He dicho, por ejemplo, que La Purísima no existe más —aunque permanezca La Purísima de Bustos, el pueblo que lleva el apellido del artista natural (si se me permite la paradoja) a pesar de que hoy le resultaría tan ajeno. Y es que el mundo de Bustos ha desaparecido; su



Autorretrato, 1891

incursión, o la de su obra, en la vida pública afectó ya la zona no sólo en el apelativo, sino en la intimidad de la gente que lo habita. Hoy el lugar está en el mapa, y eso destruye la virginidad de la que surgieron, imponentes, esos retratos con tan insospechadas espesuras e inesperadas dotes técnicas.

Frente a la amenaza que arroja dicho contexto, es necesario asir la personalidad del pintor y dejar en claro las particularidades de esa obra súbita y serena, de esa densidad tan inequívocamente reveladora, de esas pena y técnica gratuitas, fáusticas; estamos ante el momento preciso para descubrir de una vez a don Hermenegildo.

Pero ¿qué significa eso? ¿Qué es descubrir a don Hermenegildo? Yo no lo sé, y tras revisar las biografías que sobre él existen, los pocos estudios y menos catálogos, me doy cuenta de que ahí no se encuentra el pintor, ahí no está su obra. Hasta hace poco sólo conocía las versiones oficiales, la mayor parte de las veces bien intencionadas pero

falaces. Aunque no sabía yo que eran falaces sino hasta que emprendí el viaje a ese mundo que está ya lejos, a punto de partir del todo y sin remedio: el pueblo del paletero. Todo lo que sé de él lo debo a la insistencia con que abordé a sus viejos conocidos, pocos, además de algunos contemporáneos suyos que apenas lo recuerdan y otros que sólo oyeron hablar algo de él, pero que sí conocieron bien el viejo pueblo ido. Y de todas esas versiones, las oficiales y las ocultas, debe ser posible extraer a un Bustos más fiel al original, más completo. Hay que reconocer cada una de las caras difundidas del pintor, por lo tanto.

Reconozco al menos tres Hermenegildos Bustos corrientes. Creo haber descubierto, con la ayuda del azar y de mi amigo, el estudiante de filología Sergio Alejandro Aguillón-Mata, un cuarto, extraordinario. Los corrientes son: el hombre común, habitante de La Purísima, descrito en anécdotas; el pintor; y el pintado. Las tres facetas del hombre que biógrafos y críticos han inten-

tado develar y comprender sin mucho éxito, las tres caras sobre las cuales se han escrito tantos ensayos y libros y artículos, los tres tópicos de nuestro retratista que sin remedio se contradicen y se nos manifiestan o infieles o incomprensibles.

El Bustos que la gente entrevistada recuerda y declara es constantemente un hombre alegre y trabajador, pero ante todo sencillo, sin ninguna pretensión de abandonar el pueblo ni de ser distinguido por los ocasionales retratillos en lata que siempre firmó entre modesto e irónico, entre ignorante e intuitivo: «Hermenegildo Bustos, de aficionado pintó». Su devoción religiosa es bien conocida por todos: intentó representaciones del purgatorio y alegóricas batallas entre ángeles y demonios, en las que estos últimos llevaban la peor parte, como es natural, pero con una sospechosa simetría entre los personajes en conflicto.

Frente a esa idea de excéntrico regulado por la rutina provinciana, de católico rancio y alegre paletero, de hombre bien casado aunque sin hijos legítimos —hizo con un búho, Tecolotito Bustos, risa de su amargura—, se manifiesta otro personaje aún más inusual, un artista que da forma a su personalidad con el detalle de su trabajo, un pintor casi mágico que sin escuela superó el retrato ordinario con una personalidad tan particular que del mismo Bustos, hombre, se distingue.

Incluso frente a estos dos personajes encarnados en uno existe otro, tan excéntrico como aquéllos pero más misterioso: uno que parece muerto en vida, un auténtico fantasma rulfiano de mirada recia, de aspecto militar y rancio, una víctima de su propia mano, un personaje que no sonríe, nunca sonríe, no sólo porque es un autorretrato —y por lo tanto fijo—, sino porque nunca pudo haber sonreído; tal es el tercer Bustos.

II

Una serie de prodigiosos azares propició la develación del cuarto Bustos, el siniestro. Al saberse heredero, meticulosamente elegido, de Joaquín Santos, su tío lejano, Aguillón-

Mata se trasladó a San Luis Potosí en abril de 1996. El notario lo había convocado en el domicilio del occiso, una casona *art nouveau* con balcones de basalto, cruces de plata y gárgolas de bronce azul. Agradecido con aquel cuya muerte había resuelto mágicamente sus apuros económicos, Aguillón-Mata dedicó las semanas siguientes a explorar la mansión, buscando, entre tanto mueble, baúl y secreter, la señal que le revelara la personalidad de su benefactor.

Y al desempolvar la bodega donde mi tío Joaquín almacenaba su colección de pintura, encontré un cuadernillo a guisa de diario con atormentadas declaraciones e inocentísimas erratas y un paquete de lona y henequén que incitaron mi curiosidad. En su interior me aguardaban trece placas de metal, pintadas al óleo con pervertida maestría. Quizá previniendo la censura eclesiástica, el anónimo autor había ocultado su nombre en la nota que había escrito al reverso de cada imagen: «Este retablo fue compuesto por un aficionado, a petición de su amada, el año de 1888». Al contemplar aquellas imágenes abyectas, entendí por qué mi tío había cultivado, con tanta minuciosidad, el olvido del mundo cotidiano. Un tesoro de esa naturaleza debería resguardarse, para siempre, de cualquier espectador trivial¹.

El estupor de Aguillón-Mata no era gratuito. La mera descripción de esas obras, pintadas por un «aficionado» de provincia, bastaría para escandalizar a nuestro posmoderno siglo XXI. Una de ellas reproduce a un serafín mulato que alza las enaguas a la Guadalupeana, para mirarle el trasero mientras ella desagua su vejiga sobre un jardín de rosas. Otro representa la cabeza de San Juan Bautista, que se desangra entre los pechos de una exhausta Salomé, tendida sobre una alcoba africana. En otra placa, la doliente Virgen sostiene el desnudo cadáver del Hijo, al que besa en la boca mientras le exprime el sexo martirizado. Y en otra más la reina Jezabel, amarrada a una silla, se abre de muslos para

que el profeta Isaías extraiga, de su cálido orificio, una flamígera parvada de colibrís.

Sabiendo que podía perder el cuerpo y el alma si alguien develara su secreto, este humilde artesano requirió mucho valor para, en el «liberal» siglo XIX, atreverse a pintar semejantes pesadillas. Y con semejante talento. El único tríptico de la serie podría deslumbrar al más exigente coleccionista. Conformado por placas de metal cortadas en óvalo, representa tres versiones de la misma alegoría. En la primera, la Virgen sostiene al niño Dios, quien se divierte jugando con tres escorpiones. En la segunda, la madre le ofrece el pecho a su pequeño, cubierto de ronchas a causa de los piquetes. Y en la última el pecho de María se desangra, pues Jesús, poseído por la ponzoña del escorpión, le ha arrancado con sendos mordiscos los pezones.

Se advierte una constante significativa en los trece cuadros: sea cual sea la naturaleza de la escena, en todas aparece el mismo hombre —siempre mestizo— y la misma mujer —siempre criolla. Si relacionáramos este indicio con la dedicatoria escrita al reverso de las placas, acaso podríamos explicar su carácter blasfemo y secreto: estaríamos, tal vez, ante el testimonio de una pasión, la historia de dos amantes —el aficionado pintor y su amada modelo— que azuzaban su erotismo profanando los dogmas cristianos.

Con el fin de confirmar estas hipótesis, Aguillón-Mata se reunió con especialistas del Centro de Investigaciones Estéticas de Occidente, quienes las confirmarían y revelarían, a la postre —y para súbito pesar de mi amigo, que hoy evade el tema—, la identidad del autor.

III

Para comprender las conjeturas que concilian la perversidad de esas obras con la devoción de Bustos es necesario detenerse en un episodio específico de su vida. Asimismo, se requiere cierta disposición moral e intelectual que reconozca el mal en sí mismo; lo abyecto como, también, lo propio; aquello que, entre otras cosas, caracteriza

a todos los hombres. Es necesario tener la capacidad de verse en el espejo, y no desviar la mirada. Desechar la castrante idea que pretende hacer de artistas mexicanos ejemplos morales de integridad y devoción. El hombre —es decir: Bustos, yo, tú mismo— ha creado el bien moral para deleitarse al transgredirlo. Con esa convicción creo no violentar la realidad si atribuyo al romance adúltero entre Bustos y la señora Santos Urquieta el verdadero origen de las piezas malditas. Se sabe que el pintor casó con Joaquina Ríos en 1854, así como que la pareja no pudo engendrar descendencia. La trágica ironía que encierra la adopción del búho Tecolotito Bustos muestra entre líneas hasta qué punto el hombre lloraba la imposibilidad de un hijo, lamento que, en el contexto de la provincia mexicana más estrecha y hermética, deviene naturalmente en adulterio.

Descendientes de los Aranda que no han querido ser identificados —más que de apellido— afirman conocer la interrogante del pintor, en esa época irresoluble, sobre si podría o no tener hijos con otra mujer. Así lo intentó. En este punto de su vida, Bustos se arrojó a un mundo interior totalmente novedoso y seductor que, quizá, sea la transición dibujada y tan enigmática de su autorretrato que tiene en la firma los mismos motivos confesos del engendramiento de un bastardo, aparentemente simplistas pero esenciales y humanos: «para ver si podía».

A partir de entonces el pintor pudo explorar imaginarios antes vetados por su tradición y sus costumbres de hombre alegre. Un cambio sutil de su personalidad, patente en sus rutinas, es el paulatino abandono de la elaboración y venta de paletas para concentrarse en su trabajo en la capilla de La Purísima, que no le dejaba tanto pero que podía llevar a cabo solo —a diferencia de la venta de golosinas, que preparaba siempre con su esposa. Se sabe que la relación entre ambos se deterioró al grado de no sólo impedir el trabajo conjunto, sino que en más de una ocasión el cinismo de Bustos respecto de su relación extramarital provocó en doña Joaquina tal encono que llegaban a ha-



Doña Fernanda Ríos de Barajas, 1891

cer escándalos poco vistos en La Purísima; incluso —hecho documentado— una vez la mujer tomó una gubia y con ella dañó, temporalmente, la mano diestra del infiel pintor.

Es posible que el sexo deleitoso por adúltero, la culpa sentida, el engendramiento de un hijo, la ilegitimidad del mismo, la luz de la pintura, la sombra de la austera capilla —en fin: elementos contrastantes que daban alegría y pena a Bustos en la misma medida— hayan sido las razones que lo llevaron a aminorar la candidez de sus alegorías conocidas y lo condujeron a cambiar bodegones y retratos por temas trascendentales. Entre éstos, por supuesto —pero hasta ahora sólo por supuesto—, los abyectos retablos antes descritos.

IV

En su tesis doctoral, tercamente inédita, Gonzalo Lizardo propone un esquema metodológico para la correcta atribución de cuadros apócrifos. Basado en las premisas

del crítico italiano Giovanni Morelli², este método privilegia la interpretación de los indicios inconscientes y subconscientes que el pintor ha depositado sobre su obra, por encima de su pertenencia explícita a tal o cual escuela artística. De acuerdo con Lizardo y con Morelli,

la forma de una oreja o de una cabellera, o bien la presión del pincel sobre la superficie pictórica, revelan mejor la personalidad del autor que la forma en que traza sus rostros o la vestimenta de sus personajes, pues estos últimos rasgos se hallan condicionados por la época, y son más susceptibles de imitación, plagio o falsificación³.

Aunque algunos críticos los consideran más afines a la criminología que a la teoría estética, si se aplican estos principios sobre los trece cuadros descubiertos por Aguilón-Mata se accede a una sorprendente conclusión. El esmero de las pinceladas y las



Don Francisco Aguirre, 1887

veladuras, las pequeñas cruces que decoran botones y paños, la presencia de alacranes y de sapos, las siluetas de los párpados y las uñas señalan a un insólito sospechoso: Hermenegildo Bustos. Una vez aceptada esta conjetura, resulta sorprendente el parecido de todos los personajes masculinos con el pintor guanajuatense, y el de los femeninos con su amante, la señora Santos Urquieta, retratada por Bustos en su famosa alegoría sobre «La Belleza venciendo a la Fuerza» —la obra plasmada sobre el techo de una tienda comercial del pueblo, misma que tal vez inspiró a la pareja de enamorados para fraguar sus retablos malditos y que también ha sido objeto de contradicciones respecto de la participación de la amante e incluso de su originalidad, a todas luces innegable.

De acuerdo con esta tesis, la resonancia magnética nuclear corroboró la fecha de los cuadros, y las cromatografías revelaron el uso de pigmentos naturales —como la orchilla, el garance y el palo de Brasil— idénticos a los que mezclaba Bustos en sus

propios morteros, excepto porque los óleos rojos no estaban compuestos con carmín de cochinilla, sino con auténtica sangre. Esta excepción, aliada con otra peculiaridad compositiva, puso en duda la atribución de los retablos malditos, cuyos personajes, con la cabeza pintada en tres cuartos de perfil, miran siempre hacia la derecha del espectador. En contraste, los retratos de Bustos muestran a sus modelos en perfil de tres cuartos, sí, pero mirando, por lo general, a la derecha de quien mira el cuadro. Como se sabe, esta posición del modelo refleja una deficiencia técnica: para aquellos aficionados que dibujaban con la mano derecha y no han pasado por talleres académicos, es más fácil trazar un perfil mirando hacia la izquierda. En consecuencia, los retablos malditos fueron pintados o bien por un pintor académico, o bien por un pintor zurdo, y habría que olvidarnos de Bustos.

Exhibiendo sin decoro su tendencia a la sobreinterpretación, Lizardo proporciona un argumento casi fantástico para justificar

esta anomalía. Según ciertas experiencias en hospitales psiquiátricos —cuya fuente jamás cita—, la mayoría de los pacientes que se lesionan de la mano derecha son incapaces de dibujar con la izquierda, pero aquellos que lo consiguen modifican menos su trazo que el carácter de sus temas. «El niño que antes pintaba ángeles o unicornios ahora sólo dibuja mutantes o mujeres mutiladas, el que antes coloreaba flores ahora prefiere entintar cadáveres: la discapacidad de su mano diestra obliga al artista a manifestar la cara siniestra de su personalidad»⁴. Esta tesis conductista resulta idónea para explicar a Bustos, el siniestro, y para comprender sus blasfemias.

V

El caso aún está plagado de lagunas que lo amenazan con el descrédito. No pocas veces se han atribuido falsedades a la obra de Bustos, pero los llamados retablos malditos no pueden ser fácilmente descalificados. Asimismo, es harto difícil probar su autenticidad. Primero es necesario diluir las dudas sobre si son Francisco Orozco Muñoz y Pascual Aceves Barajas los únicos coleccionistas que obtuvieron de primera mano obra del pintor. Hace falta saber por qué Orozco, siendo escritor, no dedicó una sola palabra al trabajo de Bustos, tan admirado suyo. Por qué apareció tan a destiempo la colección de Aceves. Por qué el padre Santos puso su herencia en manos de un sobrino que jamás conociera personalmente. Por qué dejó éste el tema luego de publicar su autobiografía y divulgar los principios de su investigación. Por qué tacha ahora de amañadas esas memorias que antes le obsesionaron tanto. Qué fue del diario encontrado en la casona del tío Joaquín Santos —Bustos tenía la costumbre de escribir diarios, pero sólo se conserva el de 1894⁵. Quién resguardó originalmente los retablos malditos. Por qué razón.

Ofrezco una hipótesis. Existe un halo de misterio sobre la descendencia bastarda de Bustos. Se discute cuántos hijos tuvo con la señora Santos Urquieta, y algunos dicen incluso que el único murió joven. Sin

embargo, el informante Aranda, que pronto asumirá la responsabilidad que le toca, ha asegurado que al menos uno de los bastardos, a quien conoció, se ordenó sacerdote con el fin de resguardar piezas desconocidas de su padre. Santos, por su parte, hizo negocios extrañamente favorables con la Iglesia en San Luis Potosí, de manera que pudo amasar una inexplicable fortuna. Otros comerciantes se quejaban de la preferencia que le dio un padre radicado en San Luis. Y en el Registro Civil de la capital potosina se consignó que Santos fue también bastardo de una mujer que —supo después— se emparejaba con el mentado sacerdote y que más tarde fue excomulgada. No hace falta más que atar cabos.

Sin embargo, hasta ahora esto no son más que conjeturas. Los retablos malditos, no. Existen y su potencia e importancia es inapelable. Si pertenecieron o no al lado siniestro de Bustos, es otro asunto. La autoría importa poco frente a una obra que vale por sí sola. ■

1 Aguillón-Mata, Sergio Alejandro, *Autobiografía precoz*, Ediciones Mnemothreptos, México, 1998. tomo II, p. 524.

2 Previniéndose contra las críticas adversas de los críticos académicos, Giovanni Morelli publicó su revolucionario método bajo el seudónimo de Ivan Lermolieff, en la *Zeitschrift für bildene Kunst*, entre 1874 y 1876.

3 Gonzalo Lizardo Méndez, *La estética de la transgresión como método de análisis pictórico*, tesis doctoral, Universidad de Guadalajara, p. 128.

4 *Ibid.*, p. 240.

5 Ver Marco Antonio Campos, «Hermenegildo Bustos», en *La Jornada Semanal*, número 516, 23 de enero de 2005, p. 5.

Molestando a los demonios

Los poemas de Tien Mai

DANIEL SAMOILOVICH

El poeta y dibujante Tien Mai, heredero de una familia que dio varios emperadores al Anam, nació en 1901; en 1905 sus padres se trasladaron a París, donde Tien cursó la escuela elemental, regresando en 1912 a Hue. Allí hizo el bachillerato y una brillante carrera universitaria, coronada en 1926 con un doctorado *cum laude* en la Sorbona. Hasta 1937 vivió en Hue alternando los negocios con la enseñanza universitaria, pero al fallecer su padre dejó sus cátedras (literatura latina y francesa, gramática china), traspasó a sus hermanas la administración de la fortuna familiar, y se instaló en París, donde no vivía desde su infancia; murió seis años después en una acción de la Resistencia contra la ocupación alemana.

Esta serie de poemas fue escrita en chino mandarín, durante una estancia en

Suiza y el norte de Italia, y traducida al castellano de la edición francesa de Edouard Imman (Edouard Imman ed., *Poèmes de Tien Mai*, Croix du Sud, Montpellier, 1959), quien puso en orden una colección de versiones en francés muy llenas de tachaduras, halladas entre los papeles de Tien. Llama la atención la ruptura, en algunas de las traducciones, del sistema tradicional de versos pareados, que sí, lógicamente, se mantienen en los originales chinos que se conservan; empero, la mayoría de éstos faltan y se supone que fueron enviados a su amiga, la novelista pekinesa Tap Zhu, habiéndose extraviado a su muerte en 1949. En cambio, se han recuperado algunos originales enviados a otros corresponsales en Hue y Tourane (la actual Da Nang). ■

Lo que no saben

Ah, querido amigo, sí me gusta
la vida en el Poniente:

pero lo que no tienen
es idea de qué fuere la seda, el crujido

espeso con que un vestido
de mujer se derrumba.

Poemas perdidos

TIEN MAI

Avispas del Delta del Hue

Cuatro alas, media vida: surgen
donde la inquietud excesiva del verano

adensa tanto el aire que se forman
grumos, cuerpos llenos de ángulos,

alas llenas de venas, un hilo
casi imposible uniendo el tórax

con el abdomen. ¿Cómo podría
un líquido o un impulso eléctrico

pasar por ese hilo tan delgado
de la cabeza al aguijón?

Son poco más que una idea o signo
de exclamación, dos o tres golpes de pincel,

de todos modos, se sabe, no es mucho
lo que tienen que durar.

Jusep Torres Campalans y el exilio imaginario

TERESA GONZÁLEZ ARCE

Si partir es hacerse otro, dejar atrás la patria, la familia y las costumbres para encontrar en otro país a aquel que habremos de ser pero que aún no conocemos, la realización de un viaje aparentemente imposible gracias a la imaginación y a la escritura no es menos riesgosa, menos valiente ni menos real. Esto lo sabía Max Aub, escritor judío de madre francesa y padre alemán que al estallar la guerra en España tuvo que dejar su patria de adopción e iniciar un largo exilio en el mismo continente en el que, muchos años atrás, otro escritor español intentó sin éxito iniciar una nueva vida fuera de Europa.

En su exilio mexicano, Max Aub escribió en 1958 la «biografía» de Jusep Torres Campalans, inexistente pintor catalán y catalanista que, luego de conocer las bondades de la vida intelectual parisiense y de convivir con personalidades como Pablo Picasso, Georges Braque y Max Jacob, dejó de pintar y se fue a vivir con los chamulas en la selva chiapaneca. Aub, que había viajado a México para conmemorar el aniversario 350 de la primera parte del *Quijote*, oyó hablar de ese pintor desconocido para él y se dio a la tarea de recopilar todo tipo de información sobre una vida que al mismo Torres Campalans no le interesaba contar y que se resistía a ser conocida, casi de la misma forma como las aventuras del Quijote tuvieron que vencer obstáculos de todo tipo para salir a la luz.

Para Aub, en efecto, no podía existir mejor homenaje a Cervantes que escribir un libro sobre un hombre que, a diferencia del autor del *Quijote*, encontró a su manera la forma de gobernar una parte de la antigua provincia del Soconusco. Si la sospecha de ser cristiano nuevo sirvió de pretexto al rey para negarle a Cervantes el favor que solicitaba, el exilio voluntario de Torres Campalans dio a Max Aub el pretexto para abrir una fisura en el tiempo y hacer como si *Don Quijote de la Mancha* hubiera



Retrato de Ana María

sido escrito en esa provincia que Cervantes ambicionaba. Porque, como dice Aub en el «Prólogo indispensable» a *Jusep Torres Campalans*, sin duda «el *Quijote* pudo ser chiapaneco y, tal vez, debió serlo porque fue para la novela su Nuevo Mundo».

Tan necesarios como el prólogo, los textos que sirven de epígrafe a la biografía del apócrifo pintor catalán permiten entender que para Aub el nuevo mundo de la novela es un territorio que, como el espacio que se configura en las páginas de *Don Quijote de la Mancha*, no depende únicamente de lo visible ni de lo posible para existir. El fragmento del *Criticón*, de Baltasar Gracián, evoca así a ese pintor que, ante la imposibilidad de representar al modelo en su totalidad, pintó a sus espaldas una fuente cristalina y a sus lados un espejo y una coraza de cuero pulido que reflejaban todo lo que permanecía oculto. La pregunta de Santiago de Alvarado que sigue a esta cita viene luego a completar, como la fuente situada detrás del modelo, la reflexión iniciada por Gracián: «¿Cómo puede haber verdad sin mentira?».

En la escena evocada en *El Criticón*, en efecto, ni la fuente ni el espejo ni el coselete estaban realmente en la escena que el pintor intentaba reproducir. Los artificios inventados por él, sus mentiras, permiten sin embargo a la mirada completar el conocimiento de la figura representada en un solo golpe de vista. Ahora bien, si como dice José Ortega y Gasset en la última cita del epígrafe, «Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre», un libro que nos permitiera acceder simultáneamente a varios aspectos de la vida de un hombre mediante procedimientos similares a los del pintor de Gracián sería como un espejo múltiple capaz de revelar no sólo al hombre retratado, sino también la mirada de quien lo contempla.

Al escribir *Jusep Torres Campalans*, pues, Max Aub tenía en mente no sólo la antigua reflexión sobre la verdad poética o la técnica cubista inventada por Picasso y Braque y Torres Campalans; sin duda pensaba también en ese territorio cervantino formado por la historia, el relato de aventuras y los

relatos hechos por los personajes. En cualquier caso, no olvidaba que el juego de espejos que lleva del Cervantes histórico hasta Don Quijote, pasando por Cide Hamete y sus traductores, revelan un mundo mucho más rico y multiforme que el de la España del siglo XVII, con sus obsesiones de pureza de sangre y españolismo sin fisuras. Al darle a Jusep Torres Campalans una dimensión de realidad que logró confundir a los críticos contemporáneos, Aub no olvidaba tampoco que el mundo nunca es tan real como cuando uno consigue librarse de sí mismo y volverse un exiliado.



Jusep Torres Campalans y Pablo Picasso

Como Cervantes en *Don Quijote*, Aub se convierte en otro al crear un personaje que, con su mismo nombre y apellido, indaga en la vida de un pintor cuya vida y obra han sido registradas en un *corpus* heterogéneo de documentos. Críticas a su obra publicadas en diarios y revistas de la época, entrevistas con quienes lo conocieron o que, por alguna razón, están al tanto de sus andanzas, fotomontajes que muestran a un Torres Campalans muy serio, con la cabeza rapada, junto a Picasso, notas bibliográficas y una selección de obra pictórica esclarecen, desde diferentes y a menudo contradictorias perspectivas, el devenir de un hombre silencioso cuya principal ocupación al final de su vida fue «hacer mestizos».

Además de la cronología que sitúa la vida de Torres Campalans en lo que Ortega y Gasset llamó su «circunstancia histórica», la literatura crítica sobre su obra, los testimonios de sus contemporáneos y las entrevistas que Max Aub consigue tener



Montaje

con el pintor catalán, *Jusep Torres Campalans* se construye gracias a un relato que el propio Aub elabora a partir de sus pesquisas y un cuaderno escolar —al que llama «Cuaderno verde»— donde pueden leerse pensamientos y aforismos del pintor. La reproducción de dicho material, sin edición alguna, respeta al máximo el estilo de su autor, lo cual explica las numerosas repeticiones que se encuentran en él. Todos estos elementos crean el efecto de estar ante un personaje tridimensional que se construye ante la mirada del lector como un trampantojo o, como dice Aub, un rompecabezas creado a partir de perspectivas múltiples.

Lejos de ser un mero ejercicio lúdico, *Jusep Torres Campalans* es una lección de realidad y de historia. No se trata de engañar a nadie con las invenciones, sino de conocer los límites de lo real y encontrar sus grietas. Cervantes nunca estuvo en América de la misma manera que los pergaminos de Cide Hamete nunca existieron fuera de la literatura. Pero la literatura es real, y su realidad echa raíces en el vacío que el artista deja crecer en sí mismo para dar cabida a lo otro, a lo que pudo ser y no fue.

No es gratuito, en este sentido, que tanto en *Don Quijote* como en *Jusep Torres Campalans* la paternidad y el mestizaje aparezcan como metáforas de la escritura en particular y de la

creación en general. No hay que olvidar que en el prólogo al *Quijote* de 1605 Cervantes afirma que no es padre sino *padrastr*o del Quijote, obra suya engendrada en la cárcel. La anécdota soez que Jusep Torres Campalans evoca al hablar de los numerosos hijos que ha tenido en México («Los españoles no somos gentes bien educadas, señor. Como le contestó Picasso a un gringo preguntón, que mal entendía el español. —¿Usted con qué pinta? —Con la punta de la...»), subraya la diferencia fundamental entre Torres Campalans, para quien el arte debe salir de la nada, y Max Aub, quien inventa un pedazo de realidad sin que su gesto subversivo implique una ruptura con la tradición.

La invitación que hace Max Aub de importar íntegro el prólogo a la primera parte del *Quijote* y adaptar los propósitos de Cervantes al «Prólogo indispensable» de *Jusep Torres Campalans* confirma, en efecto, la deuda que la biografía apócrifa escrita por Aub tiene con el ingenio cervantino. Inventar en lugar de buscar en la realidad las citas y referencias cultas que Cervantes dice necesitar para publicar su historia es el consejo que un amigo tan apócrifo como sensato da al desconsolado escritor. Para remediar la falta de sonetos, epigramas o elogios, dice el amigo de Cervantes en el prólogo al *Quijote* de 1605, basta con hacerlos él mismo y firmarlos luego con el nombre de algún famoso poeta. Y poca importancia tiene si algún pedante descubre el artificio, «porque ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribistes».

Obra visual y espacial, *Jusep Torres Campalans* afirma lo que los historiadores no siempre admiten: que la historia está hecha de lo que fue pero también de lo que no pudo ser. Saber que a Cervantes le fue negado un exilio voluntario para someterlo al exilio interior de la pobreza y el racismo no sirve para cambiar la historia pero sí para imaginar, como hace Max Aub en el prólogo a *Jusep Torres Campalans*, que los hechos pudieron haber sido de otra manera, y que toda realidad engendra otra realidad, como lo prueban los cuadros cubistas firmados por el apócrifo pintor catalán. ■

Viajes de final de curso

JORGE CARRIÓN

No matter what else Cervantes' novels deal with, they recount journeys of one sort of another, and without journeys non of them would hold together as such.

STEVEN HUTCHINSON, *Cervantine Journeys*

Non por mucho andar / Alcançan lo pasado, / Nin se pierde por quedar / lo que non es llegado.

SEM TOB BEN YITZHAK ARDUTIEL, *Proverbios morales*

—Bien sabes, job Sancho Panza, vecino y amigo mío!, cómo el pregón y bando que Su Majestad mandó publicar contra los de mi nación puso terror y espanto en todos nosotros; a lo menos, a mí le puso de suerte, que me parece que antes del tiempo que se nos concedía para que hiciésemos ausencia de España, ya tenía el rigor de la pena en mi persona y en la de mis hijos.

Don Quijote, II

De los perros aprendimos el vómito, dice Don Quijote. De los perros: bestias de naturaleza errante. Vomitar: vomitarnos: en una dinámica de lengua retráctil, que sale y que entra, paso atrás: paso adelante: sólo así, en una proporción en que prevalezca el avance pero que contemple también el retroceso, nuevo impulso, autocrítica, vómito y limpieza imprescindible; sólo así se hace camino.

Se viaja así, en soledad, solamente.

Todos los viajes son de final de curso. Son el examen último de un lento aprendizaje: el que te ha llevado desde los primeros pasos inconscientes hasta ese lugar que te pone a prueba.

Todos los lugares lo hacen. La prueba, el requisito.

Yo, como tantos otros en Madrastra, participé en tres viajes de final de curso, cada cual más lejos —pero no más hondo: Mallorca, Ámsterdam, Túnez.

Inmediatamente después comencé a viajar en serio; por eso subestimé aquellas experiencias previas, sin concederles ni siquiera el rango de entrenamiento que sin duda ostentaron. Entrenamiento por etapas. Etapas de vida y de lectura que rescato ahora, quijotesco.

Quizá porque la infancia es un combate desigual, mi educación primera (general, básica) tuvo lugar en una plaza de toros. Obviamente sólo



Dibujo: Roberto Rábora

me percaté de ello muchos años más tarde, cuando el topónimo Plaça dels Bous (*plaza de bueyes o de toros*) dejó de ser cotidiano y cuando las palabras que lo componen, a mis ojos, significaron.

Los topónimos, esas palabras que usamos con mayor inconsciencia aun que las demás. (Mi madre todavía habla de la calle Álvarez Builla, más de dos décadas después de ser bautizada como calle Pablo Picasso: ¿cuánto tiempo tarda en desaparecer una dictadura?).

Quizá por el hecho de que los Jordis y los Antonios abundaban en nuestro curso de aquel colegio de la Plaça dels Bous, nos acostumbramos a llamarnos por el apellido. O tal vez la razón se escondiera tras la mala costumbre de pasar lista, como en un cuartel, tu identidad sin nombre de pila, prescindible.

Cada día caminábamos hasta el centro posible que constituía nuestro colegio privado, desde el barrio de inmigrantes en que vivíamos, Rocafonda. Todos éramos hijos de andaluces: *el Medina, el Cabrera, el Costa, el Silva, el Sevilla, el Roldán* y yo, *el Carrión*.

Uno de los momentos estelares de mi escolaridad lo protagonizamos nuestro maestro de quinto grado (que era también nuestro tutor), *el Sevilla* y yo. Cuando desde la tribuna de su bigote observó que Jordi Carrión, alumno brillante y aplicado, frecuentaba la compañía de José Antonio Sevilla, alumno travieso y desaplicado, mi tutor me dijo a la salida de clase, muy bajito, casi al oído: «Dime con quién vas y te diré quién eres». Sé quien soy, debería haberle respondido o haberle citado a Sancho: «Dime con quién andas, decirte he quién eres», pero aún no había

leído el *Quijote* ni tenía aún idea de quién era. Pero sí que me di perfecta cuenta entonces del significado de aquel refrán, y no sólo eso, intuí también que las charlas sobre novelas de detectives y los enigmas con que *el* Sevilla y yo nos retábamos de camino al colegio desde nuestro barrio periférico eran para mí un mayor desafío intelectual que las largas listas de reglas ortográficas que nuestro tutor y maestro de quinto grado nos recitaba desganado, sin pasión, como un rezo.

Sabía con quién iba y sospechaba quién era, pero sin del todo saberlo y apenas sospechándolo; tan lentamente.

A aquellos años pertenece mi primer recuerdo del *Quijote*: un fragmento, con más dibujos y colores que texto, que no era el de los molinos de viento.

Clavileño, tal vez. El viaje inmóvil.

De la semana que pasamos en Mallorca, mi primer viaje de final de curso, veo sobre todo el hotel, como si no hubiéramos salido de sus *bungalows*, como si todas las excursiones hubieran sido abortadas. El primer día el Medina, el Silva y yo nos quedamos dormidos.

El sopor de los viajes de final de curso. De Ámsterdam, cuando llegó el verano entre tercero de B.U.P. y C.O.U., también conservo esa sensación de haber permanecido quieto, pese a los molinos, las fábricas de queso y de zuecos, los diques, los museos que nadie me había enseñado —ni quiso enseñarme entonces— a apreciar. Prevalecen los objetos sedentarios: la silla y la mesa del Hard Rock Café; las camas del albergue; los asientos del autocar (no nos importaba el paisaje).

Vomitamos todos.

Demasiada mierda.

Alcohol, hamburguesas de McDonald's, desengaños amorosos, la adolescencia, mentiras, consumo, viajar por viajar sin viajar, irse por irse sin irse, drogas blandas, la educación pública española, los zuecos y los quesos y las postales que robamos.

Fue un milagro que nadie se cayera a un canal.

Me salvó el Costa; quizá yo también lo salvé a él. Y sobrevivimos todos porque la adolescencia hiere pero no mata.

La adolescencia, la náusea.

La cordura de Don Quijote

GIOVANNI PAPINI

En el *Don Quijote* hay un centro que los comentaristas, extrañados por las bestialidades corrientes, no han visto, y que da la clave de todo. Este centro es la locura fingida de Sierra Morena. Todo el mundo recuerda el episodio. Llegado al medio de los desolados pedregales de la montaña, Don Quijote anuncia a Sancho que hará el loco hasta su regreso, en honor y gloria de Dulcinea. El listo se descubre al simple; engarza una locura confesada en la más amplia locura simulada.

Comienza por declarar su método —la imitación—, pero imitación calculada, es decir, ni demasiado fatigosa ni demasiado peligrosa: «Quiero imitar a

Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán...». Pero con juicio: Orlando era demasiado furioso. «Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán..., parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales». Y termina con la conciencia de su lúcido propósito: «Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta»¹. «Si la respuesta —añade— es buena, yo dejaré de hacer el loco; si es adversa, me volveré loco de verdad, y ya no sentiré el dolor que me proporcionaría». No se podría desear un reconocimiento más explícito del secreto de Don Quijote;

sabe que no es loco, pero quiere hacer cosas de loco, y estas locuras no serán otra cosa que imitaciones de locuras famosas. Lo que en este pasaje confiesa, por algo queridamente loco, sobrepuesto a la locura ordinaria, es, en todos los demás casos no confesados, su regla.

En estas mismas páginas se encuentra también su teoría, una de las más profundas del libro, de volverse loco sin causa ni razón. A Sancho, que le pregunta por qué quiere hacer tanta penitencia si Dulcinea no le ha hecho nada que lo justifique, Don Quijote responde: «Ahí está el punto, y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; *el toque está en desatinar sin ocasión...*».

Las pruebas de esta postu-



Pintura: Gabriel Flores

ra suya de loco voluntario y sin causa verdadera se encuentran a cada paso. Don Quijote tiene conciencia de las transformaciones que deben sufrir las cosas reales para adaptarse a la comedia que representa. Sabe perfectamente, por ejemplo, quién es Dulcinea², pero no quiere detenerse en aquella gorda y sudada pueblerina que ha escogido, por refinada ironía, como mujer de sus pensamientos; y explica a Sancho que, no pudiendo existir en la Naturaleza mujer perfecta, ha escogido a la última de todas para mejor demostrar la potencia de su voluntaria fantasía deformadora y reformadora: *Píntola en mi imaginación como la deseo*. Cuando Sancho le cuenta su visita a la amada, él la traduce punto por punto a su lenguaje, aun sabiendo que

Sancho describe la verdad tal como la ha visto. Y más tarde, al alba, cuando las campesinas aparecen en el camino y Sancho quiere hacerle creer que se trata de Dulcinea y de sus doncellas, Don Quijote no quiere aceptar la alucinación, porque le viene impuesta por otro, por un inferior, sino que ve a las mujeres tal como son, y, para no descubrirse, recurre a la acostumbrada historia de los encantadores que le transforman los objetos ante los ojos. Pero luego acaba por admitir que Dulcinea es una persona fantástica e imaginaria, cosa que un auténtico loco nunca podría reconocer³. Por otra parte, en otros casos, Don Quijote confiesa haberse equivocado, admite las alucinaciones y tiene conciencia del engaño en que dice haber caído. Pero, cuando le convie-

ne, ve las cosas como todo el mundo y ya la posada no le parece castillo, sino verdadera posada, y reconoce que el yelmo de Mambrino es una bacía de barbero, pero que eso parece a los otros para que a nadie entren ganas de robárselo. Su principio —que debía enseñar la fisura de su ficción y al mismo tiempo encierra el único principio efectivamente idealista de todo el libro— es que los objetos, por sí mismos, no son ni de esa manera ni de otra, sino como los hombres diversos saben y pueden verlos diversamente. Su sistema podría definirse como una «voluntad de creer» anticipada tres siglos sobre las teorías pragmáticas, a menos que no esté con un retraso de veinte siglos sobre las teorías de Protágoras.

Esto explica, finalmente, la

Para entonces ya había leído algunos capítulos del *Quijote*, no demasiados ni los suficientes.

Aún no sabía que el viaje vertebra y explica la novela, que todos sus personajes viajan o han viajado, que todos los seres están en decurso y son discurso: lenguaje en movimiento. Aún no sabía, tampoco, qué es una obra maestra. Ni que el *Quijote* es una novela-viaje y el examen final de una vida móvil. Ni que su universalidad se justifica en el mapa que a partir de sus páginas puede trazarse: ese Mediterráneo europeo y oriental y africano no está en Quevedo ni en la picaresca. Ni que ese espacio literario de piratas y vagabundos y exiliados y caballeros cabalgantes, de nómadas, reverso proscrito de la Europa noble del *Tirant*, testimonialmente descrito por Benjamín de Tudela en sus viajes, no había sido ficción realista hasta entonces. Aún menos podía saber que la cárcel-Madrastra, cuyo perímetro se iba reduciendo, ya no imperio, ya no pluralidad, ya no ciencia ni cultura, encuentra en el *Quijote* un túnel de huida, una ventana al mar, la carcajada de un loco que sólo puede entenderse en el contex-

to censor de un mundo que empequeñecía. Después: todas las demás lecturas.

Tampoco sospechaba que la novela explica la vida de quien explicarse al leerla quiera.

Cuando cinco años más tarde, a punto de licenciarme en humanidades, iba a bordo de un autocar por las carreteras que bajan por Túnez hasta topar con las dunas del Sáhara, tampoco había leído los suficientes capítulos del *Quijote* ni había entendido que la vida es otra cosa, quién sabe qué, pero algo que tiene sólo una relación tangencial con las drogas, la comida rápida, el amor desengañado, la adolescencia que persiste, la mentira, el consumo, el turismo sin razón de ser, la educación convencional, reglada, endulcorada, sin ambición, pública o privada o robada, qué más da.

En la universidad sí había leído, en cambio, «Pierre Menard, autor del *Quijote*» y los poemas y ensayos-ficciones en que Borges explora la vertiente onírica del mundo cervantino. Para Borges no hay ancla a un tiempo ni a un país.

Nunca he viajado en grupo como lo hice aquella vez, como un bruto, en manada, re-

visible y cotidiana sabiduría de Don Quijote. Todo el mundo se maravilla del buen sentido de sus discursos cuando no tocan asuntos caballerescos; todo el mundo le llama y le considera un «cuerto loco» o un «loco cuerdo». Y, al final, él mismo proclama, sincero otra vez, que no es loco. ¿Y acaso no confiesa, sin parecerlo, haber inventado de raíz la maravillosa fantasmagoría de la gruta de Montesinos?

Desde que sale del mundo subterráneo, Sancho mismo duda de su veracidad, y Don Quijote, en casa del Duque, hace un cínico pacto con su escudero: «Cree en mi historia de Montesinos y yo creeré en tu historia del cielo». Pero la invención descarada queda desde entonces manifiesta, y la confesión implícita no es otra

cosa que una confirmación superflua⁴.

Don Quijote no ha sabido regirse en la simulación perfecta y estos fallos de su comedia procuran un doble esfuerzo a nuestro descubrimiento: Don Quijote no tomaba tan en serio su juego como para jugarlo de-

masiado cerrado. Don Quijote es un loco fingido que se traiciona en la alegría. Su tranquilidad, su astucia, declaran contra él; en su vida no hay drama. No puede haber drama donde no hay seriedad. Don Quijote bromea, pero los locos verdaderos no bromean.

1916

VERSIÓN DE
JOSÉ MIGUEL VELLOSO

1 Los subrayados son de Papini. (N. del T.)

2 «Bástame a mí pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta».

3 Dice Don Quijote: «Dios sabe si hay Dulcinea, o no, en el mundo, o si es fantástica, o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo». Nótese con qué delicadeza irónica Don Quijote evita responder, dando a entender que es mejor no buscar; él sabía por qué.

4 «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más».



Pintura: Alfredo Palmero

sistiéndome a crecer, alargando la despedida más de lo todavía posible, confundiendo la amistad con su imagen. Vomitando, sin devolver lo suficiente.

Como aquella noche, en el hotel, de madrugada y borrachos, como niños o como perros aberrantes, planeando cómo íbamos a tirar al guardia de seguridad a la piscina. Dos lo distraen. Los demás tomamos carrerilla y lo empujamos. Qué divertido. Qué risa. A la de una, a la de dos...

No nos atrevimos, porque éramos niños y no lobos bajo aquellas pieles bronceadas por el desierto y por la playa.

No salíamos de la playa del hotel: a lo sumo nos alejábamos hasta un café agradable donde el té era acompañado por pipas aromáticas, hidráulicas, o hasta el supermercado, para comprar el vino y el vodka y el licor de dátíl para la noche: había que trasnochar, a cualquier precio. Ésa era la meta.

No fui al zoco. No vi una mezquita. No conocí a nadie.

Con piel de lobo, disfrazándome.

Arrimarse a los buenos lleva a la prostitución, aprendería más tarde, después del examen, un examen real, sin papel ni bolígrafo ni temas de estudio: las pruebas reales no se preparan la noche anterior: la respues-

ta no está en la memoria a corto plazo ni en la chuleta: está en el ecuador exacto entre el cerebro y los intestinos.

Cuatro años más tarde llegó el examen de los viajes de final de curso. O el viaje para el cual aquellos viajes, que quizá no fueran más que ejercicios turísticos, me habían preparado sin yo saberlo.

En el transbordador que cruza el Estrecho de Gibraltar comencé a leer *Reivindicación del Conde don Julián*; en Tánger me compré una moneda de la República; en Rabat se concretó como una red neuronal el mapa de la diáspora mientras visitábamos un santuario de cigüeñas; Fes conserva, entre interferencias del árabe y del francés, fragmentos de la biblioteca sefardita; el Atlas fue una frontera simbólica; y el desierto, una dura metáfora de cinco siglos de historia nacional-católica, promesa de exilio; Marrakech, al final de la ruta, ciudad ocerrosada, memoria.

Fes y no Fez; Cusco y no Cuzco; México y no Méjico.

Sevilla; Medina del Campo; Carrión de los Condes.

Aquel viaje lo hice en compañía de un gran amigo y su prima: como si hubiera de viajar en grupo por última vez para despedirme de los viajes en grupo.

Definitivo.

Mallorca, Ámsterdam, Túnez: cómo había podido estar tan ciego.

Al regresar ya había tomado la decisión de no demorar más la lectura ininterrumpida, de cabo a rabo, del *Quijote*; y, también en profundidad, la de Américo Castro.

En los páramos glaciares de la Patagonia y en hoteles de paso: cada lectura tiene su marco.

La conflictividad del Siglo de Oro, la guerra sin cuartel de invierno entre los cristianos viejos y los cristianos nuevos, una lectura del *Quijote* que destaca la denuncia, la representación del poder, los diálogos implícitos. La historia, la biografía.

Yo no soy el texto; tú no eres el texto; el texto existe: fue creado por un él. Real.

Eso sólo podía significar un adiós a Borges y a sus ficciones de inspiración cervantina.

Que la actualidad es postborgeana queda patente en los textos que han imperado en los medios durante la celebración del IV centenario de la publicación del *Quijote*, en plena era de la globalcomunicación.

Si se rastrean las entrevistas y artículos de/a Francisco Rico, Martín de Riquer o Mario Vargas Llosa no se encuentra ni una sola mención a la Inquisición, la expansión y caída del imperialismo español, la representación cervantina de la represión institucional o las alusiones constantes de Sancho Panza a su rancia cristiandad («siempre creo, firme y verdaderamente, en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Romana, y el ser enemigo mortal, como lo soy de los judíos»).

A veces los viajes devienen dedos que se te meten por la boca hasta rozar las amígdalas: dedos que despiertan náuseas, arcadas, estertores en el esófago, sacudidas en el estómago: el vómito que aprendimos de los perros.

Vómito inducido por los dedos de la crítica. No la hay sin auto-crítica.

El *Quijote* tiene vocación de coloquio de perros y de vómito a la cara de los bienpensantes y de los nacionalcatólicos: vómito tragicómico, retrato descarnado y sangrante y esperpéntico de Madrastra.

Las lecturas ahistóricas, oníricas, metaficticiales o divertidas del *Quijote*, como por otro lado la noventayochista o la neo-noventayochista, han sido estrategias de asimilación: así ha convertido el viejo imperio a la mejor novela creada en su lengua y una de las más críticas (¿cuándo tardarán en inventar algo similar para la segunda: *La Regenta*?) en su embajadora internacional. El Instituto Cervantes y el neoimperialismo españolísimo van de la mano. Y el crítico y desengañado Cervantes, a quien le fue negada la posibilidad de emigrar a las Indias, ha sido convertido en eso: nombre de instituto oficial, negocio americano.

Vómitos.

Es necesario frecuentar la compañía de los textos de Valle-Inclán o de Castro o de Márquez Villanueva para entender todo eso.

Dime a quién lees y te diré quién eres.

Dime cómo lees.

Dime por qué lees.

Dime a dónde viajas. Y cómo. Y por qué.

Dímelo de una vez, maldita: qué hay bajo tu piel de perro (doméstico o salvaje, faldero o errante).

Mallorca, Ámsterdam, Túnez: Fes, Cusco, México: fragmentos de un mapa global de la huida.

Dime con quién andas, decirte he quién eres: ahí estaba la clave. Roldán, Sevilla, Silva, Medina, Pulido, Costa, Cabrera: la historia de Madrastra está en esos apellidos que usábamos inconscientemente.

Sólo había que esperar el momento de la relectura, al final de un viaje de final de cursos, para tomar conciencia.

El vómito lo aprendimos de los perros, dice Don Quijote.

Arcada, náusea, sacudida, limpieza: escribir, sí, como quien vomita. ■



Pintura: José Chávez Morado

El Quijote y sus andanzas mexicanas

MIGUEL CAPISTRÁN

Ligado a México desde el hecho mismo de la llegada de ejemplares de la primera edición al puerto de Veracruz en septiembre y octubre de 1605, en varios barcos de la llamada por don Luis González Obregón «Flota Cervantina», *El Quijote* ha generado una más que amplia biblio-hemerografía producida por autores novohispanos o ya mexicanos.

Una de las tantísimas obras que se han abocado al rastreo de los ecos quijotescos en terrenos que no son los de las letras es el libro de José Rojas Garcidueñas, *Presencias de don Quijote en las artes de México*, publicado en 1968 por la Universidad Nacional Autónoma de México. El autor recoge la presencia del Caballero de la Triste Figura en la producción de artistas mexicanos de diferentes épocas y disciplinas, y va pasando revista incluso a las artes populares, sin dejar de hacer un repaso introductorio a las primeras apariciones de esa criatura literaria en el territorio y las calles novohispanos, por ejemplo, así como en los estudios que en materia literaria se han emprendido sobre la seduc-

ción que desde un principio han ejercido don Quijote y su escudero Sancho Panza.

Rojas Garcidueñas nació en Salamanca, Guanajuato, en 1912, y fue conocido en el medio literario nacional como «El Bachiller Rojas Garcidueñas»; tuvo una larga trayectoria profesional que desarrolló fundamentalmente en la Ciudad de México, donde murió en 1981. En su *curriculum* destacan sus contribuciones siempre eruditas y a profundidad sobre autores y temas mexicanos de diversas épocas, particularmente del virreinato, como Bernardo de Balbuena, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

De su libro aplicado a los ecos del *Quijote* en manifestaciones artísticas mexicanas se extraen en esta ocasión unos fragmentos ilustrativos del abundante filón que ha sido esta obra para los artistas locales y de su penetración en la mentalidad mexicana desde el siglo XVII; el libro está complementado perfectamente con una selección iconográfica. ■



Desembarco y mascarada

JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS

En cuanto al primer arribo del *Quijote* a nuestro país corrió, hace años, una simpática superchería, y es lástima que lo fuera, pues se dijo y escribió que el primer ejemplar de *El Ingenioso Hidalgo* lo trajo consigo Mateo Alemán... Fue don Francisco Rodríguez Marín, devoto cervantista, quien encontró en uno de los registros de embarque (trámite ordinario de la Casa de Contratación) el dato, para nosotros interesantísimo, de que en la flota que zarpó de Sevilla el 12 de julio de 1605, en la nao *Espíritu Santo*, venían cajones con 262 ejemplares de *Don Quijote de la Mancha*, para ser desembarcados en San Juan de Ulúa y consignados a Clemente Valdés en México.

Por lo que hasta hoy sabemos, el primer acto de presencia de *Don Quijote* en este país fue cuando apareció entre los ficticios personajes en que se disfrazaron buen número de vecinos de la capital de Nueva España, en una célebre mascarada que recorrió las calles de México el domingo 24 de enero de 1621. Las mascaradas —en los siglos XVI y XVII llamábanse «máscaras»— eran de estilos o modos variados. A veces era una de las muchas maneras del deporte ecuestre; así el *Diccionario de antigüedades* dice que *máscara* es «festejo de nobles a caballo con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche, con hachas y corriendo parejas».

En una mascarada, pero no de las improvisadas sino de las lucidas y bien preparadas para ocasión solemne, fue cuando apareció Don Quijote, seguido de Sancho Panza y de Dulcinea, con grande regocijo de los muchos caballeros que le acompañaban y de la multitud que presenció esta nueva «salida de Don Quijote», no prevista por Cervantes.

Porque durante muy largos años aquí, como en España, no se vio en la más genial de las novelas sino cosa de mera diversión y de risa; «...en los primeros años, en muchos años después de publicada la inmortal novela de Cervantes —dice Rodríguez Marín—, nadie vio en don Quijote nada serio ni digno de grave admiración, sino solamente lo ridículo de su flacura y de su manía y lo cómico de sus percances. Al leer esta obra sin igual, ninguno entonces, ni aun el más avisado, pasó de la cáscara; ni el vulgo, que todavía no ha pasado de ella, ni los escritores más discretos...».

Poema

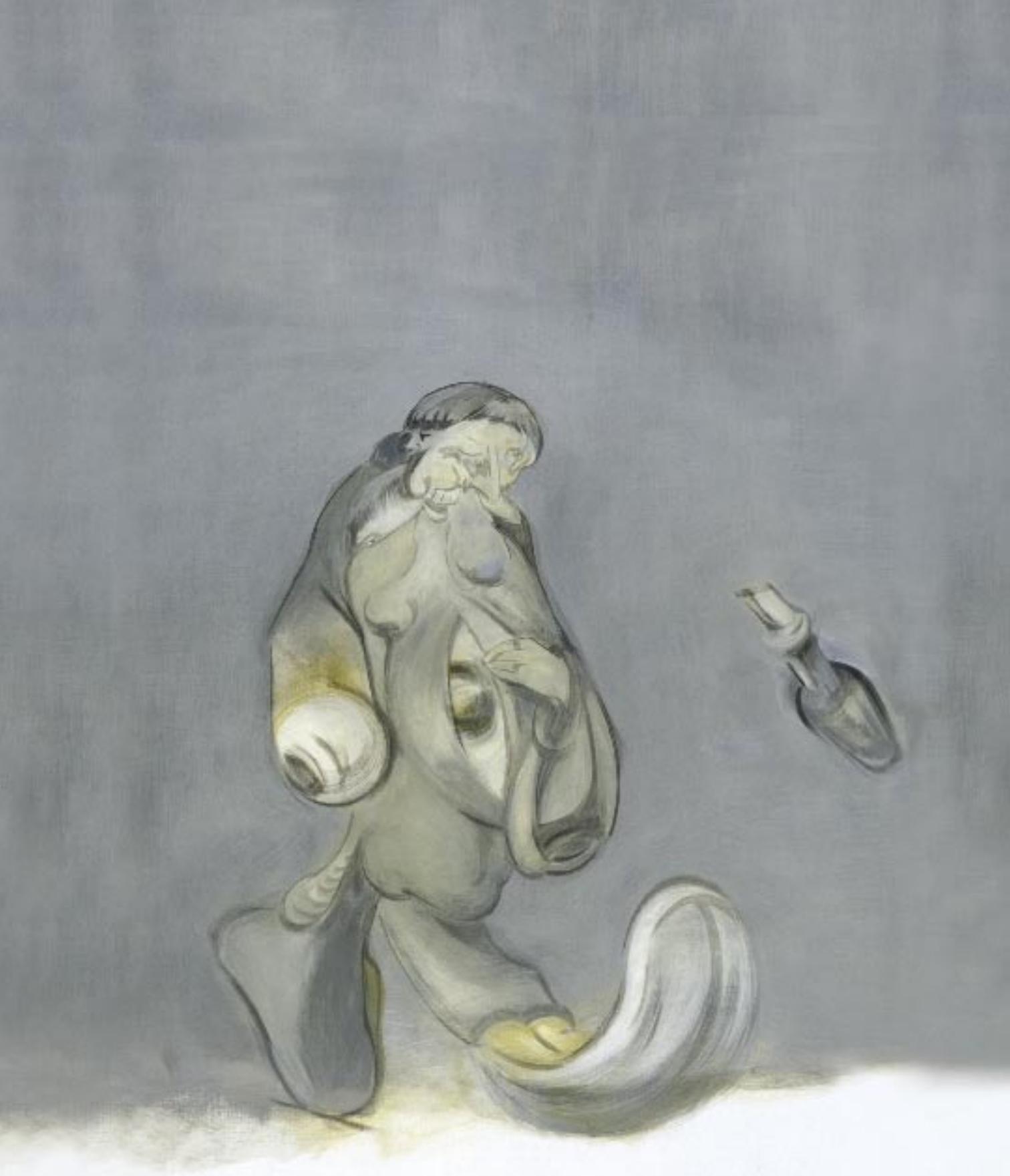
FRANCISCO HERNÁNDEZ

La muerte siempre trae una cámara en sus manos.
Pero dentro de esa cámara gira
un rosario donde cada cuenta es el centro
de un sistema solar.

La muerte se regocija cuando, vestidos de arlequines,
posamos junto al retrete en un rincón del patio.
Pero ella oculta su ropaje
cuando pretendemos homenajearla.

La muerte tiene un álbum donde reposan aquellos
que han crecido sobre granos de polvo.
Pero su vanidad, ya tan visible como un surco
atmosférico, no le permite asolearse
sobre una alfombra mágica de cobre.

La muerte es ovalada, densa, positiva, incolora,
gelatinosa, ultravioleta, insaciable, antirreflejante
y se desplaza a trescientos mil kilómetros por segundo.
Pero todos la deseamos cuando menos una vez en la vida
y al hacerse presente con su camisa sin mangas,
hay un perro muerto dentro de nosotros
listo para darle la bienvenida.



ROBERTO R BORA

Gente

En la tabla o el lienzo hay sur y norte
debajo de matices y otras mallas;
quien pretenda tildarlas de antiguallas
afilará una hoz que en pie lo corte.

Esa selva selvaggia e aspra e forte,
alegoría fiel de cuanto hallas,
es el aguarrás noble que te callas
y, a su zaga, pisadas de resorte.

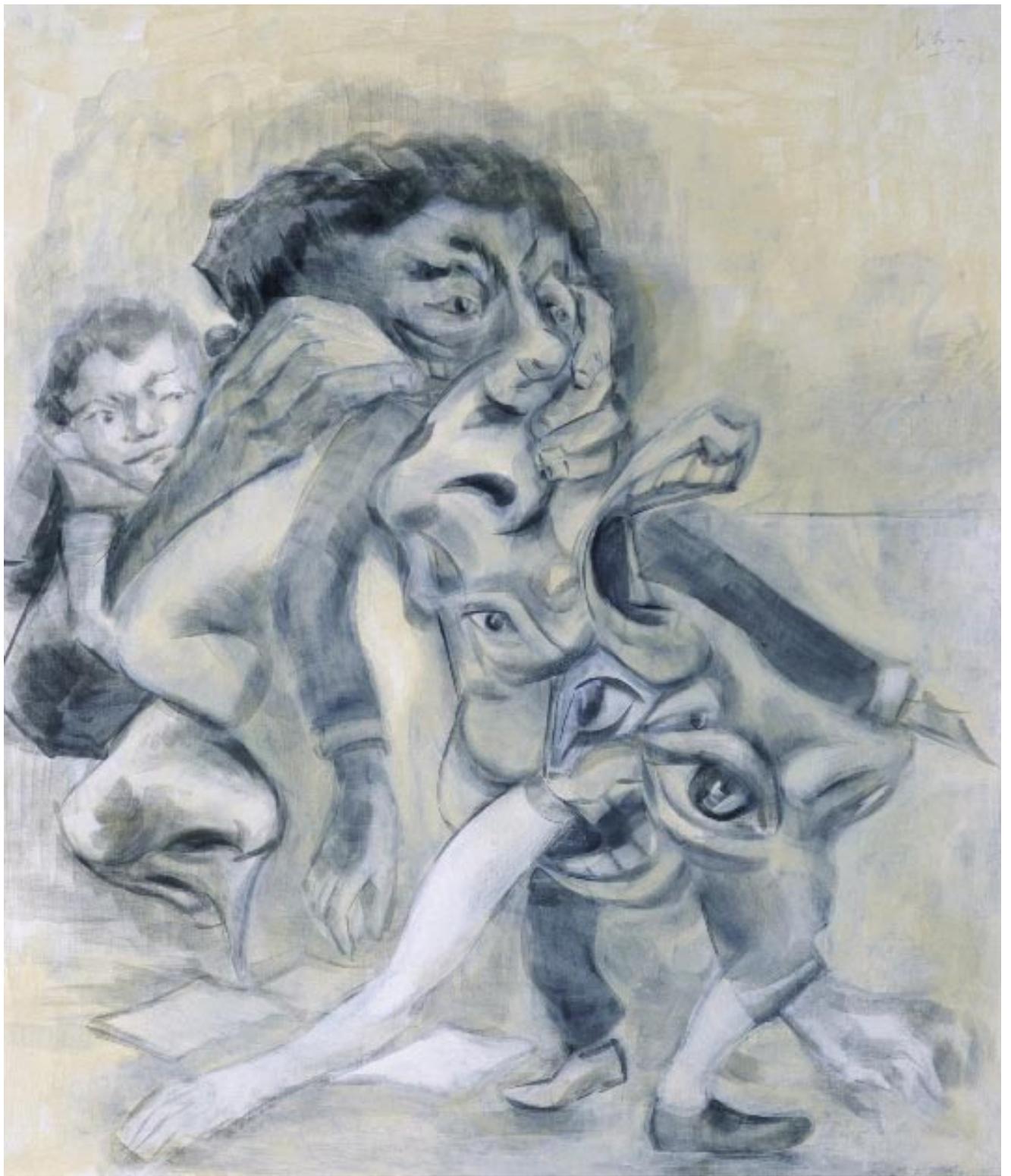
No hay rueda más ajena que la luna
a este damar, linazas, huevo en nido,
mientras la tarde, neutra, azul o bruna,

ya tocando la nalga, ya la frente,
enseña el cobre antídoto de olvido:
Rébora pinta gente porque hay gente.

Gerardo Deniz



Circular





Reyezuelos



Top Tweens





Patibulario

MARIÑO GONZÁLEZ



La dulce Roberta me quiere en voz bajita y lo confirma, cada cuatro días, en un susurro tan elevado como sus deterioradas cuerdas vocales lo permiten. Yo la amo por todo lo que tenemos en común (a los dos nos faltan brazos y piernas) y por la nobleza que vi despuntar en su único ojo el día que la conocí mientras giraba, literalmente, sobre su espalda en un confuso paso de *breakdance*.

Pero la dulce Roberta tiene problemas de carácter que, en ocasiones, me hacen pensar en retirarle mis querencias: deja su dentadura postiza en el vaso que utilizo para depositar mi prótesis nasal y, sin temor a reprimendas, coloca su falso busto encima de mi máspreciado bisoñé.

Es hermosa, la dulce Roberta, por eso no la dejo. Por eso y porque ella también sabe perdonarme cuando, engreído y mala persona como soy, me retiro el corno de la oreja *buena* para dejar de escuchar sus interminables discursos sobre la necesidad de que la gente bella como nosotros ocupe las primeras planas de diarios y emisoras nacionales de televisión: somos, dice, el punto final de la evolución, númenes de belleza donde los haya.

¿Cómo olvidar, sin que la vejiga se contraiga, aquel día que la dulce Roberta me donó uno de sus riñones? La tengo en alta estima, para terminar de decirlo, por la verruga que tiene por nariz y por la gracia que muestra en sus entrenamientos de ballet acuático.

Yo ya estoy viejo y la dulce Roberta no es menos joven (102 y 97 años, respectivamente), pero nos respetamos y queremos como quinceañeros. Aunque por la calle no podamos tomarnos del brazo, nuestras manos están unidas en un eterno saludo sobre la repisa de la *suite* que tenemos por hogar, prodigio que no hubiera sido posible sin la ayuda de Ramiro el taxidermista, quien nos hizo gratis el trabajo debido a los lazos sanguíneos que lo unen con la dulce Roberta y a que compartió con ella el vientre de la enorme Agustina, mi bella suegra.

Hace unos días, la dulce Roberta me hizo una propuesta que no deja de revolotear en mi cabeza. Ella asegura que un broquel en la lengua es bueno para el sexo oral y que eso rejuvenecerá nuestra relación. Yo pienso que no quiero parecer un fenómeno de circo. Lo veo venir: esta tarde, ella parloteará durante horas sobre sus afanes estéticos. Yo destruiré el corno durante la mañana y me clavaré un picahielo en la oreja *buena*. ■

Este cuento forma parte del libro Vietnam, que publicará en breve Editorial Arlequín en la colección Bajo tantos párpados.

Tibuchina

PURA LÓPEZ COLOMÉ

Viaje violáceo
a una matriz
al descubierto.

Dedos vegetales
que se estiran ululando
identidad:
sí,
son los míos, los que llegan
a tocar las membranas
más delicadas del ojo
por dentro.
Los que han dejado ahí
una huella dactilar,
un estanque de círculos
irrepetibles.

Algo avanzó por los arroyos,
los hilos de agua de mis nervios,
una manera táctil de silbar,
de llamarle a alguien por su nombre
aterciopelado
cubriendo de emociones su rugoso tronco
para que el cuerpo serpentino enrede,
enrosque,
encienda su fragilidad.

Mas no se abrieron los cielos ni voz atronadora
hizo vibrar tejidos interiores aún más tiernos,
las meninges,
tan susceptibles, tan finitas
tan proclives al aumento, tan sensibles
al misterio. Tan inflamables. Tan estallables.

Tan puertas de par en par
a la sensualidad de un furtivo pensamiento,
capaz de darle un vuelco a las entrañas.

Que en su instante de inmensa calma,
cuando Equilibrio las sorprende
inermes,
pueden recibir la campanada
que las recorra de punta a punta,
enviar el sonido hasta la campanilla
y un sustantivo llenar, ahora sí,
la boca de verdad.

Un por fuera prolongándose
sin cielo:

tibuchina
que avisa, sosiega,
se clava y penetra,
es eje a colores,
gracia en brote.

Sólo tú sabías el nombre y lo dijiste,
con los pistilos
memoria
en las papilas
desprotegidas éstas
de la descarga
del sabor.

Simple y llana flor silvestre
que alguna vez imaginé,
cuyos pétalos entorné como a las hojas
de una puerta, como a mis párpados,
y luego conocí *en persona*,
echada en el pasto, algún domingo,
a los diez años de edad.

Y parecía
dirigirme la palabra.



Wodehouse, señor

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

El color de las cubiertas que la editorial Anagrama ha destinado a los libros de Wodehouse es verde. Verde chillante. Las ilustraciones consisten en dibujos, firmados por Roger, que representan a curiosos personajes en más curiosas actitudes: un hombre de gabardina amarilla ante dos gallinas angustiadas, un mayordomo examinando con recelo las cuentas de un collar, o un joven vestido de *boy scout* delante de un auto convertible, un *bobby* inglés y una casa en llamas. En las contraportadas figuran la consabida sinopsis, una breve noticia del autor y dos o tres elogios hiperbólicos. Pero lo más llamativo es el color: un verde, ¿cómo decirlo?... Un verde feliz de ser tan verde.

¿Feliz? Será porque una vez que se ha identificado ese color con las iniciales y el apellido de Sir Pelham Greenville W. (también conocido como *Plum* o *Plummie*, pero más bien como P. G. Wodehouse), hay ciertamente un reverdecer de la felicidad al hallar cada nuevo título del humorista inglés de cuya muerte se cumplieron 30 años el pasado 14 de febrero. Autor de más de 90 novelas y libros de cuentos, de varios puñados de obras de teatro, guiones cinematográficos y radiofónicos, canciones y comedias musicales —buena parte de lo cual está en vías de publicarse en castellano gracias al empecinamiento personal del editor Jorge Herralde, de Anagrama, *wodehousiano* como pocos—, el escritor nacido en Surrey en 1881 pasó por el siglo xx como una auténtica máquina ambulante de escribir: desde sus inicios como periodista (y más tarde cajero de banco) hasta su triunfo absoluto como autor de Broadway y de Hollywood, no parece que nunca se haya permitido una pausa de más de algunos días en su prolífica disciplina; y sin embargo, una de las maravillas de sus creaciones es el efecto supremo de espontaneidad que invariablemente promueven: una lectura deleitable que, como en el trabajo de los mejores sastres, jamás va a revelar la ardua puntillosidad de sus costuras y sus dobleces.

En la introducción a *¡Pues vaya!*, la antología publicada al cumplirse veinticinco años del deceso de Wodehouse, el actor y



escritor Stephen Fry destacaba los que a su juicio son sus tres grandes logros: Trama, Personajes y Expresión. Dejando a un lado el problema que suponga leerlo en traducciones o en el inglés original, lo cierto es que no hay razones para sospechar que Woodehouse deje de funcionar si es trasvasado a otro idioma: este pasaje, de la novela *Júbilo*



matinal, seguramente ayuda a demostrarlo (claro, habría que conocerlo en inglés, y meterse luego a hacer las comparaciones pertinentes —que, por más aburridas que sean, tampoco es probable que disminuyan su fulgor):

Le miré.

—¡Por mis entrañas, Stilton! —exclamé con un asombro irrefrenable—. ¿Qué disfraz es ése?

También él tenía una pregunta que hacer.

—¿Qué demonios estás haciendo aquí, sangriento Wooster?

Levanté una mano. No era momento de evasivas.

—¿Por qué vas disfrazado de policía?

—Soy policía.

—¿Policía?

—Sí.

—Cuando dices «policía» —pregunté intrigado—, ¿quieres decir «policía»?

—Sí.

—¿Eres policía?

—¡Sí, caray! ¿Estás sordo? Soy policía.

Entonces lo comprendí. Era policía.

Wooster, es momento de decirlo, es Bertram Wilberforce Wooster, Bertie para sus numerosas tías y sus no pocos amigos (la mayoría de los cuales forma parte del reputado Club de los Zánganos), un joven rico que tira para solterón y que, en su vida de frivolidades y empresas desastrosas (sobre todo las que conciernen a la elección de sus calcetines o al arreglo de las vidas amorosas de sus allegados), tiene el mérito principal de ser nada menos que el empleador del inefable Jeeves, una de las más logradas creaturas de la literatura cómica de todos los tiempos. Jeeves, el mayordomo, es un prodigio de clarividencia, de penetración y de ingenio; a él se debe que el mundo idílico que habita una caterva de lores despilfarradores, actrices tan bellas como estúpidas, primas astutas y profesores tontos y enamorados siga siendo eso, un mundo idílico en el que lo más grave que puede ocurrir es que a Bingo Little, Tuppy Glossop o Boko Fittleworth se les agrie la cena porque alguna muchacha indecisa les rompió el corazón. Jeeves, en su inalterable circunspección (producto, diría Bertie Wooster, de su

fiel observancia del «espíritu feudal»), está siempre a la mano para arreglar las cosas y conducir las a un final sonriente e inesperado —*siempre* inesperado—, a despecho de las torpezas y los planes disparatados de su patrón (de quien Jeeves tiene el siguiente concepto: «Mentalmente, un cero a la izquierda»). Y si bien de cuando en cuando le da por responder con citas de Shakespeare, la verdad es que Jeeves no lleva su papel más allá de afirmar con toda cortesía «Sí, señor», o a lo sumo «Creo haber hallado una sencilla solución para su dificultad, señor». (El prestigio oracular de este mayordomo sin par lo mantiene respondiendo toda suerte de preguntas en el sitio de internet *Ask Jeeves*).

Los Personajes de Wodehouse se encuentran a salvo de toda odiosa interferencia de la realidad: cuando llega a faltarles el dinero les sobra el ingenio, cuando se ven a unos centímetros del peligro llegan antes a la carcajada, al beso o al abrazo desinteresado de la camaradería. Podrán ser sinvergüenzas, avaros, buscapielos o tremendamente vanidosos, pero nunca hay en ellos un ápice de verdadera maldad. Y en este mundo idílico (por el que transcurren



alocadamente Bertie Wooster y Jeeves, pero también otra larga lista de seres inolvidables como Lord Emsworth y su adoración, la Emperatriz de Blandings —una cerda colosal—, o Stanley Featherstonehaugh Uukridge, o Mike Jackson y Rupert Psmith) no hay lugar para las aficciones, el dolor, la guerra o la muerte: cada libro es una parcela de un apacible *locus amoenus* donde la inocencia total es posible, como posible es regresar una y otra vez a ella en la risueña certeza de que siempre deparará una desopilante sucesión de historias absurdas en las que todo puede pasar. Y eso no obstante que por lo general haya ventanas por las que saltar en un apuro, chiquillos antipáticos urdiendo travesuras, controversias alrededor de una camisa demasiado llamativa o joyas extraviadas sin explicación. Ese triunfo que Wodehouse consigue en la Trama lo autoriza a presentarnos repentinamente alguna escena por la que ya creemos haber pasado, para demostrarnos enseguida que todo ocurrirá de manera completamente imprevista también esta vez.

¿Por qué Wodehouse no habrá podido ser un autor de éxito en el ámbito hispanoamericano? La pregunta es, evidentemente, ociosa, pero quizás valga arriesgar

la siguiente explicación: que el castellano haya dado al adjetivo «simple» una utilidad frecuentemente peyorativa; que nuestra realidad busque todo el tiempo superarse en su abstruso barroquismo —y que, por tanto, la sencillez suela asociarse con una carencia de propósito—, y que en nuestra inveterada suspicacia tengamos a la inocencia por virtud propia de santos, niños (cada vez más raramente) o débiles mentales, son tal vez las causas de que se tienda a menospreciar a quien no esté ocupándose de las verdades tremendas de la vida y de nuestra circunstancia. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la supuesta “inocencia” de Wodehouse debió exigir una agudeza y una malicia creativa tan afinadas como hace falta para atrapar definitivamente el gusto del gran público y no dejarlo escapar jamás: Stephen Fry recuerda que, en 1931, el autor causó conmoción en Hollywood al revelar *ingenuamente* el salario exorbitante que percibía para escribir guiones: «Estoy sorprendido. Me pagaban 2 mil dólares a la semana... y no acabo de ver para qué me habían contratado. Fueron extremadamente amables conmigo, pero me da la sensación de que los he estafado», dijo en una entrevista. ¿Ingenuidad? Mejor, como habría dicho Joseph Conrad, «simplemente atendía su negocio».

En torno a Wodehouse se reúnen constantemente sociedades de lectores por todo el mundo para alegar, durante largas veladas, cuál de sus personajes ha sido el más resuelto o el más injustamente comprendido, a cuál otro pudo haberle ido mejor o en qué pasaje de qué historia se cuenta la anécdota más absurda, el disparate más sublime o la desgracia de amor más risiblemente desdichada de la literatura inglesa. Esta devoción de sus seguidores deja muy atrás a la de los críticos, especialistas y colegas (que, por lo demás, tampoco se la regatean: George Orwell escribió una apasionada defensa de Wodehouse cuando se intentó involucrarlo en un escándalo de traición durante la Segunda Guerra Mundial, y para felicitarlo en sus 80 años apareció un desplegado en el *New York Times* donde, entre 80 firmantes, aparecían nombres como los

de W. H. Auden, Aldous Huxley, Graham Greene y Evelyn Waugh), y se explica por el simple hecho de que leerlo es un placer incomparable: habrá quien se tome el trabajo de aislar las suaves ironías, las cuidadosas paradojas, los caracteres entrañables y, en suma, la elegancia de sus construcciones. Pero sin duda es mejor repetir (venga a cuento o no) una cita suya cada que haya oportunidad. Por ejemplo ésta, de *Ukridge*:

—Alf Todd —siguió Ukridge, abandonándose a un torrente de imágenes— tiene tantas posibilidades de ganarle como las que tendría un hombre ciego y manco en una habitación a oscuras de meterle dentro de la oreja izquierda a un gato salvaje medio kilo de mantequilla fundida, ayudándose de una aguja al rojo vivo.

Y mejor todavía seguir leyéndolo: quien lo haga, sin duda pronto se descubrirá tratando de dar cuanto antes con el verde chillante de sus volúmenes apenas entre a una librería. ■



Oblivion

LUIS JORGE BOONE

Para David Toscana



Se levantó de la cama en busca del último frasco de loción y, al encontrarlo vacío, supo que el aroma provenía de su memoria. Volvió a la orilla de la cama y miró desde ahí la habitación. Se sintió a mitad de una mudanza inconclusa o un abandono apresurado.

Faltaban las camisas, los pantalones doblados en los ganchos, los zapatos. Mientras Felipe estaba en la oficina, sus objetos personales le hablaban de su regreso. Cuando se le cargaba la soledad, Belén no podía decidir si seguir recordando o fantasear con su llegada. Justo a mitad de la jornada ninguna ausencia —la que había empezado con su partida y la que terminaría con su llegada— era más o menos larga que la otra. Imaginó que las pequeñas manchas de humedad en las paredes eran cicatrices que no permitirían olvidar la lluvia.

Belén solía acariciar con el dorso de la mano los hombros vacíos de los sacos y encender el modular para escuchar el disco que Felipe había puesto por la mañana, mientras desayunaba.

Siempre *jazz*. El último, uno de Marsalis. No oprimió «Play». Después del funeral, la exposición del trompetista había perdido algo, una cualidad que reducía las melodías, opacando el metal del instrumento entre los aporrees del piano y los redobles de la batería. Parecía que las canciones se borraban del disco, pero seguían escuchándose.

Felipe llevaba el reloj siempre en la muñeca derecha. Sus manos le recordaban sus costumbres más que ninguna otra parte de su cuerpo. La alarma del reloj, por ejemplo. Se disparaba cada mañana y noche, exactamente a las once y cuarenta y dos. Un sonido de grillo electrónico marcando nadir y cenit de un ciclo llano, de un círculo sin marcas.

El día del accidente lo había olvidado por primera vez, por última. Belén llevaba escuchándolo desde entonces. Una semana. Durante el minuto que sucedían los pitidos, lo buscaba —debajo de la cama, en algún cajón, en una silla— sin lograr ubicar el origen del sonido.

11:42. Una hora irregular para programar el reloj. Belén nunca había preguntado a Felipe qué era exactamente lo que anunciaba. Qué salida o entrada, qué final o principio.

Por la noche, el sonido previsto los sorprendía levantando la mesa de una cena tardía, en la oscuridad de la sala de un cine o haciendo el amor. A veces, ella lo escuchaba desde la sala mientras él tomaba un baño con el aparato a prueba de agua atado a su muñeca.

La primera mañana que despertó sola Belén se sintió completamente extraviada. Se movía por la casa con la desorientación de los que han perdido la vista, el oído o el habla. El mundo no era el mismo aunque era igual. La casa entera había traspasado el umbral del espejo durante la noche y era la misma y era otra; el planeta entero tenía los hemisferios invertidos.

Luego de dejar el frasco en el buró se quedó inmóvil hasta que la sobresaltó el ruido familiar, intermitente, del reloj. Su primer pensamiento fue que Felipe estaba en la cocina, no, más cerca, en el pasillo, justo detrás de la puerta entornada de la recámara, de pie, aguardando una señal para entrar.

Cerró los ojos para obligarse a desandar lo imaginado.

Tuvo un accidente y murió. Lo viste: murió. Dentro de ella se escucharon unos pasos alejándose y una puerta que se cerraba.

Paseó por el cuarto para ubicar el ruido. Abrió cajones, se asomó debajo de los muebles, revisó detrás de un cuadro y esculó los bolsillos de un saco sin encontrarlo.

Salió de la habitación, el sonido le llegaba con más claridad. Vacío el cesto de la ropa sucia que tenía aún cosas de Felipe. Buscó en su estudio, detrás de los libros, entre sus papeles. El sonido se prolongaba, se volvía elástico. Belén tuvo un escalofrío al pensar que duraría para siempre.

Se detuvo frente a la entrada de la casa. Sin saber del todo lo que hacía, en un último recurso sin sentido, abrió la puerta.

La alarma se detuvo. El sol del desierto la deslumbró. Entrecerró los ojos para enfrenar el reflejo blanco de la calle. Vio la sombra de unos zapatos que doblaba la esquina adelgazada por el mediodía. Un viento caliente arrastró volutas de polvo y hojas secas hasta sus pies. No escuchó pasos. No había nadie en la calle. Buscó

el reloj de la sala y supo que la alarma había funcionado un minuto y no siglos. Miró hacia dentro de la casa y le pareció demasiado oscura. Según los forenses Felipe había muerto alrededor de las once y media.

Belén dudó un instante antes de cerrar la puerta.

No le gustaba el color negro. Mientras se vestía con el luto, imaginaba cómo sería caminar bajo el sopor de la noche, recibiendo el reflujó del calor de las aceras.

Pensó en el inevitable sudor. Las prendas desteñirían su tinte oscuro, impregnándole la piel con un humor negro, sucio. Las ocho y media de la noche; el termómetro marcaba cuarenta y dos grados.

Vestirse la había acalorado. Encendió el ventilador mientras buscaba en la televisión un pretexto para no salir.

«Es horrible no tener un lugar dónde llorar a los muertos». Decía el subtítulo.

Imágenes gratuitas. Caos sucedido hacía tiempo. Grandes, altísimos edificios se venían abajo entre nubes de polvo, humo y llamas. Miles de personas corriendo desparvoridas. La voz de una joven narraba en *off*. Toneladas de escombros. Heridas abiertas que no deberían mirarse después de tanto tiempo. La televisión es la memoria sin edición. Un párpado abierto. Corte: un cortejo fúnebre. Corte: histeria colectiva. Corte: muertes de hace dos años.

Voz en *off*: «...de los casi dos mil desaparecidos sólo se han logrado identificar poco más de quinientos cuerpos. El resto descansa hasta ahora en la fosa común del sótano anegado de docenas de pisos colapsados de los edificios caídos. Cadáveres irre recuperables. Para los familiares de las víctimas la espera ha sido ya demasiado larga. Deben despedir a los que ya no están.

»Los deudos se niegan a sepultar simbólicamente a padres, madres e hijos y emplear un método alternativo ya que el cuerpo no ha logrado recuperarse. No encuentran descanso al llorar sobre un féretro lleno con las pertenencias de los muertos.

»Una mujer daba su testimonio: no sería correcto. Su tumba... él no estaría ahí para escucharme.

»No obstante, algunas familias han recuperado muestras de sangre de los desaparecidos. Los bancos de sangre de los hospitales ofrecen cápsulas con doscientos cincuenta mililitros del líquido donado. Al menos una presencia. Un símbolo para recordarlos».

Un lugar, se dijo Belén.

Escuchaba los sollozos y leía los letreros que traducían sin fidelidad las palabras de la viuda. Captó una. No creyó encontrar equivalente en los subtítulos.

Oblivion.

Era una palabra atractiva, musical; el tono de una escala mágica.

Tomó su bolso. Dejó al salir la luz de la calle encendida.

bajar, el pie de la mujer se hundió en el canal formado en la orilla de la calle. Entró de nuevo al auto y bajó la ventanilla. Se quitó las gafas mojadas y enfocó con sus débiles ojos la pared recién enyesada de la tienda de pinturas. Una línea blanca recorría la superficie tratando de ocultar la grieta que había producido el impacto del tráiler.

Sus ojos trataron de ajustarse. La pared se le borraba, igual que las personas y los brazos de la lluvia, el tiempo arrastrando las huellas de la muerte. El agua lavaba los residuos de sangre. Viento y pisadas dispersaban los fragmentos de vidrio. El yeso ocultaba las huellas de violencia. La degeneración de un músculo ocular borraba la pared confundiéndola en una masa de luces, de colores apagados. En la radio del taxi había noticias reemplazando noticias, nuevas víctimas por víctimas pasadas, una violencia por otra.

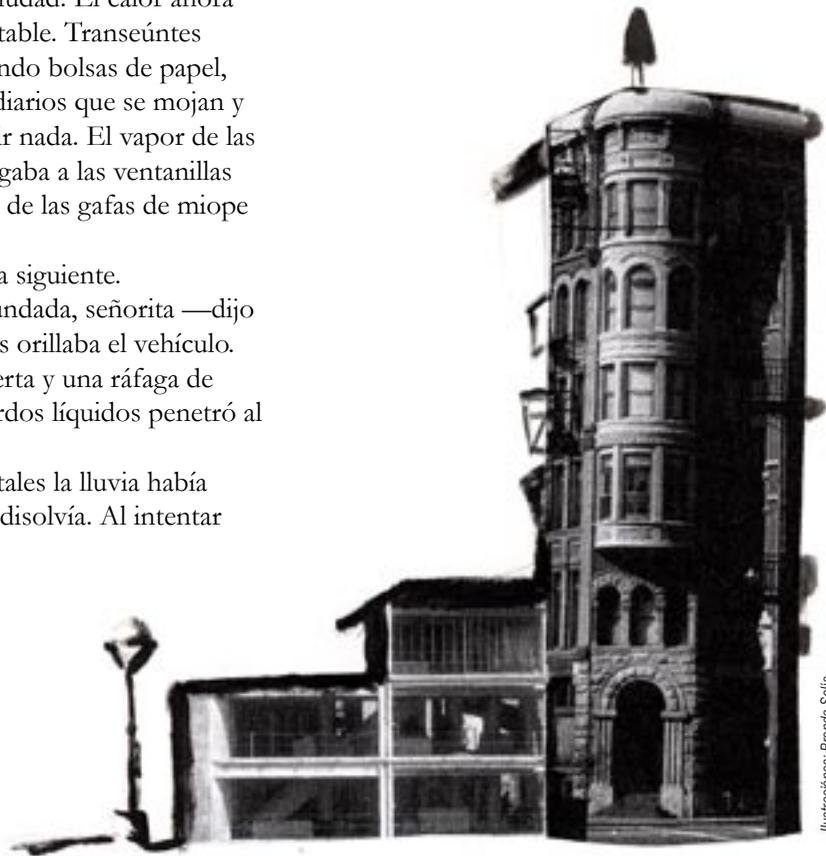
Las llantas derrapaban en las avenidas inundadas. La llovizna volvía inexactos los contornos de la ciudad. El calor ahora era húmedo, insoportable. Transeúntes empapados, protegiendo bolsas de papel, libros bajo el brazo, diarios que se mojan y terminan por no decir nada. El vapor de las transpiraciones se pegaba a las ventanillas del taxi y los cristales de las gafas de miope de Belén.

—Deténgase en la siguiente.

—Serrera está inundada, señorita —dijo el conductor mientras orillaba el vehículo.

Belén abrió la puerta y una ráfaga de viento cargada de dardos líquidos penetró al interior de la cabina.

Detrás de los cristales la lluvia había arreciado; el calor se disolvía. Al intentar



Los transeúntes corrían por la banquetta buscando la protección de una cornisa. Ninguno sabía que en ese lugar había muerto un hombre de cuarenta y dos años, profesor de preparatoria, traductor por afición, fanático de Marsalis, buen amante, huérfano de padre, dejando viuda y sin descendencia a su mujer.

Oblivion. Una ciudad.

¿Por qué no podía dejar de repetirla como un mantra? ¿Qué significaba? ¿Qué debía saber?

En casa las manchas de humedad debían agrandarse a cada instante. Pronto aparecerían las goteras.

Recordó que al día siguiente de la muerte, la acera era evitada por los peatones y el negocio había cerrado. La muerte de Felipe había detenido el tiempo y cancelado el espacio. La pared hundida, los vidrios rotos y las manchas de sangre componían la escena de otra época reproducida en un museo: el olvido no es posible si se frena el tiempo.

Pero cada día que pasaba Felipe estaba más lejos, menos presente en los propios despojos de su muerte. Belén supo que aquel lugar no permanecería callado, habitado por el fantasma, el recuerdo, sagrado, que no sería un templo. Debido al esfuerzo, sus ojos miopes percibían la esquina de Serrera y Amador como un indefinido paisaje blanco rodeado de bruma.

El claxon de un auto la sacó de su contemplación.

—Señorita, tengo que...

—Lléveme al cementerio —dijo mientras subía el vidrio. *Oblivion*, dijo; con voz inaudible y le pareció un verbo, una acción igual a *desaparecer*.

Igual a *morir*.

Se desnudó con apatía. Tardó un segundo en contemplar la ropa empapada tirada en el piso. Luego se metió debajo de la regadera.

Chorros ligeros de agua tibia borraban de su cuerpo las huellas de la intemperie. Escuchó de nuevo al taxista, empecinado en aconsejarle que volviera otro día, que los

mueertos tienen todo el tiempo del mundo para esperar:

—En eso se equivoca —contestó Belén y salió a la lluvia.

Eludió las tumbas hasta dar con el montículo de tierra que cubría el cuerpo de su esposo. Había mandado hacer un Sagrado Corazón y la losa de mármol que llevaría grabado su nombre. En tanto no las colocaran, cientos de ríos de agua arrastraban gramos de tierra por las laderas de la tumba, rebajando su único monumento: la tierra que lo envolvía. Un ramo de flores secas se hundía poco a poco en el lodo.

Un impermeable azul se detuvo junto a ella. Miró de reojo al taxista. Le extrañó que no le pidiera que le pagara ni le dijera que no iba a esperarla más tiempo.

—Deme dos minutos.

El hombre la miró.

—Era mi marido —se adelantó a la pregunta.

—¿Hace cuánto fue?

El rumor de las gotas sobre el plástico dominaba las palabras.

—Una semana.

El hombre asintió. Se recargó en la pared de una cripta cercana. Sacó un cigarrillo y lo puso en su boca. Belén pensó que le iba a resultar imposible encenderlo. El hombre no intentó hacerlo.

—Durante un año perdí la tumba de mi esposa —dijo él entre dientes.

La lluvia no paraba. Belén no comprendió el sentido de la frase.

—Cuando me llamaron del hospital para decirme que había muerto no lo pude creer. Acababa de dejarla dormida, las enfermeras insistieron, me dijeron que estaba bien. Váyase y descanse, le hará bien, dijeron. Recién había salido de la operación y su condición era estable. Creí que podía comer algo, bañarme y estar de vuelta en una hora o dos. Pero algo ocurrió. No sé qué. Nadie sabe. Los médicos dijeron que es casi imposible que alguien muera tan rápido.

»Murió sola. Dormida. Me gusta imaginar que se fue tranquilamente y sin sufrir. No conocí sus últimas palabras, ni su última mirada, ni su última voluntad. ¿Se da

cuenta? ¿Cómo es posible que pueda vivir sin conservar ese recuerdo? Debería ser lo único que quedara. Lo último que pudiera recordar cuando me muera.

»No asistí al funeral. No vi su ataúd, ni su rostro, no lloré frente a su cadáver. Me emborraché y pasé así varios días. Me sacaban de los bares cuando empezaba a aventar botellas y a retar a tipos que podían matarme. Buscaba la muerte, creo, o un castigo por no haber estado ahí. No sé con seguridad qué ocurrió. Recuerdo cosas, pero nada en claro.

»Meses después, cuando pude recuperarme, quise visitar su tumba. Subí al taxi y llegué a las puertas del cementerio. Llovía igual que hoy. Me encaminé entre los muertos y a los pocos pasos me di cuenta de que no sabía hacia dónde dirigirme. ¿Cómo era su tumba, cómo podría reconocerla entre este bosque de cruces y lápidas? Caminé hasta quedar empapado, busqué sin saber qué buscaba, leí epitafio tras epitafio, inscripciones en cruces y piedra. Cuando encontré al enterrador cavando una fosa bajo la lluvia y le pregunté por ella, me dijo que si no la recordaba era porque no estaba ahí. Me moría de vergüenza, me dolía no saber. Pregunté a su madre y me dio el número de lote en el cementerio al otro lado de la ciudad. Extravié a mi esposa; estaba muerta».

Los últimos pétalos marchitos desaparecieron de la tumba de Felipe, arrastrados por la lluvia.

—Debí traer rosas —dijo Belén.

El taxista volvió al auto y guardó silencio durante el viaje de regreso. No respondió siquiera cuando Belén bajó del vehículo y le preguntó cuánto le debía. Arrancó el auto y se fue.

The great oblivion of death: El olvido que da la muerte.

Reverberaba con un sonido antiguo, desusado.

Buscó en el diccionario Inglés/Español, pero no encontró el término donde debía estar. Oblong seguía de obliterate sin mediar entre ambas ni siquiera un espacio vacío.

Oblivion will fall in the marks of this, our war, like a shadow: El olvido caerá, como una sombra, sobre las cicatrices de esta nuestra guerra.

Hojeó algunas de las novelas americanas de Felipe, esperando que la palabra le saltara a la vista. Pero las frases y las hojas repletas de un idioma que entendía a medias se sucedían sin decirle nada.



He knows that everything he writes is consigned to posterity (oblivion's other, seemingly more benign, face): Sabe que cada palabra que escribe quedará para la posteridad (la otra cara, aparentemente más benigna, del olvido).

Encendió la computadora. Escuchó el tono eléctrico del módem conectándose a la red.

Official ignoring of offenses; amnesty, or general pardon; as, an act of oblivion: Ignorar oficialmente las ofensas; la amnistía, o el perdón general; entendidos como actos de olvido.

Buscó un traductor. Intentó varias veces. Algunos trasladaban la palabra tal cual, sin procesarla. Otros la reconocían como olvido, perdón, capacidad de olvidar del ser humano.

The origin of our city will be buried in eternal oblivion: El origen de nuestra ciudad permanecerá enterrado en un olvido eterno.

Tecléo la dirección de un buscador, luego la palabra en la barra de ítem.

Oblivion. Banda punk de Chicago; película serie B, (*Living on Oblivion*, 1995); juego de rol en línea con más de cinco mil usuarios registrados; programa *backdoor* que

impide la conexión no autorizada a equipos de cómputo.

Cambió de buscador y revisó las listas de páginas que aparecían en la pantalla. Pasó horas frente a la máquina sin darse cuenta. Copiaba frases, fragmentos de libros transcritos en la red. Revolvió la repisa donde



Felipe guardaba los libros extranjeros en busca de un golpe de suerte, mientras claves binarias tomaban forma de palabras en la pantalla.

Encontró otro diccionario que tampoco registraba *oblivion*. Un impulso por completar el hueco de la palabra la dominaba. Belén se sintió al borde de un pozo sin fondo, ante el vértigo de la caída y la imperiosa necesidad de cubrirlo, como quien desaparece la nada, el demonio vacío le habitaba el cráneo.

Completó una lista de frases en inglés y adjuntó la traducción que creyó más acertada, la que su escaso conocimiento le permitía.

Doce líneas o un poco más. Las releyó y, por un segundo, en algún punto de su cerebro formuló una pregunta que iba a ser dirigida a Felipe: le pedía su opinión. Fue apenas un amago de acción, el trazo de una línea imaginaria, como la punteada que en los mapas marca territorios que no existen. Por un instante olvidó que estaba muerto. Pensó en los mancos que intentan asir una taza de café con el miembro ausente. Imposibles reflejos de otra vida. Recordó. Miró el reloj.

Cinco minutos y serían las dos de la madrugada.

Oblivion bien podía no designar nada. El vocablo sajón no tenía equivalente exacto en español, pertenecía al grupo de la *saudade* portuguesa, y del *Doppelgänger* alemán. Podía ser traducida no de forma literal, sino en interpretación, recreando la idea adecuada a cada uso. A veces funcionaba como sustantivo, como un sujeto; otras, designaba un estado mental semejante a la obnubilación; otras, una capacidad de hacer: un verbo; la habilidad mental y anímica del ser humano de olvidar y ser olvidado; o nombraba un vacío, un estado indefinido, solitario. Belén apagó la computadora y miró por un rato la pantalla negra.

¿A dónde se fueron las letras, las imágenes? Lo que desaparece del mundo aparece en Oblivion. Lo que deja de ser, empieza a no-ser en ese territorio de penumbra.

El negativo de una fotografía.

Un espejo que se vuelve opaco con los años.

Las palabras borradas de una hoja.

El reverso de una moneda con una sola cara.

Las manchas de humedad habían avanzado hasta la mitad de la pared. Líneas de sal empezaban a hacerse visibles. El agua transmitida dotaba a la pared de un color más oscuro, una sombra que avanzaba incontenible.

Belén extrañó aún más la ropa en el clóset. Al abrir los cajones un olor a perfume emanaba del espacio vacío, parecido al que lentamente abandonaba el frasco de loción.

En el televisor, un vaquero galopaba hacia una puesta de sol en blanco y negro.

Belén puso un nuevo disco en el modular y un sonido electrónico inundó la casa. Repetitivo, creciente, como de tambores y sirenas policiales. Compases se alternaban, los sonidos electrónicos musicales se mezclaban para formar una especie de música tribal, hipnótica.

Marsalis callaba en el disco sobre la consola.

La casa iba a ser pintada la semana entrante. Luego continuaría la limpieza.

Lo tiraría todo. Belén comprendía de forma vaga pero ineludible que los recuerdos eran inútiles, que el tiempo termina por enterrar todas las cosas, por despedirlas. Llenaría los cajones con otros objetos. Sacaría su ropa de invierno y la acomodaría en los lugares vacíos.

Franelas y sacudidores borrarían de los objetos las huellas de él. La misma Belén cambiaría la disposición de los muebles un día y sacaría la televisión de la recámara. Escondería el control remoto. Desconectaría la señal de cable. Imaginó que otro hombre dormiría, algún día, en esa misma cama y entraría a su cuerpo, y una sensación de conformidad hacia el futuro la hizo sentirse melancólica y en paz.

—*Oblivion* —dijo en voz alta.

Todo reino conserva una isla a dónde enviar sus exiliados. Every kingdom keeps...

Se durmió pensando en el documento con las traducciones y las definiciones. Había apagado la computadora sin guardarlo. *Oblivion* designaba quizá un reino de niebla que expande sus dominios cuando nadie lo

mira, que conquista espacios cuando nadie piensa en ellos.

Las manchas de lluvia habían provocado brotes de moho que rompían el tono oscuro de la humedad con jaspeados verdes. En adelante la casa iba a ser otra. Desconocidos iban a habitarla. Los nombres serían los mismos, pero ellos serían otros.

Un ruido se repitió en los cuartos vacíos. Belén pensó que quizá sólo era un eco, un sonido fantasma atrapado en las paredes de su recuerdo. Abrió los ojos, se incorporó de la cama. El reloj de la pared marcaba las once cuarenta y dos.

Buscó en el cajón que tenía más a la mano. Encontró el reloj casi sin buscar, entre dos pañuelos.

Desactivó la alarma y no supo dónde guardarlo de nuevo. ■

Cuento perteneciente al libro La noche caníbal, ganador del Premio Nacional de Cuento Inés Arredondo 2005.

No voy a decir el nombre

FRANÇOISE ROY

No voy a decir el nombre: los buenos modales me lo impiden. Pero son siete, los he contado repetidas veces. Por ahí salen de noche, cuando me da insomnio, y se ponen a galopar, trotar, brincar, reptar, revolotear encima de mi abdomen como si una tormenta eléctrica olvidada en el Diluvio, y vigente aún, hubiese partido el arca con un rayo certero. El contenido del pobre navío, extraviado en el océano de Dios, derrama sus contenidos en las olas de mi piel.

El problema de siempre es volverlos a meter antes de que doblen las campanas del alba. La garganta se me cierra, tengo los oídos tapados de tanto oír, y las puertas de abajo fueron selladas por los usos y costumbres que imperan entre Virgo y Capricornio.

Por fortuna, el tigre no se come el gamo, ni la serpiente el ratón.

Palmeras

FRANCISCO MAGAÑA

El pájaro trae en sus alas
un descanso que alivia las ausencias

Nadie se acuerda de la noche de párpados abiertos
ni del asombro de sus propios desvaríos

aunque una mano cruza el horizonte
como luz que empaña la oscurana

Abandona mi padre su sepulcro
y el cuerpo es voz que canta entre las venas

Debe haber palmeras
en los ojos de Dios esta mañana

Areté¹ y aristeia² de un poeta

NEDDA G. DE ANHALT

Para Betty Aridjis

*En el Canto V de La Ilíada que refiere las hazañas de Diomedes,
Apolo le exige a Ares: «¿Por qué no abuyentas
de la lucha a ese guerrero capaz de ir
contra el mismo Padre Zeus?».*

«Sólo somos perfectamente sinceros en nuestros sueños», nos recuerda Nietzsche. Y así es; en la obra de Homero Aridjis hay mucho de sueño fincado sobre un sorprendente realismo. Mas, como postula Octavio Paz, ¿no es el verdadero realismo imaginario? Aunque nada podemos afirmar con certeza respecto a sueños y pesadillas, la experiencia nos confirma que, para entender cualquier porción de la realidad, es necesario volver a casa, a nuestras tierras: al origen. Es lo que ha hecho Homero Aridjis en *La montaña de las mariposas*³.

Y Contepec cobró existencia real apenas su hijo pródigo la nombró y poetizó. Éste, el lugar de su nacimiento, le ofreció el más perfecto modelo de acumuladas imperfecciones para la creación literaria. Un Contepec donde no hay tanto pintoresquismo o religión porque, paradójicamente, no se trata de algo exterior sino de la patria interior que todo poeta lleva dentro de sí mismo.

¿Qué es, pues, Contepec? ¿La ilusión que permite recordar al poeta su porción de realidad? ¿Un lugar de ancestral amor secreto que Aridjis ha hecho público? ¿O es Contepec tan irreal como el Buenos Aires de Borges o La Habana de Cabrera Infante? Sí y no. Obviamente, habría que matizar la contradicción. Contepec fue el espacio privilegiado donde un niño de 10 años se descubre, un sábado 13 de enero, como un sobreviviente que habló con la muerte y supo entrar en contacto con la eternidad.

El otro Homero, en *La Ilíada*, nos recuerda que la diosa de ojos de lechuza, Atenea, convenció al impetuoso Ares —azote de la humanidad— para que abandonara el combate entre argivos y troyanos. Ella entonces





podría vigilar al divino Diomedes, que en el campo de batalla luchaba con audacia. No obstante su presencia, el fogoso aqueo fue alcanzado con una flecha. Un amigo se la arranca y la sangre mana abundantemente de su hombro derecho. Diomedes implora amparo a la hija de Zeus. Atenea le confiere su protección. Del mismo modo, este Homero mexicano, cuando se provocó más de 40 perforaciones en el intestino, en la batalla solitaria que libró contra sí mismo, gozó también de esa *aristeia*, logrando salvarse.

El accidente que padeció el poeta durante su infancia no ha sido sólo un recuerdo, sino una presencia capaz de responder a cierta llamada del alma. Una tarde, en ese pueblo de casas de adobe, Aridjis niño nos revela el significado de haberse convertido en «el centro de toda hermosura». O dicho de otro modo, en ese vacío cultural, Aridjis niño había descubierto las *palabras* para vivir en y por ellas para así habitar libremente el *paraíso del lenguaje*.

En ese Contepec, a través de la experiencia del sufrimiento, el niño asumió la

cantidad de dolor que le fue asignada y que masticó resignadamente junto a sus padres. Aridjis nació por segunda vez, en una especie de sacerdocio lírico, cuando descubrió en los libros la compañía de unos amigos maravillosos.

Años más tarde, conocedor ya de los secretos de su patria chica, el autor eligió un aquelarre poblado de seres reales e irreales para su novela poética, *La montaña de las mariposas*, donde este Homero nos relata su odisea personal en una obra autobiográfica al modo proustiano. Cabe aclarar que, en la creación de este Cosmos de sensualidad hirviente, realidad e imaginación luchan, venciendo la segunda. Homero dota de belleza a Contepec con el vuelo de una lechuza hacia la libertad, o con la descripción de unas ranas *saltando como corazones verdes latiendo fuera del camino*.

¿Y la *montaña de mariposas*? El poeta la fija en un conglomerado de almas, maravilla suficientemente grande, cercana a la presencia divina. Contepec, para Homero Aridjis, ha sido la clave que marcó su destino de poeta.

El delirio de esa visión colorida y el olor a tierra pegada a los zapatos en el vivir cotidiano sellaron de manera natural su obra. Poesía, dramaturgia, novelística, cuentística, ensayos y artículos son hijos de esta misma tierra y vuelo, inseparables de la dulzura de una madre michoacana y la caricia contenida de un padre griego que, para poder sobrevivir en México, tuvo que dejar Grecia en el olvido.

Considerar la obra de un poeta restringiéndola sólo a su producción literaria sería limitante. Entre todos los Homeros que habitan en este Homero, interesa destacar que la verdad creadora no ha dejado de ceder terreno a su especulación intelectual. La poesía, ciertamente, no hace olvidar a Aridjis el mundo que lo rodea. La crítica insolente forma parte de su genio. Incluso es lo más esencial del mismo, puesto que le es indispensable. El poeta ha enfrentado su yo —un yo que sufre por vivir en un mundo que no cesa de destruirse a sí mismo— con una escritura que concilia el juicio con la imaginación.

Al revés de Valéry, para quien la realidad es absolutamente incommunicable, Aridjis la hace real y transmisible cuando, por ejemplo, muestra en la tala de los oyameles que el hacha del ser humano puede ser capaz de sepultar una gloria de tantos siglos.

Estamos ante un poeta vehemente que ilumina sus versos con un espíritu fiel a la verdad. Amigo de la precisión y la claridad, sus poemas son auténticos focos de energía y ganan a través de los años por el perfecto manejo de las palabras y su poder e intensidad. Homero Aridjis habita el milenio de la poesía donde la crítica, elemento relacionado con la luz, funciona como carta de entrada a un estado de gracia. Es su *areté*.

La de Aridjis es poesía que implica una moral, una fe, pero se quema también en un erotismo que encuentra soledades y anhelos. En *Los ojos desdoblados* y *Antes del reino*⁴ —título del poemario de por sí evidente ya que en ese reino hay un entrelazamiento del alma y el cuerpo— Aridjis ha reunido poemas —en palabra de Octavio Paz— que son «flores y frutos» ante la mujer amada.

En *Mirándola dormir*, su poema narrativo de largo aliento, este *voyeur* contempla el amor como un gran *ballet* de máscaras con giros, saltos, sombras y silencios. La mirada fija, el tiempo que pasa —cuyo curso inexorable arrastra cualquier amor hacia la muerte—, ha sido la obsesión de tantos poetas —Aridjis incluido. Lezama Lima tenía razón al afirmar que *la durmición creaba un tiempo fabuloso*.

El sueño, como imagen fugitiva de una existencia transitoria que Aridjis eligió para visualizar su poema, no es una metáfora más, sino un desafío en ese compás de espera que no está en el «antes» o «después», sino siempre en el «mientras», representando la zona nocturna y la llegada de la luz.

Mas los sueños, a veces, sufren una transmutación al convertirse en pesadillas. Y aunque sea imposible analizar en detalle todos y cada uno de los escenarios pesadillescos que Aridjis nos obsequia, tomemos algunos hilos de ese gran tapiz que es *La Santa Muerte*.⁵ Espacios desiguales como el Parque de la Solidaridad, Holanda, Michoacán y la Condesa son retazos ajenos que se hacen propios en una metáfora unitaria en la que el poeta logra analogías y semejanzas. Ellas fijan la imagen de un paisaje de diablos y las nupcias de Eros con Tanatos, o exhiben una crónica satírica de mafiosos nacionales que harían palidecer de envidia a Mario Puzo y a Francis F. Coppola de *El padrino*.

Este complejo entramado de violencias que Aridjis establece se nutre de una tensión fantasiosa en la novela, en donde el lector tiene conocimiento y a la vez desconocimiento de los temas. Un ejemplo notable que suplanta los vacíos con la realidad es la serie de transgresiones y tergiversaciones en sus juegos de palabras con los nombres y apellidos de ciertos personajes. La voz autorial, no exenta de humor, deja oír aquello que no puede ser dicho explícitamente por vía verbal.

Lo que me interesa establecer en su juego entre imagen, metáfora y crítica en *La Santa Muerte*, es que el Aridjis poeta triunfa sobre el Aridjis crítico, al privilegiar el cam-

po del artificio. Este último queda en un plano más elevado que la propia realidad.

No faltará quien enfrente mi aseveración y sostenga que en estas sórdidas y tortuosas historias sobre la miseria humana, Aridjis no inventó ni hiperbolizó. «¿Jura usted decir la verdad, toda la verdad, así le ayude Dios o algún diablo de Ocumicho? Sí, lo juro. Lo mío no es disimulo que encubre sino revela. Todo es tal cual», diría este Homero que, como el otro en *La Ilíada*, sólo se limitó a narrar «lo que ve y oye con una clara verdad que comunica al lector». Y por ende, lo que dicen y hacen sus personajes ofrece a dicho lector «una información análoga e insuperable».

Quiero recordar la decisiva imantación que la imagen del héroe, Emiliano Zapata, ha ejercido tanto en la poesía como en la historia de México. Si tuviese que elegir un poema dedicado a personajes mexicanos históricos y sus gravitaciones, escogería precisamente el «Emiliano Zapata» de Aridjis. El poema se impone en un fragmento de la más acabada concisión. Sus versos duros, compactos en su rebuscada sencillez y libres de la constricción métrica, engloban una totalidad reflexiva. La figura venerada abandona su cripta y, por medio de una sobrecarga de atributos, como frente, bigote, tarjeta postal, el poeta moviliza una red de relaciones equívocas. Éstas ponen de manifiesto que la esencia de su personaje ha sido degradada en su doble condición de fetiche y artículo de consumo. A causa de esta sobrecarga simbólica de imágenes que arrojan sobre el icono, se perturba el saber establecido. Dicho de otro modo, no importa que de modo inapropiado transfiguren a Zapata, porque no podrá ser destruido. En verdad, nada de su hombría y valor cambió en él. Todo lo que Emiliano Zapata ha sido y es, realmente sigue siéndolo.

Poema espejo, al cual muchos se acercan, las visiones de Emiliano Zapata, muestran, demuestran y enseñan ética, sin necesidad de explicaciones.

Huésped del fuego, señor de la poesía y la prosa, Homero Aridjis construye una poderosa y multiforme obra completamente integrada a las inquietudes y problemas de la existencia humana, en cuyo centro el lector

descubrirá un haz de temas sombríos que él hace luminosos. Sólo he mencionado dos: la abrupta y deslumbrante aparición de una montaña de mariposas y la realidad de un Contepec buscado, descubierto, inventado en los sueños del poeta.

Estamos celebrando, en su doble acepción, una auténtica *aristeia*, que en este Homero mexicano operó de dos maneras: 1) como estímulo de vida y arquetipo de salvación durante su infancia, y 2) como una fiesta a la valentía y temple de un poeta, activista defensor de los derechos humanos en su sexagésimo quinto cumpleaños. Festejamos al Homero que sabe compartir sus sueños y pesadillas. Elogiamos el coraje (que no es igual a ser corajudo) de su verbo encendido, dispuesto a arrojar al campo de batalla para abrazar una causa justa que defienda cualquier verdor, foca, o mariposa, en un país donde muchos han olvidado el sentido de la poesía y la misión de la crítica.

Otro poeta que tampoco olvidó el sentido y misión de ambas, Octavio Paz, afirmó que la poesía «no consiste en profetizar el futuro sino en recordarnos lo que somos»⁶. La poesía y crítica de Aridjis lo logra a plenitud. Obviamente, ése es su mérito: su *areté*. Pues ¿quién podría dudar que no es la misma Atenea la que confiere valentía y audacia a este Homero para que destaque y triunfe? ■

Texto leído el 20 de abril de 2005, en la Biblioteca Lerdo de Tejada, en la Ciudad de México.

1 *Areté*: excelencia de cualquier tipo, como la «virtud» latina. Desde el punto de vista moral, significa: valor, hombría, reputación, mérito.

2 *Aristeia*: fiesta del héroe por su valentía y coraje. Implica también la protección que Palas Atenea le brindó a Diomedes (tal como aparece en el canto V de *La Ilíada*).

3 Homero Aridjis, *La montaña de las mariposas*, Alfaguara, México, 1999.

4 Homero Aridjis, *Obra Poética (1960-1986)*, Joaquín Mortiz, México, 1987.

5 Homero Aridjis, *La Santa Muerte*, Alfaguara/Conaculta/INBA, México, 2003.

6 Octavio Paz, *Puertas al Campo*, 1966, 1972, Barcelona, México p.89.

Julio Verne: escritor ético

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

En 1990, en una caja fuerte que se suponía vacía y cuya llave estaba perdida, fue encontrada una novela inédita de Julio Verne (Nantes, 1828-Amiens, 1905): *París en el siglo XX*. Propiedad de su hijo Michel, esta obra no figuró entre los manuscritos cedidos por la familia Verne a la ciudad de Nantes en 1980, y tuvo que esperar 130 años para ver la luz. Su editor Pierre-Jules Hetzel la rechazó categóricamente después de haber sido el único editor parisino que aceptó publicar *Cinco semanas en globo*, obteniendo un gran éxito. Escrita en 1863, en el mismo año que esta última, *París en el siglo XX* no contó con la aprobación de Hetzel, por ser una novela de poco interés y de tono fatalista. En palabras del propio editor: «... Usted emprendió una tarea imposible... Está a cien pies por debajo de *Cinco semanas en globo*... Esto hará pensar que el *Globo* es una feliz casualidad... *París en el siglo XX* es un pequeño diario y sobre un tema poco alegre... y si me asombro es de que usted haya hecho con tal entusiasmo y como impulsado por un dios una cosa tan pesada, tan poco viva...».

París en el siglo XX está situada en 1960. Bajo la urdimbre de la situación política y social europea, los valores morales y la tecnología, Verne imagina un París invadido por los avances industriales, ciudadanos apiñados en el metro, un mundo calculador y áspero lleno de anuncios publicitarios y de automóviles que atascan las grandes avenidas a fuerza de gasolina. Adelanta el uso del fax, los elevadores eléctricos, la compresión del aire para generar electricidad, el motor



Ilustración: F. Shullen

de gas, un sistema moderno de comunicación que mantiene conectados los mercados financieros de todo el mundo con las grandes multinacionales. El arte y la literatura han desaparecido a favor de las ciencias. Los valores culturales del siglo precedente ya no existen, así como tampoco las grandes obras literarias.

Lo que más nos sorprende ahora es el tono ético y reflexivo de esta obra, en contraste con el resto de la novelística de Verne, en donde su interés principal gira en torno a la aventura. El capítulo que aquí ofrecemos muestra el ahínco con el que retrata, más que acciones, los tipos humanos que el nuevo siglo engendra en abierto contraste con la delicadeza de los espíritus que aún continúan inmersos en el sentir del siglo XIX.

Esa preocupación filosófica y humana, evidente en *París en el siglo XX* y que Julio Verne trata de hermanar discretamente bajo el encanto de las grandes aventuras de su obra, logra expresarla —a manera de poética— en su único ensayo crítico, *Edgar Poe y sus obras*, publicado en abril de 1864. Sintiendo poseedor del secreto literario de Allan Poe, habla de sus personajes: «...pueden existir realmente; son eminentemente humanos, no obstante dotados de una sensibilidad alterada, nerviosa, individuos de excepción, enardecidos por así decirlo, como serían las gentes si se les hiciera respirar un aire más cargado de oxígeno, y cuya vida no sería más que una activa combustión. Trato de definirlos, de pintarlos, de delimitarlos, y no puedo lograrlo, pues escapan al pincel, al compás, a la definición; es mejor, queridos lectores, mostrarlos en el ejercicio de sus funciones casi sobrehumanas».

Una familia eminentemente práctica

Capítulo III de la novela *París en el siglo XX*

JULIO VERNE

Finalmente, el joven llegó a casa de su tío, el señor Stanislas Boutardin, banquero y director de la Sociedad de Catacumbas de París.

Este personaje importante residía en un magnífico edificio de la calle Impériale, enorme construcción de un mal gusto maravilloso, con multitud de ventanas, una verdadera mansión transformada en casa particular, sobrecargada más que imponente. Las oficinas ocupaban el sótano y los anexos del edificio.

«¡Ahora qué va a ser de mí!», pensó Michel al momento de entrar. «¿Hay que perder las esperanzas desde la puerta?».

Tuvo fuertes deseos de huir lejos, pero se contuvo, y tocó el timbre eléctrico de la puerta de la cochera; ésta se abrió sin ruido, muda por un resorte escondido, y se cerró sola, después de haber dejado entrar al visitante.

Un patio grande daba acceso a las oficinas circularmente dispuestas bajo un techo de vidrio esmerilado; al fondo se abría un amplio garaje bajo el cual varios vehículos de gas esperaban su turno.

Michel se dirigió al ascensor, especie de cuarto forrado de un tapiz acolchonado; un portero de librea naranja allí permanecía.

—¿El señor Boutardin? —preguntó Michel.

—El señor Boutardin acaba de sentarse a la mesa —respondió el valet de pie.

—Haga el favor de anunciar al señor Dufrénoy, su sobrino.

El portero tocó un botón de metal situado en el revestimiento, y el ascensor se elevó con un movimiento insensible hasta el primer piso, donde se encontraba el comedor.

Anunció a Michel Dufrénoy. El señor Boutardin, la señora Boutardin y su hijo estaban sentados a la mesa; cuando el joven entró se hizo un silencio profundo; su cubierto lo esperaba; la cena apenas comenzaba; a una seña de su tío, Michel tomó su lugar en el banquete. Nadie le hablaba. Su desastre era conocido. No pudo comer.

Esa comida tenía un aire fúnebre; los sirvientes hacían el servicio sin ruido; los platos subían en silencio a través de huecos hechos en los muros; eran opulentos con un aire de avaricia, y parecían nutrir



los convivios con arrepentimiento. En este triste salón, ridículamente dorado, se comía rápido y sin convicción. Lo importante, ciertamente, no era nutrirse, sino obtener de qué nutrirse. Michel sentía esa sutileza; se sofocaba.

Durante el postre, su tío tomó la palabra por primera vez, y dijo:

«Mañana, señor, a primera hora hablaremos».

Michel se inclinó sin responder; un sirviente de anaranjado lo condujo a su habitación; el joven se acostó; el plafón hexagonal le recordó una cantidad de teoremas geométricos; soñó, a pesar de él, con triángulos y con líneas rebajadas en uno de sus extremos.

«Qué familia», se decía a mitad de su sueño agitado.

El señor Stanislas Boutardin era el producto natural de ese siglo de industria; había crecido en un ambiente cerrado y no en el ambiente abierto de la naturaleza; hombre práctico antes que todo, no hacía nada

que no fuera útil, canalizando cualquier idea hacia lo práctico, con un deseo inmoderado de ser útil, que derivaba en un egoísmo verdaderamente ideal; ligando lo útil con lo desagradable, como hubiera dicho Horacio; su vanidad permeaba sus palabras, más aún sus gestos, y ni siquiera a su sombra le hubiera permitido aventajarlo; se expresaba en gramos y centímetros, y llevaba todo el tiempo una cinta métrica, lo que le daba un gran conocimiento de las cosas de este mundo; despreciaba categóricamente las artes, y sobre todo a los artistas, por hacer creer que los conocía; para él la pintura terminaba en la acuarela, el diseño en el dibujo, la escultura en el molde, la música en el silbido de las locomotoras, la literatura en los boletines de la Bolsa.

Este hombre, educado en la mecánica, explicaba la vida por los engranajes o las transmisiones; se movía regularmente ante el menor estímulo, como un pistón dentro de un cilindro perfectamente calibrado; transmitía su movimiento a su esposa, a

su hijo, a sus empleados, a sus sirvientes, verdaderas máquinas-herramientas, de los cuales él, gran motor, sacaba el mayor provecho del mundo.

Villano natural, en suma, incapaz de un buen gesto, o de uno malo, por cierto; no estaba ni bien ni mal, insignificante, con frecuencia descuidado, escandaloso, horriblemente común.

Había hecho una gran fortuna, si a eso se puede decir hacer; el impulso industrial del siglo lo adiestraba; también se mostraba agradecido con la industria, a quien adoraba como a una diosa; fue el primero en adoptar, para su casa y para él, los trajes de hierro entorchado, que hicieron su aparición en 1934. Este tipo de tela era dulce al tacto como el casimir, poco caliente, en verdad; pero en invierno, con un buen dobladillo, era la salvación, cuando esa ropa inutilizada se oxidaba, se le hacía planchar y repintar con los colores de moda.

La posición social del banquero era ésta: Director de la Sociedad de Catacumbas de París y de la Fuerza Motriz a Domicilio.

Los trabajos de esta sociedad consistían en almacenar el aire dentro de esos inmensos subterráneos tan antiguamente inutilizados; se le comprimía bajo una presión de cuarenta y cinco atmósferas, fuerza constante que de los conductos llevaba a los talleres, a las fábricas, a las plantas industriales, de hilos, de harinas, en cualquiera donde una acción mecánica fuera necesaria. Este aire servía, como se ha visto, para mover los trenes sobre los rieles de los bulevares. Mil ochocientos cincuenta y tres molinos de viento, establecidos en el valle de Montrouge, lo comprimía a manera de bombas en estos vastos depósitos.

Esta idea, muy práctica a simple vista, y que volvía al empleo de las fuerzas naturales, estuvo vivamente preconizada por el banquero Boutardin; llegó a ser el Director de esta importante compañía, siendo a la vez miembro de quince o veinte consejos de vigilancia, vicepresidente de la Sociedad de Locomotoras Remolcadoras, administrador de un Sub-Establecimiento de Asfaltos Fusionados, etc., etc.

Se casó, hace cuarenta años, con la señorita Athénaïs Dufrénoy, tía de Michel; era la digna y adusta compañera de un banquero, fea, fornida, con todos los atributos de la poseedora de los libros y de Cajera, ninguno de mujer; se entendía en compatibilidad, jugaba la parte doble, e inventaría la parte triple de la necesidad; una verdadera administradora, la hembra de un administrador.

¿Amaba al señor Boutardin, y era amada por él? Sí, en la medida en que podían amar sus corazones industriales. Una comparación bastará para pintarlos a los dos: ella era la locomotora, y él el chofer-mecánico; él la mantenía en buen estado, la enceraba, la engrasaba, y ella marchaba así desde hacía medio siglo, con tanto sentido e imaginación como un *Crompton*.

Es inútil agregar que ella no se descarriará jamás. En cuanto al hijo, multiplique a la madre por el padre y obtendrá por resultado Athanase Boutardin, socio principal del banco Casmodge et Cie.; un joven amable, con la alegría de su padre y la elegancia de su madre. No había que decir una palabra espiritual en su presencia; parecía que extrañaba a alguien, y fruncía el ceño sobre sus ojos rasgados. Había obtenido el primer lugar en el gran concurso de la banca. Se puede decir que no sólo hacía trabajar el dinero, se consagraba a él; le hacía de usurero; buscaba casarse con alguna muchacha horrible cuya dote compensara enérgicamente la fealdad. A los veinte años ya usaba anteojos de aluminio. Su estrecha y rutinaria inteligencia hacía impacientar a sus empleados con molestias de espía. Uno de sus defectos era creer su caja vacía, siendo que rebosaba de oro y de billetes. Era un hombre villano, sin juventud, sin corazón, sin amigos. Su padre lo admiraba mucho.

He aquí esta familia, esta trinidad doméstica, a la cual el joven Dufrénoy pedía ayuda y protección. El señor Dufrénoy, el hermano de la señora Boutardin, poseía toda la dulzura de sentimientos y la delicadeza exquisita que se traducían en aspereza en su hermana. Ese pobre artista, músico de gran talento, nacido en un mejor siglo, sucumbió joven a la pena, no legando a su

hijo más que su tendencia de poeta, sus aptitudes y sus aspiraciones.

Michel debía de tener en algún lado un primo, un tal Huguenin, del cual jamás se hablaba, uno de esos hombres instruidos, modestos, pobres, resignados, del cual se apenaban las familias opulentas; se le prohibía a Michel verlo, ni siquiera lo conocía; ni para qué pensarlo.

La situación del huérfano en el mundo estaba bien definida: un tío miserable que acudía a su ayuda, por una parte —por otra, una familia rica con esas cualidades de avaricia, con lo necesario en el corazón para ser indiferentes.

No había razones para agradecerle nada a la providencia.

Al día siguiente, Michel bajó a la oficina de su tío, una oficina sombría, tapizada con una tela seria: allí estaban el banquero, su esposa y su hijo. Se sentía la amenaza de ser solemne.

El señor Boutardin, de pie en la chimenea, la mano en su chaleco, y sacando el pecho, se expresaba en estos términos:

«Señor, va usted a escuchar palabras que le ruego grave en su memoria. Su padre era un artista. Esa palabra lo dice todo. Quisiera pensar que usted no ha heredado sus malos instintos. Sin embargo, he descubierto en usted algunos gérmenes que es necesario destruir. Usted navega con gusto en las arenas de lo ideal y, hasta hoy, el resultado más claro de sus esfuerzos ha sido ese premio de versos latinos, que usted vergonzosamente obtuvo ayer. Valoremos la situación. Usted no tiene fortuna, lo que es una torpeza; aún más, usted no tenía padres. Ahora bien, yo no quiero poetas en mi familia. ¡Escúcheme bien! No me interesan esos individuos que vienen a escupir rimas a la cara de las gentes; usted tiene una familia rica; no la comprometa. Así, el artista no está lejos del bufón al que lanzo cien monedas desde mi butaca para que divierta mi sobremesa. Usted me comprende. Nada de talento. De capacidades. Como no observé en usted ninguna aptitud especial, decidí que entrará al banco Casmodage et Cie., bajo la alta dirección de su primo; tome su



ejemplo. ¡Trabaje para que se convierta en un hombre práctico! Acuérdesse de que una parte de la sangre de los Boutardin corre por sus venas, y para que se acuerde mejor de mis palabras, tenga la precaución de no olvidarlas nunca».

En 1960, se ha visto, la raza de los *Prud'homme* no estaba extinta; habían conservado las bellas tradiciones. ¿Qué podía responder Michel a semejante perorata? Nada, guardó silencio, mientras que su tía y su primo asentían con un movimiento de cabeza.

«Sus vacaciones», agregó el banquero, «comienzan esta mañana y acaban esta tarde. Mañana usted será presentado al jefe de la casa Casmodage et Cie. Listo».

El joven abandonó la oficina de su tío; con lágrimas en los ojos; pero se sobrepuso a la desesperanza.

«No tengo más que un día de libertad», se dijo; «al menos, lo voy a emplear a mi antojo; tengo algunos centavos; comencemos por fundar mi biblioteca con los grandes poetas y los autores ilustres del siglo pasado. Cada tarde, ellos me consolarán del tedio del día». ■

VERSIÓN DE
SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Marcel Schwob: memoria y lectura

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

A primera vista, el destino de Marcel Schwob (Chaville, 1867-París, 1905) parece idéntico al de muchos otros personajes de cualesquier épocas. Tras una vida intensa y casi siempre breve, sus nombres poco a poco se desvanecen en las cronologías e historias escolares y apenas un tenue recuerdo suyo es conservado en los diarios íntimos y las correspondencias de quienes los conocieron. Después, gracias al empeño de algún especialista o en ocasión de alguna efeméride, al menos una parte de su antigua celebridad se ve restituida y su obra es objeto de nuevas lecturas y, habiendo suerte, de reconocimientos hasta entonces insospechados. En el caso de Schwob, la incuestionable fama parisina que lo acompañó a fines del siglo XIX se diluyó poco a poco en el XX, y fue más bien el renombre de quienes lo trataron en persona o leyeron algunos de sus libros pocos años después de su muerte (Renard, Claudel, Fargue, Rodenbach, Apollinaire, Breton, Leiris) lo que alimentó, indirectamente, su recuerdo en Francia. Pequeñas editoriales y arrojados prologuistas y biógrafos (Pierre Champion, Hubert Juin, la editorial Droz, la editorial Ombres) permitieron, con todo, que al menos un público minoritario, disperso en el espacio y en el tiempo, conociera las obras de Schwob en su idioma original y, por así decirlo, creara las condiciones para conmemorar hoy el primer centenario de su desaparición.

Sin embargo, entre la muerte y la simbólica resurrección de Marcel Schwob en

su país natal, un importante fenómeno ha venido a modificar el repetitivo esquema de olvidos y rescates previamente descrito. Ese fenómeno es la valoración decisiva que de la obra de Schwob han hecho, a lo largo del siglo XX y a comienzos del XXI en



el orbe del idioma español, Julio Torri, Martín Luis Guzmán, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Salvador Elizondo, Eduardo Lizalde y José Emilio Pacheco, seguidos en España por Luis Alberto de Cuenca, Enrique Vila-Matas, Bernardo Atxaga, Javier Marías y José Manuel Fajardo. A decir verdad, si bien Schwob murió en 1905 y fue borrándose luego de la conciencia literaria de Francia, su complicidad y

enseñanza perduraron con admirable salud en América Latina y más tarde florecieron en la España de la transición democrática. Para decirlo de otro modo, Schwob no llegó a morir nunca en términos literarios: lo que hizo fue convertirse durante algunas décadas, y con gran provecho, en autor de lengua española.

«El libro della mia memoria» es uno de los últimos textos de Schwob. Escrito el año mismo de su fallecimiento, el ensayo vuelve sobre determinados episodios infantiles o adolescentes que tuvieron el rasgo común de la lectura, pero no por fuerza en el sentido intelectual de dicha práctica. La lectura como experiencia física (como experiencia del tacto, el olfato y demás percepciones del cuerpo) conduce a Schwob por los Evangelios, las *Mil y una noches*, la poesía de Robert Herrick, la *Divina comedia*, el cuento de Barba Azul o *Robinson Crusoe* per-

mitiéndole hacer observaciones útiles y entrañables, ora en el campo de la invención, ora en el de la filología. El primer inciso es tal vez el más enigmático, pero no el menos bello.

La «inmensa minoría» de lectores de Schwob conoce bien sus facetas de fabulador (*El rey de la máscara de oro*, *Corazón doble*, *La cruzada de los niños*, *El libro de Monelle*, *Vidas imaginarias*, *La estrella de madera*), ensayista (*Espicilegio*, titulado en México *Ensayos y perfiles*) y poeta en prosa (*Mimos*, y otra vez

La cruzada de los niños y *El libro de Monelle*). Con las páginas que ahora se publican, las tres facetas podrán finalmente comprenderse desde un ángulo que las combina y asocia, volviéndolas una sola. Me parece que «El libro della mia memoria» no había sido nunca vertido al español. Traduzco el texto a partir de las incompletas (*Œuvres* de Schwob (Phébus, col. Libretto, París, 2002), establecidas y preparadas por quien también ha escrito hace poco su biografía: el poeta Sylvain Goudemare. ■

Il libro della mia memoria o la «rúbrica» de las imágenes

MARCEL SCHWOB

*In quella parte del libro della mia memoria, dinanzi alla
quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica...*

Dante D'Alighieri



El Cristo del ruseñor

Viernes Santo.

Cristo, en la cruz, agoniza.

Los discípulos han huido, aterrados.

Agotadas las lágrimas, María se ha dado la vuelta.

Debe resucitar.

Pero no es él quien resucita.

Los discípulos han encontrado a otro que se le parece.

Es el otro quien se aparecerá a María, a la Magdalena y a los peregrinos.

Han abandonado a Cristo.

Morirá en la cruz, en un campo incendiado, donde hay barrancos y espinos.

Domingo por la mañana.

He aquí que ha resurgido el impostor; y Cristo, en su agonía, escucha el rumor
[a lo lejos y las alegres voces que cantan: *Kyrie eleison*.

Después todo vuelve al silencio.

El silencio nuevo del santo domingo.

Entonces, al borde de un agujero pedregoso, aparece una pequeña liebre.

Y sobre las ramas de una ortiga un pequeño ruseñor se posa y observa.

Y el pequeño ruseñor le habla a Jesús.



2

El recuerdo de un libro

El recuerdo de la primera vez que se ha leído un libro amado se mezcla extrañamente con el recuerdo del sitio y el recuerdo de la hora y la luz. Hoy como entonces, la página se me aparece a través de una bruma verdusca de diciembre, o resplandeciente bajo el sol de junio, y —cerca de ella— queridas figuras de objetos y de muebles que ya no existen. Así como, después de haber mirado largamente una ventana, vemos aún, al cerrar los ojos, su espectro transparente de travesaños negros, así la hoja cruzada de renglones se ilumina, en la memoria, con su claridad antigua. El olor es también evocador. El primer libro que tuve me fue traído de Inglaterra por mi institutriz. Yo tenía cuatro años. Recuerdo claramente su actitud y los pliegues de su vestido, y una mesa de trabajo acomodada frente a la ventana, y el libro de cubierta roja, nuevo, brillante, y el *olor* penetrante que exhalaba entre sus páginas: un olor agrio de creosota y de tinta fresca que los libros ingleses recién impresos guardan por mucho tiempo. Hablaré más adelante de este libro: en él aprendí a leer. Pero su olor me provoca todavía hoy el escalofrío de un nuevo mundo entrevisto, y el hambre de la inteligencia. Todavía hoy, cuando recibo algún libro nuevo de Inglaterra, hundo la cara entre sus páginas hasta el hilo con el que va encuadernado para olfatear su niebla y humo, y aspirar todo aquello que aún puede quedar de mi alegría infantil.

El libro y la cama

Leer en la cama es un placer de seguridad intelectual combinada con bienestar. Pero va cambiando de naturaleza con la edad.

Recuerden ustedes la página más interesante de la gruesa novela que devoraban después de acostarse, de noche, hacia los quince años, en el momento en que se nubla, se vuelve sombría, se borra, mientras crepita el fondo de la vela encendida y, tras palpitar azul en la palmatoria, se apaga. De mañana yo me despertaba antes de las cinco para sacar de su escondite bajo mi almohada los libritos de cinco centavos de la Biblioteca Nacional. Ahí es donde leí las *Palabras de un creyente* de Lamennais y el *Infierno* de Dante. Nunca volví a leer a Lamennais, pero tengo la impresión de una terrible cena de siete personajes (si mi memoria es buena) en la que resonaba un como redoblar de hierros fatales que más tarde reconocí en un cuento de Poe. Ponía después el pequeño libro sobre la almohada para recibir la pobre luz primera del día; y, acostado boca abajo, acodado y apoyando el mentón, aspiraba las palabras. Nunca he leído más deliciosamente. No hace mucho intenté retomar,



3

una noche, mi antigua posición de las cinco de la mañana. Me resultó insoportable.

Cierta encantadora señora esclava se quejaba un día delante de mí de no haber encontrado nunca la posición «ideal» para leer. Sentándonos ante la mesa, no nos sentimos «en comunión» con el libro; acercándonos a él con la cabeza entre las manos, nos ahogamos en una especie de flujo sanguíneo. En un sillón, pronto el libro pesa demasiado. En la cama, boca arriba, los brazos se enfrían; la luz con frecuencia es mala; es molesto voltear las páginas y, de costado, una mitad del libro se nos escapa, y aquello deja de ser una verdadera posesión.

Sin embargo, hay que decidirse. «Es detestable para los ojos», dice la buena gente. Buenas gentes a las que no les gusta leer.

Solamente con la edad van disminuyendo los placeres del acto prohibido en el que ya nadie nos sorprenderá y de la seguridad con la cual todas las audacias de la fantasía pueden bailar a su gusto. Quedan la soledad mullida y tibia, el silencio de la noche, el tono dorado que da la cercanía del sueño a las ideas y a los muebles lustrosos bajo la lámpara, y la dicha segura de tener consigo, cerca del corazón, el libro amado. En cuanto a quienes leen en la cama «contra el insomnio», me hacen pensar en cobardes que, si acaso fueran admitidos en la mesa de los dioses, pedirían el néctar en píldoras.

Las Hespérides

Leer a Herrick es leer abejas y leche. Las palabras relucen de aceite y flores, impregnadas de nardo y esmaltadas con gotas de perfume. Vuelan sus versos rumbo a la eternidad con alitas de oro forjado. No hace falta más que abrir las *Hespérides* y sumergir en ellas los ojos como en un vapor de benjuí. Cada línea que aparece va pintada con un olor que se olfatea con la mirada. Cera virgen y escarcha, rico polen de pistilos, nácar de mariposas, pulpa de margaritas rosadas. Su cabeza rizada y aguileña, en la que todo convergía en dirección de la boca, susurraba burbujas de oro. Se debía su ebriedad a un vino que, al burbujear, formaba una espuma de poesía. Bebed sus canciones en vasos lacrimatorios de cristal muy delgado. Por un segundo estaréis rodeados de la primavera más blanca y el más amarillo verano. Pero no leáis mucho tiempo: os ahogaría un océano de rosas. ■



4



Robinson, Barba Azul y Aladino

El más alto placer del lector, como el más alto del escritor, es el placer de los hipócritas. Cuando era niño, me encerraba en el desván para leer un viaje al Polo Norte comiéndome un trozo de pan seco remojado en un vaso de agua. Probablemente había desayunado bien, pero me parecía más adecuado compartir la miseria de mis héroes.

El verdadero lector construye casi tanto como el autor; ocurre nada más que el lector elabora sus construcciones entre líneas. Aquél que no sabe leer en los blancos de la página no será jamás un buen catador de libros. La vista de las palabras, lo mismo que el sonido de las notas en una sinfonía, va guiando una procesión de imágenes que nos conduce con ellas.

Veo la gran mesa mal cuadrada en la que Robinson come. ¿Come arroz o cabrito? Esperen... Vamos a ver. ¡Vaya! Se hizo un platito redondo, de tierra roja. He aquí el perico gritando; ahora mismo se le dará un poco de trigo joven. Iremos a tomarlo del montón de reserva, bajo el cobertizo. El ron que Robinson bebía, cuando estaba enfermo, venía de una botellota negra y acanalada. La expresión *fowl'ing piece* (que se refiere a cada una de las piezas del ave) me hacía imaginar, ya que no la entendía muy bien, las cosas más extraordinarias a propósito del fusil de Robinson. (Durante mucho tiempo supuse que los «icoglanes estúpidos» de las *Orientales* eran algo así como camaleones. Todavía hoy tengo que reprimir a la fantasía para persuadirla de que no son sino gendarmes.)

¿Cómo estaba hecha la lámpara de Aladino? Según yo, un poco como las lámparas de aceite de nuestros cuartos de estudio. También ansiaba yo saber cómo la sujetó Aladino para vaciarla. El lugar en el que había que frotarla con arena fina —tales palabras no aparecen jamás en el texto pero no puedo disociárselas, y es otra vez con arena fina con lo que la mujer de Barba Azul trata de borrar la mancha de

sangre de la llave— se hallaba en algún sitio de la panza o abultamiento metálico. Ahora sé que la lámpara de Aladino era una lámpara de cobre con pico, toda ella redonda y abierta, como las lámparas griegas y árabes; pero ya no la «veo».

Volvamos a la llave de Barba Azul. Lo que me gustaba en ella es que también era un hada, cosa que me intrigaba prodigiosamente. No entendía nada. Pero pensaba en ella con mucha frecuencia. ¡Ay! Es un error editorial que se volvió tradición. En la vieja edición —que se ha vuelto muy rara— se puede leer que la llave estaba «encantada» (*fata*), que se había hecho con ella un trabajo de hadas¹. Está muy claro, pero ya no puedo imaginármela.

La pantufla de vidrio de la Cenicienta —cuán precioso me parecía ese vidrio, traslúcido, delicadamente afilado, a la manera de las pequeñas palmatorias de Venecia con las cuales habíamos jugado—, esa pantufla es de cuero de marta cebellina, de vero². Ya no la veo de ningún modo.

Me figuraba yo con gran precisión las aceitunas verdes y relucientes, espolvoreadas con polvo de oro, en los jarrones de Camaralzamán; el muro un tanto ruinoso, vetado de hiedra, gris de musgo, henchido de sol, al pie del cual el príncipe trabajaba con el jardinero; la tienda de Brededín Hasán, que se hizo pastelero; la espina que se atoró en la garganta del jorobadito; el gran libro envenenado, y sus hojas pegadas unas con las otras, y la cabeza de Durbán unida sin remedio a las cubiertas de pardo cuero de aquel libro inmovilizado por la sangre, como el cabo de una vela hundida en sebo congelado... Queridas, muy queridas imágenes de las que tanto amo ver otra vez los colores cuando las encuentro, bajo sus respectivas rúbricas, *nel libro della mia memoria*. ■

VERSIÓN DE
LUIS VICENTE DE AGUINAGA

1 La palabra francesa *fée* corresponde al sustantivo «hada» pero también, más recónditamente, al participio pasivo de un verbo arcaico que significaría «encantar» o «hechizar». (N. del T.)

2 En francés, las palabras *verre* («vidrio») y *vaire* («vero») se pronuncian prácticamente igual. (N. del T.)

La sagrada diversidad

BAUDELIO LARA

1

Que la familia es sagrada es una afirmación fuera de toda duda; la dificultad estriba a veces en el significado de lo que consideramos como familiar y como sagrado. En ambos casos, nos encontramos con representaciones míticas en el sentido antropológico del término, esto es, de imágenes colectivas que compartimos la mayoría de los individuos

y que constituyen el centro de nuestras identidades. En ese sentido, mito no significa necesariamente mentira, sino que hace referencia, sobre todo, al conjunto de creencias compartidas que poseen un carácter articulador y que confieren un sentimiento de coherencia y unidad a determinados grupos de personas.

En el imaginario derivado de la tradición judeocristiana, el elemento judío de representación familiar fue perdiendo consistencia en la misma medida en que el elemento cristiano de la ecuación fue ganando fuerza. En el fondo, en un segundo plano, quedaron las representaciones de la familia tribal extensa que se describen en la Biblia, para dar paso, poco a poco, a la representación de la familia nuclear tripartita que conocemos, integrada por el Padre, la Madre y el Hijo (y si es varón, mejor).

En este contexto, el valor modélico de una relación se revela en el mismo momento en que se pone a prueba su terrenalidad y se la contrasta con las relaciones específicas que pretende normar, de las cuales se convierte en un modelo.

En efecto, no podría ser de otra manera en una representación en la que figura materna es una virgen, la figura paterna es en realidad un tutor, un padre putativo, y la figura del hijo está investida de una naturaleza divina. La paradoja de esta imagen es que tiene una pretensión totalizadora, pero

una mirada superficial la revela como fragmentaria, tanto en el sentido cuantitativo como cualitativo de su integración: si asumimos su carácter divino, el Padre Real es una figura ausente y la madre es una figura etérea, negada en su condición sexual. Se trata, entonces, de una representación mítica que revela pronto su condición alejada de la realidad cotidiana de los individuos y cercana a la condición de tipo ideal, un valor de por sí inalcanzable.

2

A Roland Barthes se le atribuye la frase de que sólo puede hablarse del carácter crítico de una proposición cuando el discurso se ve afectado en su dimensión sintáctica, es decir, en el cambio del orden en que están dispuestos sus elementos. En el caso de *Tengo una tía que no es monjita*, el librito de Mellisa Cardoza, ilustrado por Margarita Sada, que inaugura la colección El Cuento Infantil de Ediciones Patlatonalli, asistimos a una alteración gramática en dos sentidos: de género y de número. (Alteración, recordemos, viene de *alter*, «el otro», lo que significa, por supuesto, el reconocimiento del otro, de los otros, y por tanto, un emplazamiento para el diálogo).

En primer lugar, se trata de una alteración del género, lo cual se revela en el contenido mismo de la obra: un cuento pretendidamente infantil que toca directa y quizá no tan explícitamente



como se supondría el tema de la familia lesbiana y, más precisamente, el tema de una familia en la que hay una lesbiana. Por otra parte, el segundo sentido de la alteración se produce con el cambio de número de la propuesta implícita en el lema que acompaña la colección: *Todas las familias son sagradas*, el cual pasa del singular al plural.

Este cambio de número es esencial y lógicamente necesario si se quiere contrarrestar la influencia totalizadora de un modelo. El modelo es único y prescriptivo, esto es, trata de ordenar y organizar las relaciones de las que se asume como ejemplo. Su mayor refutación, entonces, es el caso, el conjunto de sucesos particulares y específicos que, por definición, nunca se ajustan cabalmente a la influencia normalizadora del modelo. Hablar de «familias» implica, entonces, hablar de los casos específicos, de los individuos particulares y peculiares

que las conforman. Hablar de «sagradas» implica que, al mismo tiempo que se las consagra, se les confiere un cierto alcance profano porque no se habla de ellas en singular, no se asume que sean únicas ni ejemplares.

3

El mayor artificio de los cuentos infantiles o de hadas es hacernos creer que son cándidos, que la inocencia se aposenta en la sencillez de su forma o de sus argumentos. Como lo sabe la literatura, los llamados cuentos infantiles son perversos porque, simplemente, como cualquier producción narrativa, tratan de referirse a una realidad que es también, entre otras cosas, perversa y, porque, como el psicoanálisis ha dicho con acierto, los niños son perversos polimorfos.

El otro motivo por el cual los cuentos infantiles se sostienen en un artificio es que se trata de textos producidos por adultos para niños. En efecto, quizá con la excepción de Rimbaud, la literatura es fundamentalmente un hecho adulto. En el caso del cuento infantil, un género muy difícil, el adulto tiene que imitar o adecuar el lenguaje y los argumentos, la forma y el contenido, a la representación que los adultos tenemos de los niños. En ese sentido, un cuento infantil no sólo habla por y es dirigido para los niños, sino que primordialmente es una forma literaria en la que los adultos nos hablamos a nosotros mismos sobre las cosas que nos importan a nosotros mismos.

Es un hecho reconocido por la psicología infantil que a los niños no les importan las cosas de los adultos y que, si les interesan, las observan de manera diferente que los adultos. Estamos aquí en el terreno de las teorías del desarrollo. Sabemos, por ejemplo, que los niños pequeños comprenden las relaciones familiares desde una perspectiva intuitiva y no desde



un punto de vista categorial. De pequeños, llaman padre o madre a cualquier figura masculina o femenina del entorno cercano. Cuando se les pregunta cuántos miembros hay en su familia, generalmente no se incluyen ellos mismos y sólo después de un largo proceso son capaces de entender conceptualmente las relaciones de parentesco que implican aspectos relacionales en cuestiones del tipo «Juan es el hermano de Pedro y Pedro es el hermano de Carlos, ¿qué es Carlos de Juan?».

En este contexto, creo que el mayor mérito de *Tengo una tía que no es monjita* es que retrata el tipo de perversiones (recorremos, con Freud, que la perversión no es sinónimo de maldad, sino «aquello que se aparta de la vía o camino común») que encontramos y reproducimos en la realidad cotidiana y que no necesariamente están relacionadas con la conducta sexual: la asociación automática entre monjas y lesbianas, el estigma de las afinidades electivas, la capacidad o incapacidad de expresar emociones en relación con nuestra posición genérica, los múltiples prejuicios asociados a la misteriosa naturaleza de la feminidad.

Tanto la factura esencialmente visual como las pequeñas frases que acompañan las viñetas crean una trama de conexión de identidades, pretextos emocionales y situaciones abiertas que propician el diálogo entre el lector y los autores, pero sobre todo entre los participantes y la situación.

Sabemos que el diálogo es una de las maneras privilegiadas de reconstruir nuestras creencias compartidas, esto es, de recrear colectivamente nuestros mitos. En este contexto, *Tengo una tía que no es monjita* se nos presenta como una invitación para conversar, un pretexto para llenar con nuestro lenguaje los espacios vacíos que nos dejan la trama y la ilustración para buscar vías alternativas de recrear colectivamente, de una manera más justa y participativa, nuestros creencias compartidas, nuestros mitos necesarios. ■

Tengo una tía que no es monjita,
Mellisa Cardoza, ilustraciones
de Margarita Sada,
Ediciones Patlatolalli,
Guadalajara, 2004.

El fiel registro de la impostura

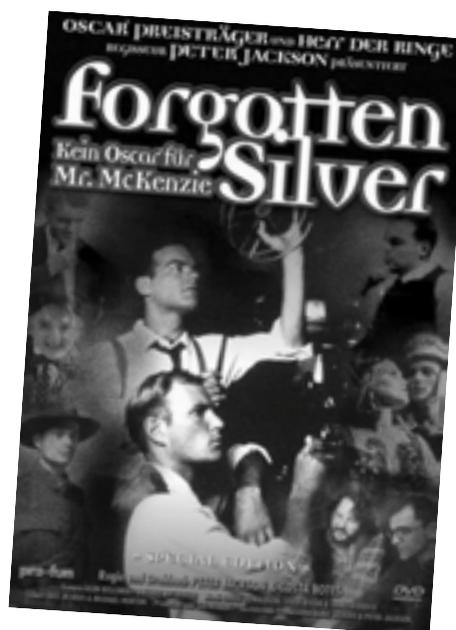
HUGO HERNÁNDEZ

La noche del 28 de octubre de 1995 la televisión neozelandesa transmitió *Plata olvidada* (*Forgotten Silver*, 1995), documental de 53 minutos realizado por Costa Botes y Peter Jackson (el proyecto fue materializado entre *Criaturas celestiales* y el primer rollo de *El señor de los anillos*). En ésta se daba cuenta del portentoso hallazgo de unas latas que

contenían la obra de Colin McKenzie, un pionero local del cine que había hecho a principios del siglo XX, antes que nadie, experimentaciones exitosas con color y sonido. La evidencia que ofrecía la cinta era de tal relevancia que alcanzaba para colocarlo en el panteón de los grandes iniciadores, al lado de Méliès y Griffith. En una de las películas por él filmadas fue posible, además, hacer un descubrimiento no menos trascendente: fue un neozelandés el primer hombre que logró con éxito un vuelo propulsado, meses antes que los hermanos Wright.

Al día siguiente no fueron pocos los que despertaron con el orgullo renovado, con la certeza de habitar en un rincón del mundo rico en héroes injustamente olvidados que por fin conseguían salir a la luz y tomaban su real estatura. Llovieron las llamadas a la división de estudios cinematográficos de la Universidad de Waikato, pues la gente se preguntaba cómo habían podido ignorar la existencia de tan relumbroso prócer. Se estima que la mitad de la gente que vio la emisión creyó a pie juntillas lo que por ahí desfilaba. Sin embargo, la desproporción de estos hallazgos dejó escépticos o incrédulos a numerosos televidentes. Éstos llamaron a la televisora quejándose por no haber advertido previamente sobre el engaño. Pues no les faltaba razón: todo era falso...

No era ésta la primera ocasión que sucedía algo similar (a la memoria viene la genial impostura de Orson Welles, quien 57 años antes sembró el terror



en Nueva York con la «realista» emisión radial de *La guerra de los mundos*); tampoco era la primera película en su clase. *Plata olvidada* se ubica en un subgénero del documental que, según algunos estudiosos del cine, no es un género: el falso documental. En inglés la etiqueta bajo la cual se agrupa a las producciones de esta estirpe es *mock-documentary* o *mockumentary*. No es ocioso traer a cuento el término, pues esta designación revela el objetivo que persiguen estas cintas: imitar y mofarse tomando como punto de partida al documental. Son ficciones que utilizan los códigos y las convenciones de éste para parodiar el asunto que abordan y, de pasada, relativizar la veracidad de lo que se presenta bajo esta forma y de la forma

misma, exhibir la fácil credibilidad que a ésta se concede.

Y es que mientras la ficción instrumenta toda una estrategia destinada a borrar las huellas de la falsedad (para que el espectador asimile la historia y olvide que está viendo una puesta en escena), el documental no tiene que esmerarse por borrar nada, pues por el contrario cuenta de entrada con la credibilidad y confianza que el espectador otorga al universo de lo «real», en el cual supuestamente se sustenta. El documental se aprovecha de la ambición original del cine que pretendía hacer de la cámara un instrumento científico, objetivo, concebido para no interferir con lo que registra: no miente porque emerge del ámbito de la ciencia, se ha

terminado por creer, lo cual es falso y por partida doble, pues en ciencia y cine es más importante «parecer» que «ser». El falso documental aporta por lo general elementos para no poner en duda la verosimilitud (y veracidad) de lo que aborda, sobre todo de tipo formal; por otra parte siembra aquí y allá pistas para poner sobre aviso al espectador, para que tome de forma relativa lo que mira: en *Plata olvidada* aparecen el historiador Leonard Maltin y el mismo Jackson dando fe de vida y milagros de McKenzie (y de pasada remarcando la relevancia de su labor) pero también se sugiere que éste utilizaba huevos en el procesamiento de sus películas.

El falso documental ha podido establecer una tradición que emerge de un ánimo lúdico que bien podría ubicarse en los albores del cine. Sin embargo los primeros ejemplares notables (y «conscientes») aparecen a finales de los años sesenta y tienen en Woody Allen, que lo ha visitado en más de una ocasión, a un exponente notable. En *Toma el dinero y corre* (*Take the money and run*, 1969) relata

la historia de un incompetente criminal de poca monta. El realizador volvería sobre el género en *Zelig* (1983), en la que registra las transformaciones de un «hombre camaleón». En la primera experiencia el engaño funcionaba mejor porque Allen apenas iniciaba su carrera; en la segunda aparecen hablando de Zelig Susan Sontag, Saul Bellow y Bruno Bettelheim, pero ya no se engaña a nadie, pues para estos entonces el neoyorquino se había convertido en un icono, reconocible casi desde el inicio, circunstancia que hace evidente la ficción.

Por esta ruta también han transitado los Monty Python, que en *The Rutles* (1978) de Eric Idle y Gary Weis perpetraron una parodia sobre Los Beatles. La obra se inscribe en un apartado más, el *rockumentary*, del que también se alimentó Rob Reiner para la concepción de *This is Spinal Tap* (1984), cinta que muestra los excesos y la estupidez de una banda metálica. Uno de los más gozosos ejercicios lo constituye *Ocurrió cerca de su casa* (*C'est arrivé pres de chez vous*, 1992) de Rémy Belvaux, André Bonzel y Benoît

Poelvoorde, título que sigue a un equipo de filmación que registra la actividad de un asesino serial y termina involucrándose en sus fechorías. *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999) de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick ha sido, tal vez, la más rentable.

El falso documental ofrece un arsenal propicio para la parodia y la crítica, pero también para la exhibición de la manipulación presente en todo producto audiovisual. Puede ser una forma más honesta que el documental a secas (y para muestra está la filmografía de Michael Moore, célebre por alterar el orden de los factores si le es preciso con tal de conseguir el producto a la medida de sus intereses). Jackson y Botes tienen claridad de cara a su propuesta, pues comentan que «si *Plata olvidada* provoca que la gente no vuelva a asumir como cierto lo que viene de los medios, mucho mejor. Nuestra película tuvo una mejor investigación y, en suma, es más “verdadera” que la mayoría de los productos de la industria del “infotainment”». Más verdadero ni el falso documental. ■



Exposiciones

Latitudes en contraste

MIGUEL DURÁN GARCÍA

Proveniente del Walker Art Center de Minneapolis (institución que, según recuerdo, hace tiempo comisionó al genial guitarrista Bill Frisell el proyecto del que surgió su magnífico álbum *Blues Dream*), previa escala en el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, la exposición *How Latitudes Become Forms. Arte en la Era Global*

ha llegado al Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y permanecerá durante junio. Esta muestra colectiva está compuesta por alrededor de 60 obras originales con propuestas que, como inevitablemente ocurre en este tipo de exposiciones, generarán discusiones y comentarios.

Como es de esperarse en una exhibición de arte contemporáneo, predominan las instalaciones, la fotografía, y los medios electrónicos y digitales, mientras que el óleo se encuentra prácticamente ausente. Predominan asimismo los artistas orientales: cinco japoneses, cuatro chinos y tres indios, que contrastan con la presencia de solamente dos norteamericanos. Latinoamérica se ve representada por un cubano, un argentino y tres brasileños, mientras que, curiosamente, la presencia del Viejo Continente consiste en cuatro artistas de origen turco (país que, a pesar de ser candidato para ingresar a la Unión Europea, se encuentra más cerca de oriente que de occidente). Tres artistas de Sudáfrica completan la muestra.

Este recuento de las diferentes nacionalidades involucradas no es un mero ejercicio ocioso, sino más bien un testimonio relevante de la diversidad cultural y temática que esta exhibición ofrece al espectador.

Si hubiera que elegir una palabra que captara la esencia de esta exposición, ésta sería «contrastes». Estos contrastes se ven reflejados principalmente en la disparidad entre la presencia oriental y occidental, en la variedad de las técnicas empleadas



Vídeo: Cameron Jamie

por los diferentes artistas, pero sobre todo, en las contradicciones del mundo actual reflejadas en las obras expuestas, pues mientras que en algunas de ellas resulta casi imposible adivinar la nacionalidad del artista sin leer la ficha técnica, en otras la cultura y el folclore juegan un papel fundamental. Esto refleja las dos tendencias globales que se han acentuado en los últimos años: por un lado, la uniformidad impuesta por la globalización (promovida sobre todo por el capitalismo occidental) y por el otro, las reacciones nacionalistas que buscan defender y reafirmar la identidad de un pueblo o cultura.

Tomando en cuenta el tamaño y la heterogeneidad de la exhibición, resulta muy difícil destacar a un artista o grupo de artistas en particular. Sin embargo, vale la pena mencionar brevemente seis de las obras más significativas al comentar las tendencias presentes en *How Latitudes Become Forms. Arte en la Era Global*.

La obra de Anita Dube «The Sleep of Reason Creates Mons-

ters» («El sueño de la razón crea monstruos»), compuesta por los ojos de cerámica comúnmente utilizados en las figuras religiosas hindúes, transforma objetos mundanos en una composición monumental e inquietante, rica en significados e interpretaciones.

Plena de ironía e ingenio, la instalación «Museum of Soy Sauce 118–2000» del japonés Tsuyoshi Ozawa representa a la perfección su estilo alegremente mordaz. Como anécdota curiosa, se dice que al escuchar el nombre de esta obra, el director de una importante compañía productora de salsa de soja se sintió muy avergonzado por desconocer la ilustre historia de su producto. Al enterarse de que todo era una representación, lo tomó con tan buen humor que terminó financiando una franquicia de la obra.

En la misma vena irónica, pero con características decididamente diferentes, puede inscribirse la obra «BB» de Cameron Jamie, uno de los dos artistas estadounidenses que forman parte de la muestra.

El video en blanco y negro, proyectado a velocidad lenta y musicalizado por el grupo The Melvins, produce un efecto fascinante: la perturbadora música logra imbuir al pausado flujo de imágenes de una cualidad ominosa e inquietante.

Con «Water Diary», el chino Song Dong realiza una obra profunda e impactante que desafía el paso del tiempo mediante la fugacidad de los textos escritos con agua sobre piedras (práctica que el artista califica como de carácter muy personal). Al contemplar las fotografías que capturan este *performance*, no pude evitar recordar el relato del escultor de humo de uno de los textos de Giovanni Papini. Pues a fin de cuentas, ¿qué diferencia hay entre un segundo y un milenio, en relación con la eternidad?

En otra sala, uno de los compatriotas de Dong, Yin Xiuzhen, ofrece un feliz momento de asombro con sus «Ciudades portátiles», auténticas maquetas de urbes como Berlín, Shangai o su natal Beijing, rellenas con mapas y objetos de las metrópolis que representan, así como de grabaciones de los sonidos urbanos.

Una duda que ya anteriormente me había asaltado en una muestra de este tipo es la de la validez de los cortometrajes o medimetrajes en un contexto en el que muchos de los asistentes se limitan a circular por las salas del museo admirando brevemente las obras expuestas. Por ejemplo, el video documental de Wang Jian Mei *Living Elsewhere*, con una duración de 40 minutos, es una de las obras mejor logradas de toda

la muestra. Pero, ¿cuántos de los espectadores permanecen durante toda su proyección? Puede argumentarse que el artista no tiene la culpa del déficit de atención o la prisa del público, pero valdría la pena hacer una revisión de la efectividad de este tipo de propuestas para transmitir a la audiencia el mensaje del autor.

Aunque, por otro lado, esta reflexión personal ejemplifica en cierta forma el éxito de la exhibición al provocar cuestionamientos de diferente índole en torno al arte contemporáneo que se crea en diversas latitudes y longitudes de nuestro planeta. En este sentido, *How Latitudes Become Forms. Arte en la Era Global* es claramente una de las exposiciones más interesantes que se han presentado en Monterrey en los últimos meses. ■

Libros

Los monólogos y las razones

RAFAEL TORRES MEYER

Treinta y una voces se agolpan en una sola pluma. Ninguna de ellas es creación del autor, y todas le pertenecen. Lo curioso es que, aunque todas son afamadas, ninguna de ellas había tenido antes la oportunidad de explicarse a sí misma. Fernando Savater las hizo suyas, y desde su muy particular perspectiva, la del lector voraz y apasionado, les

dio oportunidad de expresar sus motivos y razones, que no de contar sus ya muy conocidas historias.

Así, Dulcinea se reconoce una mozueta de moral un tanto distraída a quien le preocupa mucho menos su disposición a revolcarse con Sancho que la obsesión obtusa e incomprendible de un desconocido y anciano «caballero andante». Pero qué locura, caray. O Tarzán, quien no se puede separar de su instinto salvaje al tiempo que se reconoce racional, y por lo tanto mucho más vulnerable

que cualquier otra bestia de la selva. Desdémón, por su parte, explica cuánto hay de fidelidad en su engaño a Oteló. Sherlock Holmes se dice apenas un hábil descartador de opciones, un mero técnico de la prueba y el error antes que un agudo e intelectual investigador.

En *Criaturas del aire*, Fernando Savater (San Sebastián, 1947) es mucho más crítico que autor. Desde su posición de creador disecciona a cada uno de los 31 personajes que más lo han marcado como lector. Con la agudeza de quien por enci-



ma de las historias encuentra las personalidades y las motivaciones, se lanza a la dura tarea de explicar a cada uno de sus admirados héroes de la infancia. Es el mismo Savater el que se reconoce así en el *envío* que escribe al comienzo del libro (como cuando antaño los autores escribían por encargo de ilustres mecenas), dedicado a don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate: «Se ha dicho con frecuencia que un crítico es un creador fracasado; un hombre que teniendo talento para escribir, pero careciendo del necesario para crear personajes, temas y problemas originales, ha de verter su inspiración y estrujar sus facultades sobre lo que han hecho otros. Yo opino en sentido contrario: el novelista es un crítico fracasado, un hombre que por querer llevar hasta un límite imposible el conocimiento del arte que le apasiona no encuentra otra salida que la creación». En cambio, el español logra demostrar que tiene tanto de bueno como crítico que como creador.

Como crítico, Savater hurra en los personajes que aborda hasta encontrar sus debilidades: es de las flaquezas que sus creadores les heredan, de esos resquicios que los vuelven inverosímiles al lector por un momento, a partir de donde el donostiarra los reconstruye y los explica. Así, la crítica se vuelve un látigo que golpea al personaje hasta hacerlo confesarse, en primera persona, imperfecto. Está por ejemplo el «maldito» señor Hyde, apenas un parrandero incorregible desde la perspectiva de Savater. Este reconocimiento de la ausencia de maldad consciente lo hace mucho menos temible: al final cualquiera que se extralimite con las copas es capaz de estrangular a una prostituta agresiva y arrebatada. Entonces, tampoco el doctor Jekyll es un dechado de virtudes, al final es todo lo que Hyde pero reprimido; por eso, el Hyde de Savater dice que cuando el



doctor intenta desaparecer el monstruo no hace sino suicidarse. Aquí es donde el crítico acaba con la metáfora del bien triunfando sobre el mal, al tiempo que reconoce el gran valor y la limpieza con que se lleva la otra parte de la historia, la de la doble personalidad que habita a todo ser humano.

Como creador, nuestro autor demuestra la capacidad para darle voz a quienes han tenido que soportar que sea una tercera persona quien cuente sus historias. Sin embargo, ninguno de ellos pierde su esencia cuando es retomado por Savater; muy al contrario, el escritor, como buen lector que es, hace gala del amplio conocimiento que tiene de cada uno de los personajes que reconstruye de tal forma que su voz suena a propia y no a la del autor. Por ello, cuando Savater se explica a sí mismo,

en el trigésimo primer capítulo, se pinta nihilista, se dice fascinado con la vida, pues ésta le da la oportunidad de reconstruirse a los 32 años lo mismo que reconstruye a los clásicos. Es la capacidad creadora de un hombre la que, de acuerdo con Stevenson, le mantiene joven y lejano a la muerte, concuerda Savater a manera de conclusión.

Aunque *Criaturas del aire* no es una joya literaria ni tampoco un ilustrado ensayo como el texto que le precedió, *La infancia recuperada*, sí es un libro que se disfruta y que nos permite leer al mismo tiempo las dos facetas de Fernando Savater: la de creador frustrado tanto como la de crítico fracasado. La reedición de 2004 —la primera fue publicada en 1979— está presentada por Taurus y no deja de ser recomendable. ■



Criaturas del aire, Fernando Savater, Taurus, Barcelona, 2004.

Una nueva forma de pensar

DANIEL LÓPEZ GÓMEZ

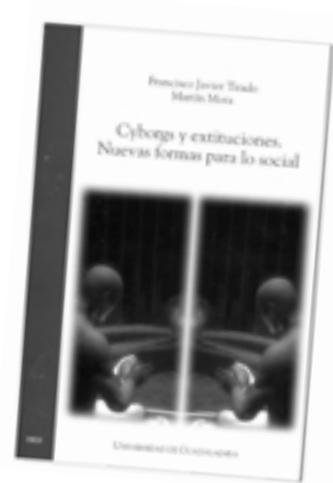
Cyborgs y extituciones. Nuevas formas de lo social nos propone un giro ontológico para las ciencias sociales: pensar el acontecimiento y las formas sociales que lo sitúan en el centro de su formulación. Ahora bien, el ánimo de este libro lejos queda del campo de la estética o de la filosofía, y concierne directamente a un quehacer científico. Lo

que se persigue es crear una función que permita explicar, a partir de elementos particulares, cómo se gesta la generalidad que denominamos social.

¿Cómo es posible lo social, lo colectivo? Es una doble pregunta. Por un lado, una interrogación por el colectivo y por otro lado, una pregunta por el acontecimiento. Si surge el colectivo como algo que llega a la realidad es precisamente porque emerge como algo nuevo, como un acontecimiento que suscita en nosotros cierta sorpresa y curiosidad. Algo que, como muestran los autores, ha quedado tradicionalmente enterrado en el pensamiento social bajo explicaciones substantivas como el contrato, la historia, el hecho o la relación. Cuatro formas de lo social, que acostumbra a mostrarse como fórmulas alternativas para pensar lo colectivo, y que, sin embargo, aparecen en este libro bajo un mismo común denominador que las aglutina: fórmulas que excluyen el acontecimiento en la explicación de lo social. Como explican Francisco Javier Tirado y Martín Mora, el contrato, la historia, el hecho o la relación «operan como sustantivos, permiten una definición, reducen el orden de lo heterogéneo y la complejidad a formas elementales desde las que iniciar toda reflexión social. Operan como últimas causas o motor inmóvil». No obstante, el atrevimiento de este libro no consiste únicamente en señalar, a través de una lectura metódica y cuidadosa de los clásicos, el sacrificio sobre el que se

asientan estas categorías sociológicas. Su vocación es claramente propositiva: desarrollar un pensamiento social en el que el acontecimiento, como plantea M. Serres, se convierta en el tercer incluido. Propósito que pone al libro en consonancia con las propuestas clásicas de G. Simmel, la sociología dionisiaca de M. Maffesoli, la microsociología, la sociología de la traducción o la etnometodología, al mismo tiempo que las traduce para producir un marco de sentido con el que poder construir dos conceptos concretos con los que hacer inteligible lo social desde el acontecimiento: el *cyborg* y las extituciones.

La figura del *cyborg* ha llegado a la escena del pensamiento social como un artefacto para dinamitar (o, al menos, fluidificar) las dicotomías que lo estructuraban y extraer de él elementos para construir un pensamiento de la heterogeneidad y de la complejidad capaz de articular nuevas formas de hacer política. Gracias a él se producen tres rupturas importantes: entre humano y animal, natural y artificial, físico y no físico. Esta capacidad subversiva del *cyborg* es quizás su atributo más sobresaliente, pero no es el único. En este libro nos topamos con otro *cyborg*. Con un concepto antes que con un instrumento. Lejos de reivindicar la potencia de disolución de dicha figura, constantemente ensalzada, Tirado y Mora, siguiendo a T. W. Adorno, quieren convertir el *cyborg* en una forma de «abrir lo que no tiene concepto a los concep-



tos, sin subordinar lo primero a lo segundo». Como ellos mismos dicen: «Deseamos convertir la noción *cyborg* en una caja de herramientas para pensar el acontecimiento; para dotar al pensamiento social de una nueva forma de pensar». Y para ello hacen una lectura arqueológica del mismo, que pone al *cyborg* en relación con el superhombre nietzscheano. Tras la forma *dios* del pensamiento clásico y la forma *bombre* que surge con el pensamiento moderno, surge la forma *cyborg*. Esta forma, como dicen ellos, no es Dios ni es el Hombre. Tampoco es la mera transgresión de fronteras ya establecidas. «Es la habilidad o posibilidad de actuar, ser y estar simultáneamente en planos diferenciados. Es la capacidad de ser definido de diversas maneras a través de múltiples posiciones». Los autores afirman que se trata de un sobrepliegue: «un espacio en el

que se recogen e informan de saturación y redundancia de acontecimientos». Por lo tanto, una forma en la que se articulan y condensan los acontecimientos sin que por ello éstos sean desprovistos de su novedad. Y es aquí donde reside la originalidad de los argumentos que en este libro encontramos. Pensar el *cyborg* únicamente como metáfora que disloca los dualismos instituidos lo convierte en una figura reactiva, subordinada a la definición de las cosas, y por tanto sin capacidad generativa. Una figura esclava. Por el contrario, para Tirado y Mora el *cyborg*, en primer lugar, es un devenir, «movimiento sin pausa, sin freno, con velocidad azarosa que atrapa seres, cosas, sujetos y objetos»; es ahistórico porque mezcla varias temporalidades y no se somete a la tiranía de una ordenación temporal, y es político porque redefine y altera los límites del mundo. La forma *cyborg* hace de la ontología un ejercicio inherentemente político, y éste tiene ahora al

acontecimiento en su centro: «¿Cómo nos enfrentamos con lo múltiple y lo variado, lo fragmentario y lo inacabado?». Pero no sólo eso: además de un cambio en el estatuto ontológico del término, la redefinición del *cyborg* implica un cambio operativo muy importante para las ciencias sociales: utilizar el concepto para ir más allá de una reivindicación de lo local como lugar de lo heterogéneo y poder explicar cómo es posible articular colectivos globales. A través de las propuestas de M. Serres sobre la lógica de toda relación, los autores retoman el concepto de parásito, para explicar cómo es posible hacer del *cyborg* una figura molar. Surge entonces la segunda figura de lo social: la extitución.

Del mismo modo que la forma hombre da paso a la forma *cyborg* y que nos pensamos como seres híbridos, la institución como figura predilecta de lo social da paso a la extitución. Con este término, los autores ofrecen un concepto con el

que hacer inteligible la progresiva desaparición de los interioridades sociales tradicionales (escuelas, fábricas, familias, etc.) y el surgimiento de organizaciones sociales cada vez más porosas, virtuales y maleables. En ellas encontramos los atributos del *cyborg*: son una condensación de acontecimientos sin que ello implique la disolución de sus diferencias. Con este novedoso concepto, Tirado y Mora tratan de hacer inteligibles los nuevos dispositivos de las sociedades de control. Se trata de un tipo-ideal a partir del cual dar sentido a las transformaciones de las instituciones en la época de la movilización total del mundo. ■

Versión editada del artículo aparecido en la revista virtual Athenea Digital, núm. 7, primavera de 2005.

Cyborgs y extituciones. Nuevas formas para lo social, Francisco Javier Tirado y Martín Mora, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2005.

Ciencia

Una broma con (y contra) toda seriedad

ALFONSO ISLAS

En 1996, Alan Sokal logró publicar en la revista cultural norteamericana de moda, *Social Text*, un artículo plagado a propósito de falsedad, paródico y con citas absurdas —pero auténticas— sobre física y matemáticas, tomadas de célebres intelectuales franceses y estadounidenses. Se trata, en opinión de muchos, del engaño más célebre del siglo.

Apareció en esa prestigiosa revista de estudios culturales bajo el socarrón título de «Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity» («Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad cuántica»). Desde el título se pueden advertir las ínfulas con las que el autor quiso criticar a los exquisitos intelectuales —o burlarse de

ellos— que, por la actitud elitista de darse mucha importancia, acaban produciendo material y conceptos incomprensibles que ni ellos pueden explicar, pero que frecuentemente aparecen en revistas especializadas alejadas del mundanal ruido. Es importante tomar en cuenta que el artículo incluye un tema atípico de una revista que se especializa en lo social: la física cuántica.

Poco después, el propio Sokal reveló en periódicos y en publicaciones académicas la farsa y los motivos de haber jugado esa peculiar broma al *stablishment*. El escándalo apareció en la portada del *New York Times* y de importantes rotativos europeos como *The Observer* de Londres y el francés *Le Monde*.

Los ecos de la farsa continúan. Lo que más interesa es saber cuáles fueron los moti-

vaciones que llevaron a Sokal a hacer lo que hizo. Una pudo consistir en el debate sobre los intelectuales que recurren a lenguajes cifrados para adquirir una atmósfera de misticismo científico, que los puede hacer irresistiblemente carismáticos. Otras causas del apócrifo de Sokal pueden estar relacionadas con la cuestión de si la realidad existe. A partir del engaño, los epistemólogos construccionistas y posmodernos en la ventana del siglo XXI han sido removidos de sus modelos y han iniciado una revisión, evidente en el caso de los hermanos Andy y Larry Wachowski en la película *The Matrix*, acerca de la concepción de la realidad concreta.

La farsa pudo haber probado también que cuando uno es capaz de construir un texto concluyente y congruente en sus conceptos con la terminología y formas correctas, éste puede tener muchas posibilidades de ser publicado aun cuando no corresponda con la verdad y la honestidad esperadas.

Una tercera opción está dada

por la posibilidad de que los editores de *Social Text* se hayan conmovido por la imagen de izquierda del autor engañador, que se presentó como profesor de matemáticas al servicio del gobierno sandinista en Nicaragua. Se sabe que dos de los editores de *Social Text* defendieron su decisión de publicar el artículo y negaron que haberlo hecho sea una prueba de la quiebra de los estudios culturales. Sin embargo, el físico Kurt Gottfried critica acremente a los editores, sobre todo porque la revista no tiene el nivel de otras que cuentan con un equipo de revisores pares, y dice que al menos debieron haber enviado el texto a algún físico amigo para obtener su opinión y, ya sin el beneficio de la duda, decidir si publicarlo o no. El mismo Sokal ha estado de acuerdo con esta posición. Gottfried insinúa que los editores pudieron saber que se trataba de un engaño; peor aún, afirma que otro artículo de un tal Stanley Aronowitz (presumiblemente real) tiene también elementos falsos.

Rosa Montero afirma que Sokal ha puesto el dedo en la llaga de una cultura basada en la apariencia y no en el ser, en el poder intelectual de unos «cuantos santones atrincheros en sus jergas sagradas», con discursos que suenan bien, pero que no se entienden, y donde el lenguaje críptico puede ser un arma para el despotismo autoritario y la discriminación, porque ocultan la vaciedad del mensaje e impiden la respuesta al no iniciado. Didier Eribon, de *Le Nouvel Observateur*, señala que el trabajo de Sokal muestra hasta qué punto la referencia a la ciencia por parte de algunas figuras reputadas del pensamiento parte de una pura y simple impostura, y considera que Sokal ha iniciado un movimiento de saneamiento público. Por último, Eloísa Castellano-Maury, de la *Revista de psicoterapia y psicósomática*, concluye que Sokal ha contribuido a aliviar la angustia de numerosos estudiosos que no se atrevían a confesar que no entendían la mayor parte de los «textos sagrados». ■

Libros

La piel de la ausencia

FERNANDO DE LEÓN

La novela de David Miklos *La piel muerta* es más de lo que quizá por principio aparenta: su brevedad encierra una historia larga para cada personaje que habita —o ha abandonado— Puerto Trinidad: el tiempo narrativo queda fragmentado en un oleaje de voces que van dejando el rastro de cien años consignados en pocas páginas. Contiene además

filigrana de instantes cardinales en la vida de cualquier persona, aunque repartidos entre sus personajes: el descubrimiento de un cuerpo femenino desnudo y con él la inquietud del deseo en la mente adolescente; el descubrimiento de un cuerpo muerto en la playa y del enigma que representa una reacción de indiferencia; la cercanía del amor en la madurez de la pareja; la cercanía de la muerte en la

condición del individuo. Es una novela de reflexiva densidad: cuando un personaje afirma «Hay caras que nunca veré», o «Siempre esperamos una despedida», no es sólo la circunstancia que implica a un personaje, ya que la prosa de Miklos nos orilla a pensar en nuestra propia colección de caras invisibles y en las despedidas que aún estamos esperando. Para contrarrestar esa densidad reflexiva

antepones claridad y economía en el lenguaje.

La piel muerta propone también un equilibrio donde lo narrado y lo que pertenece al mundo del silencio se complementan: entre lo contado no sólo están los datos que precisamos para entender las historias que se entretajan, también quedan ciertas minucias que van poblando de belleza sus páginas, ambientes oníricos, cos-

tumbres gatunas, la aparición fugaz de un colibrí. El lector no podrá evitar, conforme se adueña de la historia novelada, ir coleccionando estas instantáneas imágenes como postales.

Lo no contado es igual de importante, pues ésta es una novela sobre la ausencia, es decir, sobre la muerte y el abandono, y en consecuencia sobre la agonía y la esperanza que sostiene a toda espera. Una ausencia anunciada es la inminente muerte de una mujer enferma y su hijo que la atestigua; un abandono significativo es el que realiza un hombre que se va dejando a la esposa enfrascada en una espera; todo eso no está necesariamente pronunciado: en *La piel muerta* no vemos la muerte de frente o no vemos alejarse al que se marcha (por eso la portada del libro es tan efectiva, porque muestra lo contenido y no dicho). En cambio no es extraño ver el fantasma o

evocar el recuerdo de los que han partido: en el fantasma y en el recuerdo está la verdad tácita de *La piel muerta*.

Si el mar, que es una presencia constante como la del sol o la noche, un día se va, en la novela de Miklos, dejando Puerto Trinidad como la madre al hijo o el marido a la esposa: todo Puerto Trinidad queda esperando ese milagro llamado retorno. ¿Cómo entender que el mar se retire? En esa alegoría radica lo difícil que es comprender que una persona amada muera o se nos aleje.

Miklos ha sabido asimilar y ocultar sus influencias, que lo mismo podrían conjeturarse con autores como Albert Camus en *El extranjero* o Alessandro Baricco por *Seda*: pretender establecerlas es innecesario, pues *La piel muerta* tiene estilo propio y eso contribuye a desmentir el mito de que cada autor puede darse ciertas licen-



cias en su primera novela; basta recordar que una de las novelas más celebradas en la literatura mexicana es una eterna primera novela: *Pedro Páramo*. ■

La piel muerta, David Miklos, Tusquets Editores, México, 2005.

PRIMERA TEMPORADA DE ÓPERA DE ZAPOPAN

JULIO 2005

VENTA DE BOLETOS TICKETMASTER Y
TAQUILLAS DEL TEATRO DIANA
INFORMES 38 18 25 46

 Teatro Diana



INSTITUTO DE CULTURA DE ZAPOPAN

Ciudad
Zapopan
para realizarnos

elemental

■ ■ ■ ■
104.3 fm

Red Radio
Universidad de Guadalajara

www.radio.udg.mx

diseño: ilvo - @harmel.com

LOS DOMINGOS
PERTENECEN A

Día Siete

AÑO CINCO

SÓLO POR PLACER

●
EL SEMANARIO DE MAYOR
CIRCULACIÓN EN MÉXICO

●
320,000 EJEMPLARES

●
COBERTURA NACIONAL,
CON 15 DIARIOS LÍDERES
EN SUS REGIONES

●
PUBLICIDAD
52-11-07-96

 **Ballet Folclórico**
de la Universidad de Guadalajara

Dirección Carlos E. Ochoa



SABADO 18 DE JUNIO
2030 HRS.

DOMINGO 24 DE JULIO
1200 HRS.

DOMINGO 14 DE AGOSTO
1200 HRS.

 **Teatro Diana**

Avenida 16 de septiembre, 710

informes 3616 49 91

Biletos en taquilla del teatro, precios de 80 a 300 pesos

 **3616 49 91**

cultura UDG

COLECCIÓN
bajotantos párpados

Cuauhtémoc Vite *Abismo de los pájaros*

José Israel Carranza *Cerrado las veinticuatro horas*

Ángel Ortuño *Aleta dorsal*

Alberto Chimal *La cámara de maravillas*

José Luis Zárate *En el principio fue la sangre*

Luis Vicente de Aguinaga *Lámpara de mano*

Manel Zabala *Paella mixta*

Luigi Amara *El peatón inmóvil*

Fernando de León *Cárceles de invención*

Pere Calders *Ronda naval bajo la niebla*

Diez escritores
Narrativa – Ensayo – Poesía

Adquiérelos en la
Librería Universitaria
Escorza # 83-A entre Juárez y Pedro Moreno.
Teléfonos: 3826 8696 / 3827 2454