



# REVISTA *de la* Universidad Autónoma de Chiapas

Nueva época, número 4

► **JACQUES LACAN:**

*El psicoanálisis verdadero y el falso*

► **ANA PRIETO:**

*¿Quién es María Kodama?*

► **CARLOS ROMÁN:**

*Del cuerpo (cárcel del alma) como territorio de  
combate*



◆ **EFRAIN AGUILAR:**

*Los enemigos de la ciencia*

◆ **FERNANDO SOLANA:**

*Nuestra costumbre la muerte*

◆ **TERESA GARCÍA Y JUAN PABLO VILLALOBOS:**

*Vanguardia, provocación y el arte de verdad*

◆ **ANTONIO DURÁN:**

*El monstruo desolado: la narrativa de Guillermo  
Fadanelli*

◆ **POEMAS DE BLANCA LUZ PULIDO, ÁMBAR PAST,  
JOAQUÍN VÁSQUEZ AGUILAR, JESÚS EVARISTO  
SÁNCHEZ**

◆ **RESEÑAS DE THOMAS LEE / ALBERTO VITAL**

◆ **SECCIÓN ESTERO: FRAGMENTOS DE UN TRATADO  
MEDIEVAL**



## DIRECTORIO

■ **RECTOR:** M. en C. Jorge Ordóñez Ruiz ■ **SECRETARIO GENERAL:** Dr. Hugo A. Guillén Trujillo ■ **SECRETARIO ACADÉMICO:** Dr. Carlos Ruiz Hernández ■ **SECRETARIO ADMINISTRATIVO:** C.P. Raúl Ovilla López ■ **ENCARGADO DE LA DIRECCIÓN GRAL. DE PLANEACIÓN:** Mtro. Manuel Iván Espinosa Gallegos ■ **DIRECTOR GRAL. DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA:** Dr. José Alfredo Medina Meléndez ■ **CONSEJO EDITORIAL UNIVERSITARIO:** Mtro. Jorge Ignacio Angulo Barredo, Mtro. Juan Blasco López, MVZ. Simón Nazarí Cazorla, Dr. Efraín Aguilar, Dr. Hugo Guillén Trujillo, Dr. Orlando López Báez, Dr. Miguel Salvador Figueroa ■ **EDITOR:** José Martínez Torres, con la colaboración de Antonio Durán Ruiz ■ **DISEÑO DE MAQUETA Y FORMACIÓN:** Ma. del Carmen M. Venegas Díaz, con el apoyo técnico del Ing. Eduardo Faviel ■ **REDACCIÓN Y CORRECCIÓN:** Yolanda Gómez Fuentes, Simón Nazarí Cazorla, Rodrigo Núñez de León ■ **ILUSTRACIÓN DE PORTADA:** Adolph Gottlieb



ISSN: 1405-7166

© 2006 REVISTA de la Universidad Autónoma de Chiapas  
Nueva época, Volumen I,  
Número 4, 2006.  
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

La *Revista de la UNACH*, un órgano de divulgación de la Universidad Autónoma de Chiapas, es publicada por la Dirección General de Extensión Universitaria, a través de su Dirección Editorial y avalada por el Consejo Editorial Universitario. Toda correspondencia, incluidas colaboraciones y propuestas, debe dirigirse al Edificio Maciel: 2ª Poniente Sur, 118, esquina Avenida Central, 5º Piso, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Cp. 29000.

# ÍNDICE

## 4 Entrevista con Léo Ivo

Léo Ivo es sin duda uno de los grandes maestros de la poesía latinoamericana, quizás el autor más conocido de Brasil en el extranjero. Nació en Maceió, estado de Recife, Brasil, en 1924. En 2004, la editorial Topbooks editó un volumen de su autoría con más de mil páginas, titulado *Poesía Completa, 1940-2004*.

En esta ocasión, se presenta una entrevista realizada durante su más reciente visita a México, en donde participó en el Encuentro Internacional de Poetas del Mundo Latino, en Morelia, Michoacán, durante el mes de octubre de 2006.

## 7 Ana Prieto: ¿Quién es María Kodama?

Una larga cadena de litigios sobre la propiedad de la obra borgesiana ha caracterizado a María Kodama. En este artículo, la escritora Ana Prieto ofrece un perfil objetivo de la controvertida viuda, la que afirma "que después de su casamiento con Borges conoció la maldad, pero al mismo tiempo un centro de equilibrio que le permite seguir trabajando por la memoria de quien fue su marido".

## 12 *Borges y nosotros* Entrevista con Jorge Luis Borges

En 1966, cuando Carter Wilson era estudiante en la Universidad de Cambridge, Massachusetts, Jorge Luis Borges fue invitado a participar como lector en la *Eliot Norton lecture Foundation*. El autor de *El Aleph* aceptó la invitación de Wilson y ambos sostuvieron un amplio y ameno diálogo cuya transcripción fue publicada en una revista que hacían los alumnos de aquella institución. Después de cuarenta años aparece por primera vez en español.

# C E

## 21 Jacques Lacan: *El psicoanálisis verdadero y el falso*

Carmen de la Mora traduce al español un artículo de Jacques Lacan leído en septiembre de 1958 en Barcelona. El autor establece el fundamento del psicoanálisis "verdadero" y el riesgo que significa su soslayamiento. Lacan señala la importancia fundamental que se establece entre el sujeto y el lenguaje.

## 7 *Como un espía de Dios* Entrevista con José Revueltas

El escritor de *Los errores* hace un recuento de sus principales libros narrativos. Se refiere a su ambiente familiar, a la vinculación entre sus experiencias literarias y sus experiencias políticas. Refiere la importancia que tuvieron para su trabajo intelectual autores como Nietzsche, Hegel y Thomas Mann, entre otros.

Aquí van recuerdos de su infancia, adolescencia y juventud, con sus infiernos y glorias, actualizados por un Revueltas recluido, en plena madurez, dentro de la antigua prisión de Lecumberri.

## Carlos Román: *Del cuerpo (cárcel del alma) como territorio de combate*

Este escrito arroja luces sobre la expresión sexual de la sociedad novohispana, a través de la revisión de documentos hallados en el Archivo General de la Nación. Basado en el libro *La batalla de los sentidos* de Hermes Tovar Pinzón, se indica una de las maneras en que el clero ejercía el control social, y la salida, culturalmente aceptada, que los sacerdotes daban a sus impulsos primarios.

## 35 Antonio Durán: *El monstruo desolado: la narrativa de Guillermo Fadanelli*

El autor engarza la estética de lo monstruoso presente en la narrativa de Fadanelli a otros ámbitos artísticos y filosóficos que abordan la construcción del valor de lo grotesco en el contexto de la cultura contemporánea, por ejemplo, en los textos de Henry Miller, Jorge Luis Borges, Ciorán, Charles Bukowski y Juan José Arreola.

## 41 Fernando Solana: *Nuestra costumbre la muerte*

El escritor Fernando Solana Olivares hace una lúcida crítica del modo actual de asumir la muerte: el hombre moderno ha rehuido el ciclo natural del nacimiento y el fin de la existencia individuales; en el trajinar enajenante de la sociedad consumista, esclavizado por los medios de comunicación y la confusión de valores entre tener y ser, ha olvidado "recuperar un Arte de morir que resulta tan importante como el Arte de vivir, del cual es complemento y resumen".

## 46 Efraín Aguilar: *Los enemigos de la ciencia*

En esta entrega, Efraín Aguilar establece un conjunto de señalamientos respecto a la manipulación que se hace de la ciencia, su mediatización que traza los rumbos que han de transitar los investigadores. En esta situación, los países como el nuestro llevan naturalmente la peor parte, y sin embargo, "la ciencia —dice Aguilar— es nuestra creación, es otro de nuestros inventos para comprender la vida y afrontarla, tal como en su tiempo lo hicieron y seguirán haciéndolo, a su modo, las religiones y la magia."

## 49 Teresa García Díaz y Juan Pablo Villalobos: *Vanguardias, provocación y el arte de verdad*

En este artículo, Teresa García Díaz y Juan Pablo Villalobos observan la obra de César Aira, el prolífico autor argentino que ha publicado cerca de cincuenta libros "entre novelas, obras de teatro, volúmenes de cuento y ensayo". Su estudio parte de la perspectiva de la vanguardia, para la cual, ha de recordarse, el valor fundamental era la originalidad. "Pensamos —señalan— que las vanguardias están vivas en la obra de los escritores más arriesgados del panorama de la narrativa latinoamericana actual".

## 53 Poemas

En esta sección se han rescatado dos poemas muy poco conocidos de Joaquín Vásquez Aguilar, especie de poeta de culto en Chiapas. Se incluyen colaboraciones de otros destacados escritores y escritoras: Blanca Luz Pulido, Ámbar Past, Carlos Selvas y Jesús Evaristo Sánchez.

## ● Reseñas

57 Se presentan textos críticos acerca de novedades bibliográficas, películas recientes, discos, teatro y todo aquel material que pueda resultar de interés para el público, no sólo universitario.

## ● Estero

Busca ofrecer al lector notas misceláneas: breves reseñas, algún suceso relevante, para que funcionen como un descanso entre los artículos, o bien para que pueda leerse como un solo texto independiente del corpus.

# Lêdo Ivo

José Martínez Torres

## Presentación

Lêdo Ivo nació en Maceió, estado de Recife, Brasil, en 1924. En 2004, la editorial Topbooks editó un volumen de más de mil páginas titulado *Poesia Completa. 1940-2004*.

Forma parte de la Generación del Cuarenta y cinco, que reunió poetas tan revelantes como Joao Cabral de Melo Neto y José Paulo Moreira da Fonseca, Fernando Ferreira de Loanda y Péricles Eugenio da Silva Ramos —el propio Lêdo refiere que irónicamente se dijo: “esa generación presenta varios poetas de nombres largos y versos cortos, y solo poeta de nombre corto y versos largos, que era yo”. En realidad, el poeta de Maceió ha escrito versos cortos y largos, elegías, odas, sonetos, romances y poemas en prosa. Para algunos autores de nuestro país es un verdadero modelo de escritura, tanto por su extraordinaria flexibilidad en el género, como por otro valor: el privilegiar las significaciones de la expresión, como se ve, por ejemplo, en el título de uno de sus libros: *O sinal semafórico*, o el poema en el que prevalece esta misma idea, “Homenaje a un semáforo”:

*Aquel semáforo junto al mar de mi infancia.  
Siempre amé las cosas que indican o significan algo  
—todo lo que en silencio es lenguaje.*

Lêdo Ivo se presenta ante el público como el que busca descifrar signos y dar congruencia a lo observado, el que busca con obstinación perpetua domeñar ritmos y palabras, como en “El usurpador”:

*Cuando te amo, busco tu forma,  
Incluso en la voluptuosidad, quiero ser guiado  
por la escultura exacta [...] Usurpé el día y sus estrellas.  
Me escondí en tu claridad.  
Oh amor de la forma, mi verdadero amor.*

Esta libertad de asociación lleva a brevísimas composiciones relampagueantes, como en el distico:

*Tu pubis —la oveja negra  
en el blanco rebaño de tu cuerpo.*

El arte de la poesía consiste en potenciar el sentido de las palabras, señaló Ezra Pound, una lección que Lêdo comprendió desde *As imaginações* (1944) y ha llevado a cabo hasta *Plenilúnio* (2004); en este último volumen aparece un poema que debe ser citado, en el que se niega a aceptar el idioma como identidad nacional:

*Mi patria no es la lengua portuguesa.  
Ninguna lengua es la patria.  
Mi patria es la tierra blanda y pegajosa donde nací  
y el viento que sopla en Maceió.  
Son los cangrejos que corren en el barro de los maglares  
y el océano cuyas olas continúan mojando mis pies cuando sueño.*

En seguida se transcriben las respuestas a unas cuantas preguntas que le hice en Morelia, el 16 de octubre de 2004.



Se transcribe a continuación el prólogo de Teresa Vicens sobre un texto rarísimo de la Edad Media así como fragmentos de su traducción del catalán medioeval al castellano. El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (CED. Bibl. Nac. de Madrid, no 3, 356, fols. 35-54).

### **SPECULUM AL JODER**

Tratado de recetas y consejos sobre el coito

Frecuentemente, el mundo medieval nos viene presentado de dos formas opuestas: unos, intentan mostrar una sociedad que vive totalmente inmersa en el hecho religioso (construye iglesias, organiza procesiones, asiste a las ceremonias litúrgicas, etc.); otros lo contemplan como una época en que tanto las clases populares

Efectivamente, Manuel Bandeira fue la presencia más relevante en mis inicios como escritor; tenía diecinueve años cuando le envié unos poemas. Él dijo que había una cierta magia verbal en lo que hacía. Siempre me mantuve cerca de Bandeira; fui su amigo toda la vida. Existen cosas de ambos, en especial una que señala algo con la mano que yo observo. Me dicen en brocha que apunta mi camino, que señala en ese momento hacia donde debería encaminarme.

Claro que la obra de Bandeira es de las más singulares, es uno de los grandes maestros latinoamericanos<sup>1</sup>. En Brasil significó la entrada de nuestras letras a la modernidad, pionero del modernismo brasileño, con la llamada generación del 22, que marcó la manera de hacer versos libres de temática en verdad libre. Bandeira en un comienzo fue un poeta triste, que hablaba de soledad y abandono, con una factura decadentista. Después se fue haciendo de una voz e incluyó temas de lo más variado, metafísicos, de circunstancias, por ejemplo los poemas publicados de los periódicos. Estaba dotado de un lirismo fino. También tenía un fino sentido del humor, como por ejemplo la vez que, al terminar una reunión, se despidió y al subir al taxi dijo: "Parto hacia lo ignoto".

Conocí a grandes escritores. A los brasileños Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, y a Vinicius de Moraes. A escritores de otros países, como a Giuseppe Ungaretti. Tuve correspondencia con ellos y con otros escritores notables y acumulé cartas que recibía de ellos. Tal vez hoy tuvieran una cierta importancia documental. El caso es que un día que llegué a casa me encontré con



Ledo Ho

la noticia de que mi hija, entonces era pequeña, se había deshecho de tantos papeles viejos para dar utilidad a los cajones en donde estaban...

Yo me inicié en la literatura siendo muy joven, como decía, pero viví siempre del periodismo. Este oficio me permitió un mejor desarrollo, a mi juicio, del arte de escribir; hizo que tuviera un contacto directo con la realidad, que aprendiera a observar, y después a componer rápidamente. Estuve en una observación minuciosa y constante de la naturaleza humana. Este contacto con el pueblo, con los bajos fondos, se puede observar en los temas de mis poemas.

En 1944 apareció mi primer libro, *As imaginações*, y en seguida *Oda e elegia* (1945). Tuvieron una buena aceptación. Seguí componiendo, no sólo versos, sino también crítica, cuentos, crónicas y novelas. Un cambio que considero importante se verificó cuando viajé a Estados Unidos en 1963, en especial cuando conocí Nueva York. Mi formación literaria había sido preferentemente francesa, Mallarmé, Valéry, Claudell... En el momento en que vi aquel mundo contemporáneo vertical, comencé a estudiar y a ver de más cerca la cultura en lengua inglesa, a Walt Whitman, a comprender el valor de lo cotidiano en la poesía. Lei con más detenimiento a [William] Faulkner, a [Thomas Stearns] Eliot, y a [Ezra] Pound, al mismo tiempo que comprendía mejor a escritores de otras lenguas como Saint-John Perse y al propio Giuseppe Ungaretti.

*La obra de Bandeira es de las más singulares: [...] en Brasil significó la entrada de nuestras letras a la modernidad; es el pionero del modernismo brasileño, con la llamada generación del 22, que marcó la manera de hacer versos libres de temática en verdad libre.*

<sup>1</sup>En la entrevista con Ricardo Vieira Lima "Sou o mas joven dos poetas brasileiros", publicada en la revista *Poesia para todos* (Rio de Janeiro, Año V, No. 6, septiembre de 2004, p. 18), Ledo Ho se refiere el ensayo *O preto no Branco*, "escrito en París, hace cincuenta años, sobre el poema "Água-forte", de Manuel Bandeira".

como las más elevadas sabían disfrutar y divertirse sin prejuicios que hoy agobian a nuestra sociedad.

Teniendo en cuenta estas diferentes visiones, que no son más que dos aspectos, extremados, de los que nos pueden definir aquella lejana sociedad, ¿qué papel debía jugar en ella un libro de temática médico-farmacológica?

En este punto parece que es el factor religioso el que domina. La moral cristiana consideraba pecaminosos los placeres de este mundo, contraponiéndolos a la felicidad en la otra vida. De este modo, el mundo

occidental, a pesar de ser heredero de unas culturas claramente hedonistas, como eran la griega y la romana, ve con recelo todo lo que hace referencia a la satisfacción del cuerpo humano, de manera que los tratados de este género no tenían razón de ser. Por el contrario, el mundo oriental, poseedor de una cultura más sensual y con un nivel científico mucho más avanzado, fue prolífico en libros de consejos sobre las relaciones sexuales, proverbios y recetas de afrodisíacos y anafrodisíacos. Eran especialmente abundantes en el siglo XIII.



Guilherme Almeida y Cassiano Ricardo

De mi generación todos han muerto. Éramos un gran número de escritores, con el tiempo me he ido quedando solo. La generación del 45 surgió cuando el modernismo del 22 estaba en una fase de agotamiento. Ellos buscaban una identidad nacional, y nosotros tuvimos una actitud cosmopolita: Domingos Carvalho da Silva dio ese nombre al movimiento y Péricles Eugenio da Silva Ramos fue el principal teórico. Fui muy amigo de Joao Cabral, un amigo de toda la vida<sup>2</sup>. Una vez me preguntó si acaso era capaz de hacer un soneto, porque hasta entonces no había publicado uno solo. Esto me ayudó: me concentré y escribí no un soneto, sino un libro: *Acontecimiento del*

*El periodismo me permitió un mejor desarrollo, a mi juicio, del arte de escribir; hizo que tuviera un contacto directo con la realidad, que aprendiera a observar, y después a componer rápidamente. [...] Este contacto con el pueblo, con los bajos fondos, se puede observar en los temas de mis poemas.*

<sup>2</sup> En la publicación citada, también menciona el curioso epitafio que le dedicó Cabral de Melo Neto: "Aquí reposa, libre de todas las palabras, Ledo Ivo, poeta, en la paz reencontrada de antes de hablar y en silencio, el silencio de cuando las hélices se detienen en el aire".

soneto (1946), con más de veinte. Creo que ha sido una generación poco estudiada, y la crítica que se ha hecho ha repetido las mismas cosas: los mismos autores, soslayado algunos notables como Guilherme de Almeida y Cassiano Ricardo entre muchos que, al no ser estudiados, dejan de existir, puesto que la literatura es memoria y conocimiento.

Por otra parte, me parece que después de la Segunda Guerra los escritores dejaron de reunirse en grupos, dejaron de pertenecer a tribus y se convirtieron en figuras aisladas. La emergencia de nuevos lenguajes audio visuales y el mercado del libro hicieron que el autor ya no fuera una figura emblemática de la sociedad. Ahora, al menos en Brasil, se publican artículos sobre poesía

pero no poesía; además, con las ediciones pequeñas, el autor, la poesía se volvió invisible, apenas reseñada, quedando todo a merced de los intereses mercadotécnicos.

De la poesía concreta que se hizo en algún momento en Brasil sólo puedo decir que fue un experimento importante.

De México apreció muchas cosas, a muchos amigos y autores, por ejemplo a [Mariano] Azuela, a [Juan] Rufo y a [Alfonso] Reyes. Disfruto del cine mexicano y me gustaban los pasajes históricos plasmados en la pintura de los muralistas.



Manuel Barón

## Estero

En el Occidente, los historiadores de las Ciencias citan un solo libro de este género: el *De coitu*, del célebre médico valenciano Amau de Vilanova (1238-1311). Este tratado está basado en las teorías de los sabios griegos Hipócrates y Galeno, pero es fácil adivinar la influencia que en él ejerció la ciencia árabe, por lo menos en lo tocante a la decisión del autor a escribir sobre esta temática. Hay que tener en cuenta que los países de la Corona de Aragón fueron unos de los principales receptores del mundo islámico y el mismo Amau de Vilanova tradujo numerosas obras de sus grandes sabios (Avicena, Abulcasis, etc.).

Sin embargo, si ningún otro autor cristiano se atrevió a escribir un libro de consejos sobre sexualidad, por lo menos alguien osó traducir uno al catalán: el *Speculum al Joder*. Se trata de un manuscrito de finales del siglo XIV o primeros del XV que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. n.º 3.356). El Dr. Cardoner y Planas, en el libro *Historia de la Medicina en la Corona d' Aragó*<sup>1</sup>, lo considera una traducción del árabe.

<sup>1</sup> CARDONER Y PLANAS, A.: *Historia de la Medicina en la Corona d' Aragó*. Ed. Scientia. Barcelona, 1973, p. 56.

# ¿Quién es María Kodama?¹

Ana Prieto

Dice que conoció la mal-  
dad cuando se casó. O  
poco después. Los ecos  
de la prensa, escandalizada por  
ese matrimonio que juzgó tan sor-  
prendente como inexplicable, la  
llegaron hasta las orillas del  
lago Lemán, en la plácida Gine-  
bra, donde asistía a las últimas  
semanas de la vida de Jorge Luis  
Borges.

Dice que fue entonces quan-  
do ese mundo íntimo y sublima-  
do que había construido durante  
años con el escritor, quiso ser  
trastocado y destruido por quien  
lo había acosado, persiguieron, hos-  
tigaron y difamaron. Dice que le  
gustaba o no a la gente, ella es la  
hija de Borges. Y que le guste o  
no a ella, muchos van a reprochar-  
le todo lo que haga. Siempre.

Dice que él fue y es la mitad  
de su alma; que ha sido lo que Héctor para Andrómaca:  
su padre, su madre, sus hermanos, pero más que nada,  
"el amor que florece". Y todo, como el ineludible destino  
que le gustaba pensar a Borges, habría comenzado quan-  
do ella tenía 5 años.

FAMILIA

En alguna reseña y en alguna nota periodística se afirma  
que María Kodama nació en 1945. Su acta de matrimo-  
nio con Jorge Luis Borges consigna 1941. Según su par-  
tido, sin embargo, Kodama llegaba al mundo el 10 de  
marzo de 1937. Algún tiempo más tarde nació su único  
hermano, Jorge. El padre, Yosaburo Kodama, era japonés  
pero no ha podido confirmarse cuándo llegó exactamente a



Jorge Luis Borges y María Kodama

la Argentina. La hija dice que era químico pero que no  
había podido revalidar su título, por lo que se desempe-  
ñaba como socio en una empresa de productos quími-  
cos. Otras fuentes afirman que Yosaburo trabajaba como  
fotógrafo. Su madre, María Antonia Schweitzer, era hija  
de un alemán y una española muy católica. Según el tes-  
timonio de María Kodama, ella tenía 3 años cuando el

*Dice que él fue y es la mitad de su  
alma; que ha sido lo que Héctor para  
Andrómaca: su padre, su madre, sus  
hermanos, pero más que nada, "el  
amor que florece".*

Una versión del texto se publicó en la revista *N* de Buenos Aires el 7 de octubre de 2006

del hebreo, basándose en la afirmación de los estu-  
diosos de que el *De coitu* es el único tratado occidental  
de este género y en el hecho de que empieza con la  
presión "Com dix Albalumet". Ciertamente su sintaxis  
y algunos elementos del léxico lo corroboran.

Por su contenido, este tratado, dirigido al sexo mas-  
culino, puede dividirse en dos partes: la primera mitad  
contiene una serie de consejos de tipo terapéutico, pro-  
fético e higiénico. La segunda se puede subdividir en  
dos partes: una, en la que se explica el comporta-  
miento de la mujer ante el amor y se dan unos cánones

de belleza femenina, y la última, donde se describen  
unas veinte posiciones para realizar el acto sexual.

Lo que resulta curioso es que al empezar la narra-  
ción, el autor da el índice de capítulos que contiene la  
obra, pero se detiene en el doceavo, que es el último de  
la primera mitad, de manera que toda la parte de tipo  
más estrictamente erótico queda silenciada. No se nos  
ocurre pensar otra cosa que considerarlo como una treta  
del traductor para hacerlo pasar como un simple libro de  
medicina, donde se cita a Hipócrates y a Galeno, un tra-  
tado de consejos a los hombres para disfrutar en las

matrimonio se fracturó sin remedio; desde entonces vivió con su madre y su abuela (y, previsiblemente, con su hermano), y vio a su padre sólo los fines de semana. Kodama ha dicho en numerosas ocasiones que no sufrió el trance de la separación, porque nunca había visto a sus padres vivir como pareja.

*Él [su padre] le inculcó el sentido del honor, el deber y la responsabilidad; de él aprendió que todo estaba permitido, siempre y cuando uno tomara plena conciencia de las consecuencias de sus propios actos.*

Ha contado también que Yosaburo era sintoísta, es decir, cultor de la religión nacional del Japón. Que podría haber sido su abuelo, pues era unos 30 años mayor que su madre. Que la llevaba a los museos y le narraba impresionantes historias de luchas orientales. De su mano, siendo muy pequeña, habría aprendido lo que es la belleza, cuando le mostró en un libro una reproducción de la Victoria de Samotracia. Él le inculcó el sentido del honor, el deber y la responsabilidad; de él aprendió que todo estaba permitido, siempre y cuando uno tomara plena conciencia de las consecuencias de sus propios actos. Ha afirmado Kodama que Yosaburo era descendiente de samurais, sin especificar si lo ha dicho en sentido literal o

figurado. Como sea, María sostiene que a Borges le fascinaba esa honorable ascendencia japonesa, y que más de una vez le dijo, entre risas, que su padre la había educado para él.

Kodama nunca ha hablado demasiado de su madre. Sabemos por su testimonio que la señora Schweitzer hubiera querido ser concertista, pero que se casó a los 17 años con Yosaburo, "demasiado joven", según María Kodama, para quien su madre tocaba muy bien el piano y era muy creativa. María Antonia Schweitzer murió en octubre de 1981, tras una enfermedad fulminante, pero curiosamente su hija afirmó en entrevistas publicadas con posterioridad a esa fecha, que su madre aún vivía. Ocurrió curiosidad es que en la biografía "Borges, esplendor y derrota" (Tusquets, 1996), María Esther Vázquez cuenta que el escritor nunca entendió por qué María Kodama decía que su padre era mucho mayor que su madre, cuando la diferencia era de sólo 9 años. Otras fuentes han confirmado esta versión.

La abuela materna ocupa un espacio importante en los relatos familiares de Kodama: era una mujer muy religiosa, que la instaba a ir a misa, le hacía rezar el rosario y se llevaba "como la mona" con Yosaburo. María, pequeña, se había ilusionado con la idea de ser mariposa, pero la abuela no tardó en intervenir diciéndole que era imposible porque ése era un trabajo para hombres. A su cuenta Kodama, fue cuando decidió dedicarse a la literatura, a ese mundo extraordinario que experimentaba cuando su madre le leía cuentos, a esa ecuación mágica en



Jorge Luis Borges en diferentes etapas de su vida.

## Estero

relaciones sexuales con las mujeres, sin olvidar de que también éstas queden satisfechas.

El general desconocimiento que se tiene de este tratado creemos que se debe a dos razones: por una parte, el manuscrito está inserto a continuación de otro, titulado *Trotula*, del Mestre Joan, sin que empiece de nuevo la foliación, lo cual hace que pase fácilmente desapercibido, y, por otra, su temática, suficientemente explícita en el mismo título, no debe haber invitado demasiado a los diversos catalogadores<sup>6</sup> a hacer comentarios. A pesar de esto, en el año 1917, fue objeto

de una publicación hecha por el erudito Ramon Miquel Planas, pero fue una tirada muy restringida y dirigida a bibliófilos. Con la presente no se pretende más que dar a conocer a cualquier persona interesada por

<sup>6</sup> DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Blass, S.A. tipográfica, Madrid, 1931, pag. 100.  
PAZ MELIÁ, A.: *Códices más notables de la Biblioteca Nacional*, Trotula, por Maestre Joan, en "Revista de Archivos, Biblioteca y Museos", 1, 1897, pp. 506-512.

*Yo pronuncio ahora su nombre, María Kodama. Cuántas mañanas, cuántos mares, cuántos jardines del Oriente y del Occidente ...*

letras y sentidos que suscitaban en ella esas líneas impresas, una tras otra, que todavía no sabía interpretar. El eterno ausente de las crónicas familiares de María Kodama es su único hermano, Jorge, hoy jubilado, padre de 5 hijos y abuelo de 2 chicos. "Díganos que soy hija única" dijo en una entrevista publicada en 1990. "¿Por qué 'díganos'?" preguntó el cronista. "No creo en los lazos de sangre, sino en otros lazos que me unen a los seres humanos", contestó.

Borges  
María Kodama sostiene que supo a los 5 años que Borges existía, cuando su profesora particular de inglés le leyó "Two English poems" (1934), dedicados a Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich. A los 12, un amigo de su padre la llevó a una conferencia que dictaba el escritor. Esa fue la primera vez que lo habría visto personalmente. Por entonces su vida giraba en torno al estudio; cuenta que no festejaba cumpleaños ni había cultivado amistades. Se sentía distinta a los demás chicos y se aislaba. Además, no la dejaban salir mucho. Ha contado también que a los 16 años (es decir, alrededor de 1953), participó en un seminario de épica que dictaba Borges, y al poco tiempo comenzó a frecuentar su casa algunas tardes. Todavía faltaba mucho para 1975, año en el que María comenzó a acompañar al escritor en sus viajes al exterior tras la muerte de la madre de éste, Leonor Acevedo. Lo que ocurrió entre ambos durante el tiempo que precedió a esos viajes es algo difícil de especificar, pero Kodama ha afirmado que desde esa edad tan temprana, ya no se alejó más del autor de *El Aleph*. Alrededor de 1971, tras separarse de su primera esposa, Elsa Astete —a quien al pare-

cer no le molestaba la presencia recurrente de María en la casa—, Borges comenzaba a estudiar con ella anglosajón e islandés antiguo. María se recibió de profesora de Literatura en la LBA, pero no ha dicho públicamente cuándo. Nunca dio cátedra; si tuvo alumnos japoneses a los que les enseñaba español desde el inglés, y dio clases de literatura a grupos de profesionales. Más adelante colaboró con Borges en la *Breve antología anglosajona* (1978) y en *Atlas* (1984); tradujo con él *La alucinación de Gylfi* de Snorri Sturluson (1984) y *El libro de la almohada*, de Sei Shonagon, que además prologó.

Borges le dedicó el poema "La luna" y los reunidos en *La cifra: Yo pronuncio ahora su nombre, María Kodama. Cuántas mañanas, cuántos mares, cuántos jardines del Oriente y del Occidente, cuánto Virgilio*. Le dedicó también los libros *Historia de la noche* y *Los conjurados*.

#### LOS VIAJES

Desde 1975 María Kodama acompañaría al escritor en todos sus viajes al exterior y comenzaría así a tener alguna presencia pública. Año tras año se sucedieron las condecoraciones, los homenajes, las conferencias, las giras. Estados Unidos, Francia, Italia, España, Irlanda, Portugal, Japón, Egipto. La lista es casi interminable y suena agotadora. A María le gustaba compartir las anécdotas de esos viajes con la prensa; al leer sus testimonios, uno se olvida de la edad de Borges en ese entonces, de su ceguera y de su estado de salud, que sufrió varios altibajos durante los últimos 10 años de su vida. Ella le leía, él le dictaba, ella le dibujaba con palabras el mundo que los rodeaba, aunque admite que en muchos de los lugares que visitaron, la ciega era, en verdad, ella: Borges le contaba su experiencia en los países que había conocido en su juventud y a través de su impresionante cultura le revelaba los paisajes de una manera que ella no podría haber imaginado nunca.

*[...] ella le dibujaba con palabras el mundo que los rodeaba, aunque admite, la ciega era, en verdad, ella: Borges le revelaba los paisajes de una manera que ella no podría haber imaginado nunca.*

cultura y la manera de hacer de nuestros antepasados, un aspecto de aquella sociedad, que el vio frenada la libertad de expresión a nivel intelectual por la moral religiosa, no por esto dejó de disfrutar a niveles más vitales, como lo demuestran algunos capítulos de la *Disputa de Anselm*, de Anselm Turmeda, o el mismo *Tratt lo Blanc*, de Joanot Martorell, por citar ejemplos de aquí, sin menoscabo del *Decamerón* de Boccaccio.



Sin embargo, el hecho de ser un manuscrito de tan rara temática y traducido de un idioma semítico, lo hace muy interesante para ser estudiado desde un punto de vista filológico, ya que estamos seguros que a partir de aquí puede aportar nuevos datos no solamente a la misma Filología, sino también a la Farmacia y la Medicina.

Carmen Vicens

Más adelante, en esta sección, se reproducen fragmentos del *Speculum*.

Dice que nunca lo sobreprotegió; que de noche le dejaba su ropa al pie de la cama (en los hoteles durmieron siempre en habitaciones separadas) y que le explicaba dónde estaba la corbata, dónde la camisa... En esos viajes, sostiene, se convirtieron en "compinches", aunque nunca se hayan permitido tutearse, y en esos años habría nacido el amor entre ambos; uno silencioso, "especial", que ella no sabe exactamente cómo describir.

#### EL CASAMIENTO

Borges eligió a Kodama como heredera 6 años antes de casarse con ella. En agosto de 1979, a poco de ser operado de una prostatitis, había redactado un testamento en el que le dejaba la mitad de su dinero en efectivo y del depositado en bancos del país y del extranjero, a Epifanía Uveda de Robledo, la famosa Fanny, fallecida este año 2006, quien había trabajado durante varias décadas al servicio de Borges y su madre. La otra mitad, más sus derechos de autor, iban para María Kodama. En noviembre de 1985, poco antes de partir hacia Italia, invitado por la Fundación Verdiglione de Milán, el escritor redactaba un nuevo testamento cuya única gran diferencia con el anterior era que excluía a Fanny, la compensaba con una cifra casi irrisoria, y designaba a María como única heredera universal.

Después de Italia el escritor ya no regresó a la Argentina. Según Kodama, intuía la cercanía de la muerte y quiso pasar los últimos días de su vida en Ginebra. Tal vez sea éste el momento exacto en el que una Kodama de perfil más bien bajo levantó la cabeza y comenzó a hablar en nombre de él. "Desea llevar una vida tranquila, alejada de las continuas declaraciones a la prensa, a las que se veía forzado en la Argentina", le dijo a la Agencia EFE para explicar la decisión del escritor de permanecer en la capital suiza. Y agregaba: "está ilusionado con el viaje que haremos en agosto, en ocasión de su 87 cumpleaños, a Noruega, donde recibirá un premio de poesía que el año pasado concedieron a Octavio Paz". Lo cierto es que Borges estaba delicado de salud; tenía cáncer de hígado y en enero fue hospitalizado durante 22 días. A fines de 1986, cuando ya era la viuda de Borges, Kodama contaba que durante el día perdía la noción de su enfer-



Borges y María Kodama

medad, porque él no hablaba del asunto y se ilusionaba con los viajes y el futuro. Pero de noche, cuando llegaba la enfermera que lo cuidaría, la angustia, el insomnio y el llanto se apoderaban de ella.

El 26 de abril de 1986 Borges y Kodama se casaron por poder en la diminuta Colonia Rojas Silva del Paraguay. A lo largo de los años se han hecho públicas numerosas irregularidades de la partida matrimonial, como errores en las edades de los contrayentes, la omisión del estado civil real de Borges y negligencias con las fechas de los matasellos. ¿Por qué se casaron? Claramente había falta un casamiento para que Kodama lo heredara. Se casaron porque Borges se lo habría propuesto y, dice, tuvo que pensarlo porque nunca creyó en el matrimonio. Los allegados a Borges no terminaban de creer. Norah, desde París, calificó a la unión de "diabólica". Adolfo Bioy Casares, quizás el amigo más cercano que tuvo Borges, dijo que éste no había tenido ningún interés en emigrar a Ginebra en primer lugar, y si lo hizo fue por insistencia de la propia Kodama. Ella siempre se ha quejado de esa imagen estereotípica del anciano sometido que algunos periodistas han formado respecto de su relación con el escritor.

## LA ENSEÑANZA DE LA EVOLUCIÓN EN MÉXICO

Estero

El artículo "Teaching evolution in México: Preaching to the Choir", de Antonio Lazcano, investigador de la Facultad de Ciencias de la UNAM, fue seleccionado por la revista *Science* para el número especial que celebra los 125 años de su publicación. Lazcano es presidente de la Sociedad Internacional para el Estudio del Origen de la Vida. En su colaboración explica por qué en México no existe inconveniente para explicar en las

escuelas la teoría de la evolución, mientras que en Estados Unidos es creciente la difusión del creacionismo (casi la mitad de la población norteamericana está de acuerdo en que Dios creó la vida en seis días).

Cualquiera pensaría que en el México católico la enseñanza de esta ma-



Borges era un hombre y no un ser dócil y extorsionado", dijo una vez. El escritor argentino Héctor Bianciotti y el editor de la prestigiosa colección francesa La Pléiade, Jean Pierre Bernés, también fueron testigos de los últimos meses de Borges en Ginebra. Nunca cuestionaron las acciones de Kodama.

Borges murió el 14 de junio de 1986. Sus restos descansan en el cementerio de Plain-Palais. La lápida, cuyo diseño e inscripciones fueron decididas por Kodama, contiene recurrentes referencias al cuento "Ulrica", incluido en *El libro de arena*. Es que, como una vez confesó Kodama, la Ulrica del cuento no sería otra que ella.

Varios allegados a Borges sostuvieron siempre que él solamente quería descansar con sus antepasados en La Recoleta; que había expresado en un documento de 1982 la voluntad de ser cremado y que no deseaba más que un escueto epitafio, invocando el olvido.

#### LOS TRABAJOS Y LOS JUICIOS

Kodama inauguró la Fundación Internacional Jorge Luis Borges en 1988 y desde entonces se entregó a "el enorme trabajo que supone difundir una obra tan maravillosa e inmensa". Viaja constantemente: coordina ediciones, inaugura muestras, homenajes, dicta conferencias, presenta traducciones, da cursos. Inauguró el Centro Haiku, que funciona en la misma Fundación e impulsa un concurso anual para estudiantes secundarios, con el apoyo de Pepsi. Se le pone en duda que ella dedica su vida a Borges. Pero él le ha cuestionado lo que hace con su obra. Cuando decidió publicar *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos* e *Inquisiciones*, fue muy criticada pues su editor había decidido no reeditar esos libros. También se la ha acusado de suprimir dedicatorias o eliminar de algunas ediciones el poema "Al olvidar un sueño", dedicado a Mariana Aguilar. El escritor argentino Alberto Manguel, declaró en 1999 a *The Observer*, que la ausencia de un traductor apropiado de Borges al inglés pone en evidencia la poca estima que los agentes literarios de lengua inglesa tienen por la literatura "extranjera". El agente de Kodama es el norteamericano Andrew Wylie, apodado "El chacal".

Con el tiempo, María supo granjearse numerosas enemistades. Inició juicios contra varios biógrafos, como el argentino radicado en Ginebra Juan Gasparini, autor de *La posesión póstuma* (2000), pidiendo 6 meses de cárcel y 10 mil dólares en concepto de difamación y maltrato. Kodama tiene un criterio en el que solamente su versión

es la absoluta verdad", comentó recientemente Gasparini a Radio Francia Internacional. "Ella no acepta que haya un debate democrático sobre lo ocurrido con una personalidad literaria tan importante". También ha querellado a Roberto Alifano, por la propiedad intelectual de *El humor de Borges*, y al biógrafo Alejandro Vaccaro, llegando a pedir que sus libros no estén junto a los de Borges en la librería Cúspide de Buenos Aires. "Vaccaro inventa mi vida e inventa la de Borges", ha dicho Kodama. En ninguno de los casos la justicia falló a su favor. También desconoció la coautoría del antiguo traductor de Borges al inglés, Norman Thomas Di Giovanni, en *Un ensayo autobiográfico*. La justicia reconoció los derechos que el propio Borges le había concedido al ensayista Olvaldo Ferrari sobre tres libros de diálogos con él, y que Kodama reclamaba para sí por ser la heredera universal.

La polémica más reciente tiene que ver con el bloqueo de la reedición de las Obras Completas de Borges en la colección La Pléiade de Editorial Gallimard. La particularidad de esta edición es que está comentada por el propio Borges, quien trabajó junto al editor Jean Pierre Bernés entre enero y junio de 1986. Paralelamente a esa labor, Bernés grabó unas 20 cintas de diálogo con el escritor que estarían en el centro de la discordia. María Kodama hizo saber a la editorial, a través de Wylie, que consideraba a la edición llena de errores y que por eso no podía autorizar su publicación. Pero Bernés sostiene que lo que ella quiere en realidad son las cintas —que él no hará públicas en vida—, y el 100 por ciento de sus derechos (ahora ambos tienen el 50 por ciento). El caso fue llevado a los tribunales hace un tiempo, y la justicia francesa autorizó a Kodama a tener una copia de las cintas, pero, según Bernés, ella quiere también los originales. El 8 de agosto, en medio del escándalo, la embajada francesa en Argentina la condecoraba con las insignias de Oficial de las Artes y las Letras, por su labor en la difusión de la obra de Jorge Luis Borges.

Ella no cocina, duerme poco, medita y afirma estar en paz con su conciencia. Dice que después de su casamiento con Borges conoció la maldad, pero al mismo tiempo, un centro de equilibrio que le permite seguir trabajando por la memoria de quien fue su marido; por la memoria de quien, guste o no, quiso elegirla.

*Ella no cocina, duerme poco, medita y afirma estar en paz con su conciencia.*

esta era muy limitada, escribe Lazoano, "que vivimos dominados por la Iglesia y el oscurantismo, en una estructura equatorial". Sin embargo, el origen de la vida de Alexander Lazoano lleva más de 70 ediciones y uno de los textos sobre el tema del propio Lazoano ha vendido más de 800,000 ejemplares. Es que la cultura mexicana no interpreta literalmente la Biblia, y siempre han coexistido los descubrimientos biológicos con las enseñanzas de la Iglesia. "menos cuando tienen que ver con la reproducción". Los mexicanos "somos hijos de la ilustración introducida por frailes como Francisco Xavier Balsemario. Por el contrario, en Estados Unidos, los pioneros

fueron gente de una rigidez teológica fundamentalista, y ya desde el siglo XIX hubo críticas a la difusión de la teoría de la evolución. Tenemos la obligación de evitar que se confundan las cosas y que se afecte un sistema educativo laico. Estados Unidos es uno de los países con el mayor número de científicos especializados en estudios evolutivos, pero al mismo tiempo uno de los que más rechazan las ideas de la evolución, e interpretan la Biblia de forma literal. México, en tanto, debe aprovechar su herencia cultural: la educación es esencialmente secular y circulan libros de texto gratuitos, escritos por colegas investigadores, donde se discuten las ideas de diver-

*Se discute si es sucesor de Kafka. Los jóvenes lo imitan. Los críticos más viejos hablan de su obra como el escritor que puede mostrar la salida del laberinto que ellos mismos han construido. Borges es modesto: no se asume como protagonista de la historia de la literatura.*



## Borges y nosotros

UNA ENTREVISTA CON JORGE LUIS BORGES EN CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

*Carter Wilson*

Es un departamento amueblado, no desagradable ni, por supuesto, decorado por las personalidades que lo habitaron hasta el momento. La señora Borges es una mujer de miembros amplios, graciosa, de la forma en que suelen serlo las mujeres latinoamericanas. En su hogar temporal parece decir: negaremos el tiempo y el mundo echando el pasado afuera. Desaparece para ir a hacer la cena, mientras su esposo conversa en la sala con varios profesores universitarios de español, quienes después se disculpan y se van.

Borges es un fenómeno literario. En su producción de los últimos años hay historias breves y ensayos críticos

que le han dado una reputación mundial. La fama llegó lentamente, pero es enorme. Se discute si es sucesor de Kafka. Los jóvenes lo imitan. Los críticos viejos hablan de su obra como el escritor que puede mostrar la salida del laberinto que ellos mismos han construido. Borges es modesto: no se asume como protagonista de la historia de la literatura. No discute los valores de la escritura moderna; y sin embargo, es un buen conversador que parece vivir en un diario contacto con la más alta literatura y los mejores escritores, a los que se refiere con gracia y facilidad, ofreciendo sus ideas sobre Homero, Dante, Shakespeare. Sus puntos de vista pro-

sidad, biodiversidad, evolución y darwinismo como lo más natural del mundo".

Señala Lazoano que la alternativa no es demostrar que la Biblia o el Ramayana se equivecan, sino que pertenecen a campos distintos.

Reconoció la libertad con la que se le permitió criticar el aparato académico estadounidense, incapaz, entre otras cosas, de reclutar jóvenes para estudiar ciencias, mientras que las iglesias fundamentalistas son muy activas en este aspecto: «deberíamos desarrollar programas transnacionales de divulgación de la ciencia, de enseñanza, de investigación, con colegas de ambos la-

dos de la frontera; uno, por supuesto, estaría orientado a promover la enseñanza de la evolución.

"En México se enfrentan otros problemas. El Estado y la sociedad no terminan por darse cuenta de la importancia de la ciencia. La difusión de la cultura sigue sin tener cabida y no se puede saber cuántos Newton, Einstein o Darwin perdemos en niños que no saben que pueden ser investigadores".





den del conocimiento puntual de su respectiva grandeza. Lo que en otros podrían ser caprichos, en Borges es su trabajo más personal: en *El hacedor* se concibe a Homero como un hombre que nunca vio realmente el mundo hasta que perdió la vista, y en ese momento descendió hasta su propia memoria. Borges transfigura así la tragedia de su propia ceguera en una ironía casi agradable.

Borges pregunta si editaré la descripción con el fin de quitar pausas y "poner todo en un buen ritmo". No será necesario. En Buenos Aires, Borges es profesor de inglés y de literatura norteamericana, y su inglés es más fino, bello y letrado que el mío.

—Señor Borges, ¿no le cansa ser entrevistado?

—No, ya hace un mes de la última entrevista.

—Me pregunto qué actividades tiene en Cambridge.

—Bueno, daré unas conferencias en la Eliot Norton Lecture Foundation. Desde mi punto de vista es un asunto muy general. Elegí un título muy vago, que tomé de uno de mis poemas favoritos —me temo que no es un hombre muy agradable, pero es un fino poeta: William Butler Yeats. Usé la frase "This craft of verse". Se supone que debo exponer seis veces, y estoy prácticamente ciego: no

puedo ver su cara en este momento; tengo una impresión borrosa de su corbata y no podría decir su color ni para salvar la vida. He elegido títulos generales, como por ejemplo "The central riddle of poetry", "The metaphor", "The telling of a story", "Verse translation", "Word music", y así sucesivamente, para tener suficiente espacio, porque si elijo un tema más específico estaré sujeto a éste, y como no puedo leer, dependo de la memoria. A los sesenta y siete años, la memoria es más parecida al olvido: debo apoyarme en lo que voy diciendo para ir avanzando. Daré tres conferencias ahora y tres durante el siguiente ciclo. Después debo escribir un libro, pero este libro será diferente de las conferencias: trataré de escribir algo más parecido a este volumen (la *Antología personal*). Quiero decir que intentaré incorporar, digamos, observaciones, cuentos, parábolas, poemas... pesadillas así para lograr una mezcla agradable.

—La siguiente pregunta quizás sea irrelevante...

—Yo disfruto lo irrelevante: mis respuestas lo son, así que las preguntas deben ser también irrelevantes.

—Hablando de las diferencias entre Harvard y Yale, se dice que en Harvard cuando un alumno lleva a una chica al río para leer poesía, lee a Yeats; en Yale, el chico lee a Eliot.

—Yo estaría de acuerdo con el chico que lee a Yeats: situo a Yeats más arriba de a Eliot. Pienso (esto ya lo he dicho y espero que me disculpe por repetirlo) que al leer a Eliot se tiene la impresión de que es un buen poeta pero que se agotará en cualquier momento, aunque generalmente no sucede; en cambio, tal vez no

pienses como Yeats; tal vez sí, pero da la sensación de que hay algo fluyendo, algo desbordándose; cuando lees a Eliot sientes que hubo muchos borradores, muchas versiones antes del trabajo definitivo. En Yeats supongo que sucede también, pero el lector no percibe estos énfasis —es una palabra fea, pero es la primera que se me viene a la mente. Espero no estar en desacuerdo con usted, porque además admiro a ambos, aunque de alguna manera no logro que Eliot me convenza del todo, y prefiero su poesía que su prosa. No me gusta su crítica: siempre establece distinciones muy sutiles, por ejemplo cuando Coleridge escribió sobre Shakespeare, pensaba en Shakespeare; cuando Eliot escribe crítica piensa en lo que tal profesor dijo y establece una diferencia entre autor y críticos y termina por no estar de acuerdo con ninguno. Es un tipo de escritura desierta, al menos para mí. Me parece que existe algo muy británico en esto, y pienso que Eliot disfruta siendo un poco mojigato, porque piensa que como inglés debe ser un poco mojigato.

*En El hacedor se concibe a Homero como un hombre que nunca vio realmente el mundo hasta que perdió la vista, y en ese momento descendió hasta su propia memoria.*

—Pero él es norteamericano...

—Sí, por ello era un inglés de verdad. No creo que a un inglés le interese tanto parecer un inglés como a



### Thomas Mann y *La montaña mágica*

El 10 de mayo de 1939, el autor de *Muerte en Venecia* pronunció una conferencia ante los estudiantes de la Universidad de Princeton. Se debe recordar que se trata de una de las figuras más importantes de la literatura de la

primera mitad del siglo XX: sus novelas discuten la relación entre el artista y el burgués y entre una vida de contemplación y otra de acción. Mann nació en una antigua familia de comerciantes en Lübeck el 6 de junio de 1875. Después de la muerte de su padre, la familia se trasladó a Munich, donde se educó. Fue oficinista en una compañía de seguros y miembro de la revista satírica *Simplicissimus*, antes de dedicarse a la escritura como profesión. Estuvo influido por dos filósofos alemanes, Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche. En uno de sus últimos libros, *Ensayos de tres décadas* (1947), analiza sus propios escritos literarios rastreando las influencias de

un norteamericano. He escuchado grabaciones de Eliot e intenta ser lo más inglés posible. Se abstiene de usar sus propias palabras. De esta forma, trata de ser más inglés para desbritanizar a los britanizadores.

—Usted dice que para que un escritor se vuelva universal debe crear un símbolo de sí mismo. Creo que esto aparece en su ensayo sobre Hawthorne. ¿Quiere que lo lea?

—No, hay pocas cosas en mi vida: puede estar seguro de hallar cualquier cosa en cualquier parte. Un escritor crea un símbolo de sí mismo, en efecto. Escribí una parábola de esto porque olvidé que ya lo había escrito, cuando expuse la primer conferencia de mi vida. Fue una conferencia sobre Hawthorne en Buenos Aires. Era una serie de conferencias sobre escritores como Hawthorne, Emerson, Melville, Walt Whitman, Henry James y Mark Twain, entre otros. Escribí lo de Hawthorne y lo olvidé: después escribí lo mismo en forma de parábola. Es la historia de un hombre que tenía un deseo enfermizo de hacer una pintura del universo. Empieza por dibujar barcos y delfines, reyes y castillos y lobos y árboles. Pasa la vida trazando una enorme y confusa obra; al final se encuentra con que ha dibujado su propia cara. Yo digo que esto pasa con todo escritor: trata de describir el universo, de describir sus pesadillas, y al final, lo realmente importante, es la imagen que el lector tiene de él. Después que lo escribí de esa manera, volvió a mí en forma de historia o cuento, que debería estar en alguna mitología personal o en alguna compilación. Recuerdo que



Mark Twain dijo algo similar: "ningún hombre puede decir la verdad sobre sí mismo, porque todos mienten o exageran o se subestiman". Ningún hombre puede evitar decir la verdad sobre sí mismo, porque si se escribe un libro lleno de mentiras, el lector sabe de qué tipo de hombre se trata. Si en un libro digo mentiras, el lector sabrá qué clase de hombre soy. Esta es toda la idea de la parábola, sólo que la he escrito de la manera más ambiciosa.

—Cuando leo su obra en español, a veces aparece un curioso sentimiento de que estoy leyendo en inglés...

—Yo se lo agradezco mucho. La mayor parte de lo que pienso se construye en inglés. La mayoría de mis trabajos se conciben en inglés. Escribo en español —creo que algo se

puede hacer con la lengua española—, pero si tuviera derecho a elegir mi lengua —por supuesto que es un poco tarde para eso, a los sesenta y siete—, pondría al inglés sobre cualquier lengua.

—¿Por qué?

—Bueno, una de las razones que se tienen dos registros, dos palabras que no son exactamente iguales. *The holy ghost* no creo que sea lo mismo que *The holy spirit*, al menos para un poeta. William Morris fue más lejos: en lugar de hablar del *sacred citadle* de Troy, prefirió *holy berg*, que por supuesto era más tosco. La impresión es un poco diferente: *holy berg* vez para un etimólogo es bastante parecido a *sacred citadle*, pero *holy berg* resulta más bien grotesco. En general, pienso que un escritor inglés tiene la ventaja de contar con palabras latinas largas de bello sonido y con palabras cortas y directas del lenguaje primitivo. Siempre pienso en este ejemplo de Shakespeare: *A multitude in the green seas incarnadine making the green seas red*. Se percibe el impacto de las palabras largas en combinación con las cortas. Claro que es un ejemplo muy obvio. Recuerdo —y esto no le moleste mi forma de ejemplificar— que publiqué un libro

Yo digo que [...] escritor [...] trata de describir el universo, de describir sus pesadillas, y al final, lo realmente importante es la imagen que el lector tiene

esos pensadores y de otros escritores. Las novelas de Mann se caracterizan por una reproducción precisa de los detalles de la vida moderna y antigua; por un profundo y sutil análisis intelectual de las ideas y los personajes, por un punto de vista distanciado e irónico, combinado con un profundo sentido trágico. Sus héroes son con frecuencia personajes burgueses que sobrellevan un conflicto espiritual. Mann exploró también la psicología del artista-creativo. Muchos cuentos cortos precedieron a la escritura de su primera novela importante, *Los Buddenbrook* (1901), que estableció su reputación literaria y se tradujo a numerosas lenguas. El tema de este libro, el con-

flicto entre el hombre de temperamento artístico y su entorno de clase media burguesa, volverá a reaparecer en sus relatos *Tonio Kröger* (1903) y *Muerte en Venecia* (1912), llevada al cine por Visconti. En el *Bildungsroman* (*La montaña mágica*, 1924), su obra más famosa y una de las novelas más excepcionales del siglo XX, Mann somete a la civilización europea contemporánea a un minucioso análisis. La estructura de esta novela es clásica; narrada en tercera persona, totalmente real, las causas siguen a los efectos y todo, incluidos los personajes, sigue un orden perfecto. La narración comienza con la llegada del protagonista, Hans Castorp, al sanatorio su-

tema vario: *El Hacedor*. Lo tomé de la palabra inglesa *maker*. Cuando se tradujo, el traductor dijo: "maker es una traducción de poeta, en griego". Decía que no hallaba la palabra para traducir "El Hacedor". Entonces le envié una carta muy amable -eso esperando que se trataba de una traducción más bien torpe de *maker*, así que la traducción ya la tenía, desde el siglo XIV. El traductor nunca pensó que *hacedor* era una traducción de *maker*.

*So parábola del escritor que pinta su propio rostro me recuerda El proceso, de Franz Kafka.*

La recuerdo. También recuerdo la autobiografía de Kipling. ¿La conoce? Se llama *Something of my self*. Espero que Kipling le guste tanto como a mí. Quiso implicar en el título que no se exponía enteramente. Suponga que yo le hubiera hablado de sus experiencias sexuales, por ejemplo. Entonces el cuadro no sería del todo completo, y es que una de las cosas que hacen interesante a Kipling es su reticencia, esa británica actitud de exagerada modestia. Como no dice demasiado, realmente está diciendo más de sí mismo que si hubiera escrito, digamos, como Rousseau, o que si hubiera escrito un libro como *My life and loves*, de Frank Harris. Se tendría una impresión falsa. En el libro de Kipling hasta el séptimo capítulo uno se enteraba de que era casado y tenía hijos. El hecho de no decirlo es también una confesión, quizás una más sutil confesión. Siempre he creído que Kipling es un gran escritor, especialmente en sus últimas historias y en sus últimos poemas. La gente suele juzgarlo por su posición política pero, después de todo, la política está en la superficie, ¿A quien le importa si era

de derecha o de izquierda? Lo importante es que escribió aquellas desconcertantes historias, por ejemplo la del hombre que olvida el poema de Chaucer, ¿recuerda? "Spring Mishandled", creo, y la historia sobre el jardinero, y la de una chica que tenía un perro inexplicable. El perro era inexplicable porque es una representación para alguien delirante. Creo que al final Kipling era un hombre muy triste y muy sabio.

Una de las cosas que he hecho en Buenos Aires es revelar a Stevenson y a Kipling a la gente que sabía poco de ellos, o que los suponían autores para niños. Les doy a leer ese maravilloso poema -maravilloso al menos para mí-: "The Heart's Songo of the Dane Women", acerca de las esposas de los vikingos: "What is a woman that you forsake her?", y sigue con "yearly you turn from our sides and sicken, sicken again for the shorts and slaughters, and steal Hawai to the laughing waters and look at your slip in her winter quarters". La vieja aliteración inglesa funciona aquí. Me da gusto que compartamos a Kipling. Kipling es una posesión mayor. Cuando Wilde escribió sobre la vulgaridad de Kipling sé lo que quiso decir.

*-Wilde se refiere a la visión de Kipling como un regocijo brutal.*

-La frase es más o menos así: "When we turn over the leaves of *Plain Tales of the Hills*" -por supuesto, Wilde solo conocía las primeras historias-, "we seem to be reading life itself, marred by splendid splashes of vulgarity. From the point of view of literature. Mr. Kipling is a genius who drops his aitches". Por supuesto Kipling es un escritor infalible. Wilde era un hombre encantador: yo no llamaría a Kipling encantador, ésta es la

diferencia. Creo que Wilde prefirió demasiado la escritura decorativa. Confundía el arte con la tarea de trabajar con el nombre de los metales, la plata y las piedras preciosas. Muchos escritores cometen este error, no así Bernard Shaw, ni Wells, ni Kipling, que eran jóvenes en los años ochenta del siglo XIX, como también lo era Wilde. Cuando recuerdo esta época evoco a Lionel Jonson, a Dowon, a Oscar Wilde. Nadie parece recordar a Kipling ni a Shaw ni a Wells, escritores mayores.

*Ningún hombre puede evitar decir la verdad sobre sí mismo, porque si se escribe un libro lleno de mentiras, el lector sabe de qué tipo de hombre se trata.*

*-¿Le gusta la poesía de Henley?*

-Sí, pero no demasiado. Sé alguna de sus piezas de memoria:

In the fell clutch of circumstance,  
I have not winced nor cried aloud.  
Beneath the bludgeonings of chance,  
My head is bloodied but unbowed.

Pero hay algo que no me gusta: parece que está luciéndose.

*-A sus jóvenes seguidores les dicen "La regata de Henley".*

-Igual que contra Hardly o contra Wilde: la gente de la sección amarilla. He mencionado a Frank Harris, que ahora me disgusta mucho. Creo

de su primo Joachim Ziemseem trata de curar su tuberculosis. Hans es un joven ingeniero, huérfano desde niño pero de muy buena familia, que acaba de terminar la carrera y aprovecha el viaje como paréntesis antes de entrar a trabajar en unos astilleros de la ciudad, Hamburgo, donde está destinado a ser un buen ejemplar, como corresponde a un descendiente de los senadores de la ciudad desde tiempos de la Hansa.

Continuación las palabras de Mann en el auditorio de la Universidad de Princeton:



La posteridad deberá decidir si habrá de contarle *La montaña mágica* entre las "obras maestras" en el sentido en que se define el resto de los objetos clásicos de sus estudios. De cualquier modo, tal posteridad sí podrá ver en ella un documento del ambiente y de cierta problemática espiritual europea del primer tercio del siglo veinte, y por ello tal vez acoja con benevolencia un par de observaciones del autor acerca del surgimiento del libro y las experiencias a que dio pie.

que su libro sobre Wilde y su libro sobre Shaw son muy pobres. Puede verse que era envidioso, que le pesaba el hecho de escribir sobre Shaw, en lugar de que Shaw escribiera sobre él, y esto lo hace decir cosas inútiles: no creo que Wilde dijera esas laboriosas tonterías que Harris le hizo decir. En cambio, encuentro el libro sobre Hesketh Pearson de Wilde muy bueno, aunque su libro sobre Shaw no sea tan bueno. Es extraño que no exista una buena biografía de Shaw, excepto quizás el libro de Chesterton. Tal vez esto sea un argumento en contra de Shaw: quizás dijo las mejores cosas que iban a decirse sobre él y no dejó nada para sus biógrafos. Todos los libros sobre Shaw son pobres. Recuerdo uno de un profesor alemán. Escribí una conferencia sobre ese libro, aunque la conferencia nunca se llevó a cabo. En broma dijeron "el doctor tal de Heidelberg sabe todo, por supuesto, pero solo sabe eso". Muy bueno!

—Recientemente, John Updike dijo que es interesante ver cómo Nabokov y Borges, de más de se-

venta años, se tornan importantes porque desarrollan nuevas formas narrativas.

—Yo no me consideraría importante, pero cuando la gente dice que me ha leído debo agradecerlo. Recuerdo un libro que publiqué: *Historia de la eternidad*, que se desarrolla en 1930. Vendió treinta y siete ejemplares en un año. Cuando me lo dijo el editor quise buscarlos para agradecer personalmente su lectura y disculparme. 37 es un número concebible. 37,000 es igual a nada. Quiero decir que treinta y siete personas tienen realmente nombres, tienen un trabajo, unos vecinos, amigos y parientes, pero 37,000 puede que ni siquiera existan, sólo existen para la imaginación, por lo menos para mi imaginación.

—Los jóvenes se interesan en su trabajo.

—Soy un hombre mayor. Es extraño, pero pasa también en mi país, después de que obtuve un premio internacional. Antes era un hombre invisible. De repente, se supo que personas de París y de Mallorca se interesaban en mí, en-

tonces empezaron a considerarme, pertinentemente.

—¿Cómo le sienta la popularidad?

—Bueno, es como un premio. Siempre temo ser descubierto, quiero decir, siempre que publico algo. Hasta ahora he embaucado a la gente, pero después de esto me descubrirán y darán cuenta de que soy un impostor o un tonto. Pero voy a *La Nación*, el periódico más importante de Argentina, con un soneto en la mano y les digo: no estoy muy seguro de esto, ¿cree que podría publicarlo? El editor me da una palmada en la espalda y dice: es magnífico. Me siento confiado, pero al llegar a la puerta asalta una duda: tal vez sea necesario revisar las pruebas más tarde. Normalmente encuentro que cometi un terrible error y cambio un adjetivo por otro que encontré uno mejor, pero cuando está publicado me doy cuenta que el primer adjetivo era el más adecuado. Supongo que este tipo de cosas

*Cuando uno es joven, piensa que el juego de escribir es un juego de variaciones, y uno debe intentar la frase con cincuenta adjetivos. Ahora pienso que si no se encuentra el adecuado a la tercera o cuarta vez, mejor abandonar lo que se había encontrado, o el conjunto sonará afectado.*



Hay autores cuyo nombre va ligado al de una única gran obra, que llegan a identificarse con ella, y cuya esencia llega a expresarse cabalmente en esta, única, obra. Dante con la *Divina Comedia*; Cervantes con el *Don Quijote*. Pero hay otros —entre los que me cuento— para los que la obra aislada no posee de ningún modo una representatividad perfecta, no pasa de ser el fragmento de un todo mayor, de la obra de sus vidas, e incluso de su vida y su persona [...]. Del mismo modo, también la obra de una vida en cuanto todo posee sus *leitmotiv*, que sirven al propósito de conferir unidad, de hacer palpable tal unidad y resaltar el todo en la obra aislada. Pero precisamente

por este motivo no haremos justicia al fragmento si lo consideramos aisladamente, sin atender a sus vínculos con la totalidad global y al sistema de relaciones en que se encuentra. Recordemos, por ejemplo, muy difícil y casi impracticable hablar de *La mañana mágica* sin referirse a las relaciones que —en un sentido retrospectivo— guarda con mi novela de juventud *Buddenbrook*, con el tratado crítico-polemizante *Reflexiones de un apolítico* y con *La muerte en Venecia*; así como con el sentido prospectivo — las novelas del ciclo de José.

Quizá sea mejor que les cuente algo de la historia de las anécdotas que rodearon la concepción y el surgimien-

...de a todos los escritores. Cuando una página está impresa se vuelve de alguna forma algo mejor; un manuscrito siempre es algo tentativo. Un manuscrito siempre es un proyecto.

—¿Revisa muchas veces un manuscrito?

—Generalmente lo dejo descansar y espero dos o tres semanas. Cuando lo saco del escritorio encuentro errores bastante obvios y elementales. Después me digo: no puedo pasarme la vida revisando esto, mejor que se publique para ir a otra cosa; después de todo no es un soneto tan bueno. He llegado a la conclusión de que a mi edad, un escritor ha encontrado su propia voz y no debería preocuparse mucho de lo que escribe, porque no puede mejorar ni empeorar demasiado. A mi edad, un escritor escribe lo que habla normalmente: por supuesto, con enunciados un poco torcidos, un poco envueltos, o tal vez muy sencillos, pero no creo que pueda hacer mucho al respecto. Cuando uno es joven, piensa que el juego de escribir es un juego de variaciones, y uno debe inventar la frase con cincuenta adjetivos. Ahora pienso que si no se encuentra el adecuado a la tercera o cuarta vez, mejor abandonar lo que se estaba buscando, o el conjunto de palabras afectado.

—Me temo que tiendo a la duplicación: tengo el sentimiento de que todo lo escribo dos veces. Esto lo he dicho quienes han escrito sobre mis páginas. Han encontrado que sin querer escribo la misma historia dos veces, usando símbolos diferentes. A veces hasta tres veces. Me temo que subyacen pocas ideas y que de arreglarlas lo mejor que puedo. Un amigo dijo: ¿por qué pu-

blicaste este poema? Ya lo habías publicado hace meses. El nuevo poema decía en esencia lo mismo que había dicho antes.

—*Me parece que cuando escribe en verso lo que antes había escrito en prosa, de algún modo el poema resulta más triste.*

—No lo había pensado, pero es cierto. Me pregunto por qué. Quizás porque hay cierta tristeza en la métrica, aunque por supuesto también hay métrica en la prosa.

—*Volvamos a su método de trabajo.*

—Mis métodos de trabajo cambiaron desde que perdí la vista. Ahora hago mis borradores caminando Buenos Aires de arriba abajo, o digamos que Cambridge de arriba abajo. Cuando un enunciado encuentra su forma en el papel, ya lo he escrito muchas veces en la mente. Cuando me inicié escribiendo, era tan torpe que si escribía una historia, o si tenía que escribir un poema, escribía la primera frase y después la trabajaba, o el primer verso. Esto significaba por supuesto que había largos períodos de tiempo entre la primera y la segunda frase, por lo que todo era desigual e incoherente. Ahora pienso todo y después dicto un borrador general. Las líneas, de esta suerte, parecen fluir. Antes, pensaba en cada frase aisladamente, en cada palabra, lo que daba por resultado la desigualdad.

—Admiro a Emerson, un gran escritor, pero no puedo leer cinco o seis páginas suyas consecutivamente: parece que compone cada frase por separado y después las junta una tras otra. No se percibe una fluidez en el conjunto. Me pregunto si a ustedes los norteamericanos les sucede lo mis-

mo. Quiero decir que cada línea es buena, cada enunciado merece recordarse, pero cuando se lee un ensayo —digamos “*American Scholar*” o “*On Courage*”— da la impresión de que escribió en pedazos de papel y luego unió todos. No se tiene la impresión de un hombre pensando, sino que se leen como un conjunto de chispazos. Por ello creo que a Emerson se le lee como poeta: sus poemas son breves y agudos. Además, en los poemas trabaja sus ideas, y son más fáciles de leer que sus ensayos. Sus ensayos son muy buenos, pero quizás muy largos. De hecho, en cualquier punto donde se deje la lectura se siente que también el autor ha terminado de escribir. Sin embargo, admiro a Emerson, no estoy desdeñando su trabajo al decir esto, simplemente digo que trabajó de esa forma.

—¿Sus historias aparecen completas en su mente?

—Sí, pero a veces debo tomar decisiones sobre ellas: por ejemplo, inventé una historia hace unos diez años; pensé: bueno haré que suceda en California entre jugadores y buscadores de oro. Pienso que es mi mejor cuento, se llama “Los Truces”. Aparece en la última edición de *Ficciones*. Mientras lo escribía pensé: como la gente sabe que no sé nada acerca de buscadores de oro, excepto lo que leí en Bret Hart y en Mark Twain, sería difícil hacer el cuento creíble. Pero si la misma trama la pongo en el Buenos Aires de hace cincuenta años, la gente creerá que sé algo al respecto, la historia sonará creíble. Así que la escribí como una historia argentina, y la gente dice que es la mejor historia de maleantes de Buenos Aires. Se piensa que sabía de

la novela, tal y como se produjeron en el transcurso de su vida.

—En el año 1912 —casi ha transcurrido una generación, sin saber con qué quien hoy es estudiante en aquella época aún estaba nacido— mi esposa contrajo una dolencia pulmonar bastante grave— que, sin embargo, la obligó a permanecer durante medio año en la montaña, en un sanatorio de la región de Davos. Entretanto, yo permanecí con nuestros hijos en Munich y en nuestra casa de *Tölz an der Isar*, pero en mayo y junio de aquel mismo año visité a mi mujer durante unas semanas y, si leen ustedes el primer capítulo de *La*

*montaña mágica* titulado “La llegada”, en el que el invitado Hans Castorp cena con su primo enfermo Ziemssen en el restaurante del sanatorio, probando no sólo la excelente cocina del lugar, sino también la atmósfera del mismo y de la vida “aquí arriba”, si leen este capítulo obtendrán una descripción relativamente precisa de nuestro encuentro en dicho ambiente y de mis propias extrañas impresiones de entonces.

—Una de sus experiencias —en realidad la principal— es una transposición exacta de una experiencia del autor, a saber, la auscultación de un invitado ajeno, procedente de tierras llanas, y el descubrimiento de que está enfermo.

los maleantes de esos días y suspende ese escepticismo de buena voluntad al que se refería Coleridge. No obstante, pensé primero en un cuento que sucedía en California.

—*Habla de un autor justificándose.*

—Bueno, él tenía que justificarse cuando escribía, porque su vida tal vez no era descrita. Creo que todos nos justificamos, todo el mundo tiene un rasgo de honor, por ejemplo, un albañil o un carpintero —por supuesto un soldado. Un soldado debe ser valiente. Una mujer debe tener su honor en la lealtad, y creo que el escritor debe tener también lealtad, no a la realidad, que es cambiante, sino a su sueño. Cuando escribo, quiero hacer literatura porque después de todo no soy un reportero ni un historiador. Trato de escribir algo que no delatará del todo lo que he pensado o soñado.

—*Usted dijo que ningún escritor ha tenido fama mundial sin haber creado un símbolo, y atribuye el símbolo del laberinto a Kafka.*

—A Kafka y a Henry James, aunque tal vez a nadie: el laberinto es un símbolo universal, un símbolo de perplejidades y de sueños. Es extraño, pero Kafka en realidad nunca lo usó. Quizá pensó que era demasiado obvio en su obra. Está la historia de Henry

James "The figure in the carpet". La carpeta al principio parece simplemente un laberinto de colores, después aparece un patrón, un patrón secreto. Por supuesto, James está pensando en un laberinto. La palabra asombro tiene que ver con el laberinto. Me parece que hay un baile llamado el laberinto, porque *una figura* se entrelaza en el tiempo y en el espacio. El lenguaje hace ver las cosas más fáciles de lo que son, dijo Chesterton, y sería tonto suponer que un sistema convencional de ruidos y gruñidos podría revelar los misterios del alma de un hombre. Creo que es mejor hablar del lenguaje como un sistema de ruidos y gruñidos, una serie de símbolos para el sonido más fino de las palabras.

En alemán, símbolo es *simbill*: *sim* quiere decir sentido, y *bill*, pintura. Me pregunto si conoce la etimología inglesa de símbolo, creo que la encontré en el *Shorter Oxford*, no estoy seguro. Decía que en la antigüedad, un viajero griego fue a Egipto. Estuvo una larga temporada,

meses y meses. Cuando se rompieron un anillo, le dieron parte y se quedaron con la otra. El viajero regresaría después de muchos años, o su hijo o su nieto o un arca cercano, y llevaría la otra parte. Cuando juntaban las dos, había un símbolo. La etimología es tan buena como el símbolo. Es la idea de algo que encaja. Espero que sea verdad. Siempre trato de creerlo. La palabra también es una hermosa palabra símbolo.

—*Símbolo y címbalo.*

—Címbalo. Verlaine se burlaba de los simbolistas y los llamaba címbalistas. Verlaine era un poeta, pero odiaba dar definiciones o mejor dicho: como era poeta odiaba las definiciones. Alguien le preguntó ya que se suponía era el maestro del simbolismo, qué significaba el simbolismo. Respondió: «je n'en sais rien», «no sé alemán», por lo que la pregunta le parecía pedante.

—*¿C*  
*lo opues*  
*laberinto?*

—No  
bía pensad  
eso. Una  
derecha p  
ser un lab  
Lucrecio co  
el mundo  
una oport  
mezcla de  
mos. Tal v  
eso. Rec  
que Chest  
escribió e  
de sus his  
del Padre B  
"lo que  
hombre te



Antonio Saura, Litografía

## Estero

Hacia aproximadamente diez días que había llegado cuando contraí, a causa del frío y de la humedad reinantes en el balcón, un catarro de las vías respiratorias superiores. El director, que, como pueden imaginarse, se parece en ciertos detalles externos a mi consejero Behrens, golpeó mi pecho y constató con extraordinaria celeridad cierta amortiguación, como suele denominarse, un punto enfermo en mi pulmón que, de haber sido yo Hans Castorp, tal vez habría dado a mi vida un rumbo enteramente distinto. El médico me aseguró que sería sensato que permaneciera allí arriba durante medio año sometiéndome a una cura y, de haber seguido su

consejo, ¿quién sabe?, tal vez ahora seguiría allí. Preferí escribir *La montaña mágica* haciendo uso de las vacaciones que acumulé durante las breves tres semanas que permanecí allí y que bastaron para darme una idea del peligro que entraña tal ambiente para los jóvenes que la tuberculosis es una enfermedad de jóvenes. El mundo de los enfermos que se respiraba allá arriba es de una cerrazón y posee la fuerza envolvente que seguramente habrá experimentado ustedes al leer mi novela. Se trata de un ciclo de sucedáneo de la vida que logra, en poco tiempo, enajenar al joven y alejarlo completamente de la vida

una masa sin centro". Supongo que pensaba en un universo sin Dios. Como católico, pensaría en una masa sin centro como un universo de posibilidades.

—La idea de una masa sin centro es terrorífica.

—Vivimos en un mundo terrorífico.

—¿Como llega a usted una historia?

—Creo que vine como una historia, y luego encuentro que en realidad es una parábola, que tiene implicaciones mentales. La gente me pregunta cuál es el significado de una historia y yo les digo que sé tanto como ellos: la historia estaba allí antes que ellos, si piensan en un significado diferente, no tengo nada en contra, porque enriquece la historia. Supongo que por ello, Henry James nunca explicó un término, por ejemplo cruel, porque quería ceñirse a una explicación. Las historias fueron escritas para ser contadas de diferentes formas. Si se intenta a una explicación se hubieran perdido las otras. En Buenos Aires, un amigo mío, un buen novelista, quería difundir entre los argentinos a Henry James, pero cometió el error de comenzar con el relato de una dama, y siguió luego con *Los embajadores*, cuando la gente ya estaba aburrída. En lugar de eso, debería comenzarse con las historias breves de James. Adolfo Bioy Casares, un amigo mío, hizo una antología incluyendo, por ejemplo, "The abasement of the butler", "A figure in the carpet", "The Jolly Coroner", "Friend of friends" y demás. La gente se cansó de Henry James. Después escribí sus novelas, porque cuando

empezaron con las novelas se asustaron. Supongo que lo mismo sucede en Estados Unidos. Se prefieren las historias pequeñas, hechas para leerse más rápido. Después de todo, leer debería ser fácil, no hay razón de que leer sea difícil y tedioso. James pensaba en términos de trama y situaciones, más que en términos de personajes. No tenía el don de la conversación: cuando sus personajes hablan es exasperante, porque dicen cosas demasiado agudas, a veces ni siquiera agudas sino insignificantes. Siempre dando vueltas en la esquina.

—A propósito de su parábola *Borges y yo*...

—Es una página que parece gustar: se han escrito muchos ensayos al respecto. Cuando la escribí, pensé que era demasiado obvia, porque en cierto sentido es verdad, pero otros escritores no han hecho la distinción entre ellos mismos y el personaje creado por ellos, o el personaje creado por los lectores.

—¿Verse como dos personas es una verdad de escritores?

—No, lo es en todos los casos, ¿Conoce la película *Psicosis*, y por supuesto *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*? Todas son historias que en Escocia les dicen *fetches*, en las que un hombre se ve a sí mismo como su presa, como su opuesto, como un doble que lo atrae para morir. ¡Qué extraño! Esta mañana leí el poema de Rossetti "Lost days". La primera línea dice "The lost days of my life until today". Aquí está la idea de una mente con muchos dobles, dobles como días ha vivido, y después, cuando está en el infierno —estás hecho para sentir que estás en el

infierno— esos días vuelven a él y le dicen "Yo soy tú mismo asesinado". Es un buen poema.

—Hay dos *Hamlet*.

—Me pregunto si Shakespeare pensó en eso detenidamente. Creo que no. Tal vez es la razón de que sea tan efectivo, porque no creo que un escritor deba pensar tanto en su propio trabajo. Debe dejar que el trabajo se escriba por sí mismo. Recuerdo una broma de Wilde: envió una obra de teatro a su representante y éste le dijo: la obra es bastante buena, pero no lo es tanto en el tercer acto. Wilde le contestó: creo que está en lo correcto, pero ¿quién soy yo para interferir en el trabajo de un genio?

—También está la historia de Shaw cuando salió al escenario después del estreno de una de sus obras. Todos aplaudieron, pero Shaw escuchó un abucheo, miró al espectador y le dijo: Señor, estoy de acuerdo con usted, pero ¿qué somos usted y yo entre tantos?

—La observación de Wilde es mejor: subyace un tipo de modestia,

*"The lost days of my life until today": Aquí está la idea de una mente con muchos dobles, dobles como días ha vivido, y después, cuando está en el infierno —estás hecho para sentir que estás en el infierno— esos días vuelven a él y le dicen "Yo soy tú mismo asesinado".*

... Todo es, o era, suntuoso allá arriba, también la noción de tiempo.

La idea de transformar mis impresiones y experiencias de vida en un relato pronto se apoderó de mí. [...] El relato que quería escribir —que desde el primer momento recibió el título de *La montaña mágica*— no debía ser más que la consecuencia humorística de *La muerte en Venecia*, también en cuanto a su extensión, por lo que debía adoptar la forma de *novela corta* (o un poco larga). La había concebido como un relato relacionado con la trágica novela corta que acababa de concluir. Su ambientación debía ser una mezcla de

muerte y diversión, mezcla que había percibido en aquel extraño lugar de la montaña. La fascinación por la muerte, el triunfo del embriagador desorden sobre una vida dedicada al orden más excelso, descrito en *La muerte en Venecia*, debía plasmarse en clave humorística. Un héroe simple, el cómico conflicto planteado entre ciertas macabras aventuras y la honorabilidad burguesa, así rezaban mis intenciones. El final era incierto, pero ya se encarrilaba; el conjunto parecía poder adquirir cierta ligereza y divertir, y no ocuparía muchas páginas. Al regresar a Tölz y Múnich comencé a escribir el primer capítulo.

*Nunca intenté escribir una novela. Un amigo dijo que mis historias son sólo bosquejos, resúmenes. Temo que si trato de abundar en ellas y trabajar en detalles perderé la esencia.*

quería decir que su trabajo le fue dado, hay algo de retórico. Tal vez pensó que era el trabajo de un genio, no de él mismo necesariamente como genio. Creo que sólo bromeaba. Wilde desde luego tenía una mente más profunda que Shaw porque todas sus bromas son agudas, no simples juegos de palabras. Wilde era muy brillante, muy listo y agradable.

—¿Era inteligente o sólo listo?

—Wilde era un hombre brillante. Por supuesto que cuando escribió todo eso lleno de oro y rubies estaba jugando alguna broma. Pensó que era el tipo de poesía que debía hacerse al finalizar el siglo XIX, y entonces mostró que podía jugar el juego, pero creo que él podía haber jugado cualquier juego.

—Sus historias parecen salir de sus ideas más que de sus personajes: ¿esto hace imposible para usted escribir novelas?

—No soy un lector de novelas por una razón: desde hace veinte años he perdido la vista, he ido de una vista corta a una más corta. Nunca intenté escribir una novela. Un amigo dijo que mis historias son sólo bosquejos, resúmenes. Temo que si trato de abundar en ellas y trabajar

en detalles perderé la esencia. Como soy constitucionalmente flojo, prefiero escribir sólo bosquejos o tramas para novelas. Con dificultad puedo leer una novela, excepto por supuesto *Huckleberry Finn*, o *The way of All Flesh*, y algunas novelas de Wells, todas son como cuentos.

—¿Considera sus cuentos como de ciencia-ficción?

—Quizás lo sea *El Aleph*, que sostuvo el universo entero en una pequeña moneda dentro de una vieja casa de Buenos Aires. Hay algo sobre esto: cuando estaba en Madrid, un periodista vino a verme. Dijo que quería hacerme esta pregunta: ¿tiene una moneda donde el universo entero puede encontrarse? Por supuesto que sí, le dije. Este amigo mío estaba indignado —era un *spaniard*— y pensó si tal cosa sucedió, el *Aleph* sería lo más grandioso en el mundo, y no sólo iba a aparecer en mi cuento. Estaba abatido. ¿Entonces todo salió de su mente? Dije: Me temo que sí. ¿Sencillamente lo inventaste? Creo que me despreciaba. Pero si hasta pusiste el nombre de la calle y el número. Por supuesto que es fácil inventar una evidencia circunstancial de ese tipo. Se puede escribir una mentira tortuosa y decir que pasó en Concord. Eso es bastante fácil.

—Debió darle más crédito por haber inventado el *Aleph*.

—Al contrario, todos ellos me desprecian. Cualquiera puede hacer algo totalmente sin sentido. Pensé que había algo más extraño que la historia: si un hombre cree en algo como eso, resulta más increíble que la historia, pero si el periodista realmente existió y ahora escribe para un periódico de Madrid... bueno,

—He escrito historias para niños y ellos me preguntan ¿qué pasaron los personajes al final del libro?

—Es cierto. Significa algo para ellos, en serio. Los personajes no tienen un incesante flujo de palabras, realmente lo creen y lo viven. Tiene un sentimiento de todo buen libro de drama, parece que la gente es viva fuera de la página, por ejemplo si tuvieron una conversación hoy por la noche, si se encuentran mañana por la mañana. Se tiene que creer que durmieron, que tuvieron sueños, que olvidaron. Si no, la historia cae en pedazos, o es un tipo diferente de relato. Debe ser muy difícil escribir para niños. Muchos creen que escribir para niños es escribir tonterías, pero supuesto que no es así cuando se trata de *Alicia en el país de las maravillas* o *Detrás del espejo*. Ese es el trabajo mayor.

—¿Un escritor tiene que estar absolutamente en sus personajes?

—Sí, pero no como los personajes históricos sino como personajes en su mente. Si alguien escribe sobre un asesino, debe pensar en lo que es un asesino en una situación particular. Si el autor no cree en el personaje, el lector se da cuenta.

Es de noche y un fotógrafo del *Boston Globe* ha llegado. Él me cuenta una historia en la que me parece que Shakespeare a una joven irlandesa poco impresionable, hace mucho tiempo, y se endereza la corbata, acomoda el cabello para el sigiloso compromiso, como el hombre impopular que es.

Su "señora" nos ve en la pantalla y dice que siempre están en casa, deberíamos visitarlos otra vez.

Traducción de Alma Rosa Martínez

## Estero

No tardó en asaltarme una secreta sospecha de los peligros de la amplificación de la historia, de la inclinación de aquel material por la seriedad y la vaguedad intelectual. No podía ignorar que me encontraba en una encrucijada difícil. La subestimación de una empresa es una experiencia recurrente que tal vez no sólo me afecte a mí. Durante el proceso de su concepción, un trabajo suele presentarnos bajo una luz inocua, sencilla y práctica. No parece exigir excesivo esfuerzo, y su ejecución parece simple. Si fuera posible representarse de antemano todas las posibilidades y dificultades de una obra, si uno conociera la voluntad de ésta, a menudo muy distinta de la

del autor, probablemente renunciaríamos y no tendríamos siquiera el valor de comenzar. Una obra tiene en muchos casos sus propias ambiciones, que pueden sobrepasar con facilidad las del propio autor, lo que no está mal. Porque la ambición debe ser la de una persona, el autor no debe anteponer su obra, sino que la obra debe extraerla de sí misma y tenerla. De este modo, creo, han surgido las grandes obras, antes de ser creadas.

En pocas palabras, pronto noté que la historia de mi vida tenía esta ambición y que sus intenciones eran muy distintas a las mías. Esto era así incluso en lo exterior, pues

# El psicoanálisis verdadero y el falso

Jacques Lacan

PRESENCIA

El texto que sigue es traducción libre de un artículo de Jacques Lacan, al parecer aún inédito aún en español, parece ser publicado en *Autres Écrits* en Editions du Seuil, París, en abril de 2001, pp. 165-174.

Presentar un texto psicoanalítico en una revista destinada al público no especializado con la intención de hacerlo participe de una forma de saber, es una idea a la cual me he adherido con gusto. El lector no familiarizado con los postulados del psicoanálisis ni con la literatura barroca, podría encontrar la lectura laboriosa y hasta incomprensible, o por lo menos tropezar en algún pasaje oscuro. En este caso debe saber que tiene encima una condena: leer el artículo hasta el final, sin permitir que interrogaciones, reflexiones y dudas lo aparten de su ruta. Un párrafo generalmente ilumina el anterior.

Como sucede en la poesía barroca, y aún no es éste el lugar donde Lacan se muestra más claramente afin al linaje de Luis de Góngora, es necesario dejarse conducir por las pulsaciones de la musicalidad, con la seguridad de que lo esencial será entendido más allá de la conciencia. Cuidando el ritmo propio del texto hago un mínimo de interrupciones. No quiero hacer enunciaciones "didácticas" en una escritura que tiene para mí valor de palabra hablada. ¿Cómo decir la poesía y hacer su exégesis con el mismo tiempo?

Si bien es cierto que no pocos comentarios serían necesarios para comprender siempre un poco más las premisas teóricas del psicoanálisis, en círculos pequeños de discusión es donde habrá los mejores frutos. Por lo pronto dejemos al texto hacer camino.

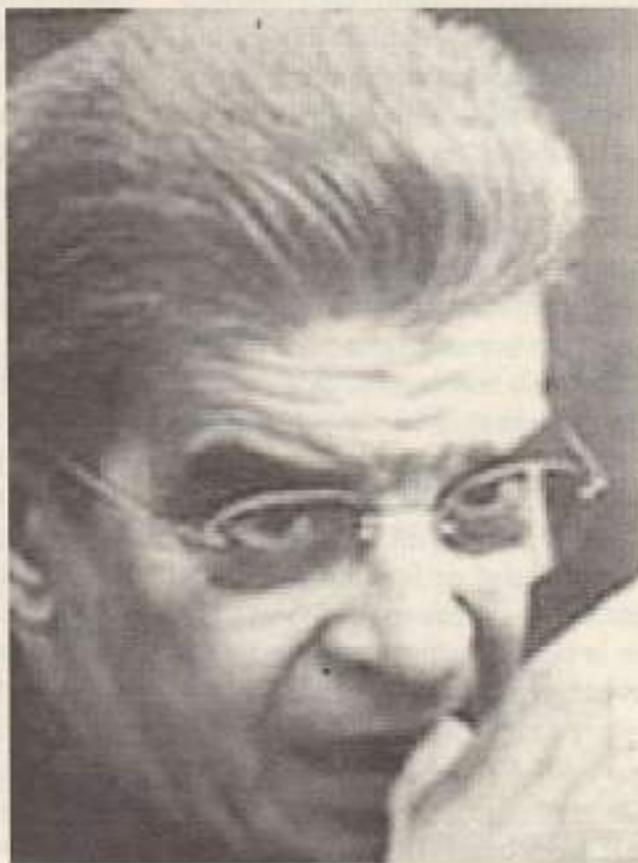
Argumento de una comunicación para un congreso celebrado en Barcelona en Septiembre de 1958.

1. Para distinguir el verdadero psicoanálisis del falso, uno se refiere a una noción del psicoanálisis auténtico y a una noción de un psicoanálisis conforme a la verdad manifestada por su experiencia. Si se trata aquí de verdad propiamente hablando, es que tanto en el orden de su descubrimiento como en aquel en que opera con fines curativos, la relación del hombre con la verdad es dominante.

Así, el psicoanálisis falso no lo es solamente por el hecho de apartarse del campo que motiva su procedimiento. Esta desviación, cualesquiera que sean las intenciones efectivas, exige un nivel o un desconocimiento. Uno y otro la condenan a efectos perniciosos.

2. El psicoanálisis verdadero tiene su fundamento en la relación del hombre con la palabra.

Esta determinación de la que el enunciado es evidente, es el campo en relación con el cual deben ser juzgados y apreciados sus efectos: entendidos en su extensión más general, a saber, no sólo como cambios diversamente benéficos sino como revelación de un orden efectivo en hechos que hasta entonces habían quedado simplificados; a decir verdad, aparición, de hechos nuevos.



Jacques Lacan



ampuloso estilo humorístico inglés con el que pretendía recuperarme del rigor de *La muerte en Venecia* reclamaba para sí el espacio y el tiempo necesarios. Luego llegó la guerra, cuyo estallido me proporcionó un fácil final para la novela, y cuyas experiencias enriquecieron el libro de un modo insospechado, pero que interrumpió su redacción durante años.

Retomé *La montaña mágica*, interrumpiendo su redacción continuamente con ensayos críticos que la acompañaban, y de los cuales los tres principales eran, por su contenido, vástagos espirituales directos de la gran novela madre: los titulados "Goethe y Tostol", "De la república alemana" y "Experiencias ocultas".

Finalmente, en otoño de 1924, aparecieron los dos volúmenes surgidos del proyecto original de *short story* y que, a fin de cuentas, no me habían tenido atado a su yugo siete, sino doce años; aun si su recepción por parte de los lectores hubiera sido mucho más negativa, habría superado con creces mis expectativas. Estoy acostumbrado a entregar una obra acabada con

Esta relación del hombre con la palabra es evidente en el médium del psicoanálisis: lo que hace mucho más extraordinario que se le descuide en su fundamento.

Pero se trata de un círculo, porque al no reconocer el fundamento, se busca por otro lado el médium: es decir, en no se sabe qué afecto inmediato, verdadero delirio para cubrir una acción por donde el hombre se aproxima quizás a lo más cerca del foco constituyente de la razón. Es el espectáculo que nos ofrece el psicoanálisis en tanto que busca justificarse con los métodos de las disciplinas coexistentes en su campo, lo que no hace más que al precio de substanciaciones míticas y coartadas falaces.

Que el substrato biológico del sujeto esté en el análisis interesado hasta el fondo, no implica de ninguna manera que la causalidad que descubre sea reducible a lo biológico. Lo que indica la noción primordial en Freud, la sobredeterminación, jamás elucidada hasta el presente.

Que no se crea encontrar aquí la postura llamada culturalista. Porque en tanto que se refiere a un criterio social de la norma psíquica, contradice aún más el orden descubierto por Freud en lo que muestra de anterioridad radical en relación a lo social.<sup>1</sup>

3. Al volver a la emergencia (en la genialidad de Freud) de la interpretación (Deutung) de los sueños, de la psicopatología cotidiana y del chiste, sea el registro de lo que des-



Jacques Lacan y Henry Ey

de entonces viene a la luz del conocimiento y de la praxis bajo el nombre de inconsciente, se reconoce que son las leyes y los efectos propios del lenguaje que constituyen de él la causalidad: causalidad, hay que decirlo, lógica más que psíquica, si se da a lógica la acepción de los efectos de logos y no solamente del principio de contradicción.

Los mecanismos dichos de la condensación (Verdichtung) y del desplazamiento (Verschiebung) recubren exactamente las estructuras por donde se ejercen en el lenguaje los efectos de metáfora y metonimia. Es decir, los dos modos en que la construcción más reciente de la teoría lingüística (Román Jakobson y consortes)<sup>2</sup>

subsume en una estructura específica (imposible de superar aún del funcionamiento filológico de los aparatos puros en lo viviente al servicio del guaje) la acción propia significativa, en tanto que que considerar esta acción como engendrando la significación en el sujeto del cual apodera, marcándolo como significado.

No se trata aquí de un Anschluss<sup>3</sup> por donde se intenta hoy hacer entrar el psicoanálisis en una psicología, perpetuando una herencia académica bajo la etiqueta de psicología general hasta asimilarlo a las más recientes asunciones de la materia humana bajo las rúbricas vacías de la sociología.

Se trata de la lectura sujeta a la anticipación, hecha por Freud en el análisis del inconsciente, de fórmulas mismas en las que Ferdinand de Saussure, diez años después de su *Traumdeutung*<sup>4</sup> funda el análisis de las lenguas positivas. Porque la Lingüística ha desplazado el centro de gravedad de las ciencias, de las que el tiempo singularmente inactual al ser pronunciado desde entonces como ciencias humanas, conserva un antropocentrismo del cual Freud ha afirmado que su descubrimiento arruinaba el último baluarte —al denunciar la autonomía del sujeto consciente de los filólogos mantenía el atributo propio del tiempo en la tradición del zoológico e idealista.

4. Toda promoción de intersubjetividad en la persona

<sup>1</sup> Cfr. *Tótem y Tabú*.

<sup>2</sup> Cfr. Roman Jakobson y Momo Halle, *Fundamentals of Language*, 1956.

<sup>3</sup> Empalme. N. del T.

<sup>4</sup> Interpretación de los sueños. N. del T.

callada resignación, sin albergar la menor esperanza de éxito mundano. Los encantos que ésta irradió, embargándome a mí, su tutor, se han diluido ya en ese momento de tal manera que su terminación no pasa de ser un deber ético de producción, en realidad, de obstinación. En general, todos esos años de tesón me parecen tan marcados por la obstinación, siendo éste un placer excesivamente privado y problemático como para que pueda confiar lo más mínimo en la posible participación de muchos en la huella que dejan mis extrañas mañanas.

Los problemas que se planteaban en *La montaña mágica* no afectaban por su naturaleza a la gran mayoría del

público, pero la masa del público culto sí se veía afectada por ellos, y la miseria general había conferido a la recepción del gran público precisamente esa "gradación" alquímica que constituía el núcleo de la aventura del joven Hans Castorp. Sin duda, el lector alemán se volvía a reconocer en el libro, aunque algo "travieso" héroe de la novela, podía y quería seguirle.

¿Qué puedo decir sobre el libro y sobre cómo ha de leerlo? Comienzo haciendo una exigencia muy arrogante: saber, la de leerlo dos veces. Esta exigencia se retirará naturalmente de inmediato en el caso de que la primera lectura

humana no podría pues articularse más que a partir de la institución de un Otro como lugar de la palabra. Es "la otra escena", *anderer Schauplatz*, en la que Freud, tomando el término de Fechner, designa desde el origen la meseta gobernada por la maquinaria del inconsciente.

Es sobre esta escena que el sujeto aparece como sobredeterminado por la ambigüedad inherente al discurso. Porque en la comunicación hablada, aun cuando se trata de transmisión "objetiva", la confirmación en el discurso domina el efecto de señal, igual que la puesta a prueba del código retroflexiona la acción del mensaje. Que se pase a la función de pacto de la palabra, se palpará inmediatamente que no hay ningún mensaje del sujeto que no se articule más que al constituirse en el Otro bajo una forma inventada: "Tú eres mi mujer, tú eres mi maestro".

Estructura desconocida en las premisas de las teorías modernas de la información donde debería por tanto estar marcada la anterioridad del receptor en relación a toda emisión.

Aquí también Freud precede estos trabajos permitiendo distinguir al sujeto como estrictamente constituido por los símbolos-índices, indicables en el discurso su lugar como emisor del mensaje, del sujeto en tanto que él entra en el mensaje, no como se cree, como objeto que ahí se representa, sino como significante que ahí se da: lo que es posible en tanto que las imágenes que conducen sus funciones, devienen, por la operación de la demanda, símbolos-imágenes del discurso.

5. Es esta captura imaginaria del sujeto en el discurso del Otro que parece ir tan lejos hasta poder intentar su fisiología más íntima. Es ella

que centra la noción vulgar que se ha substituido, por su empleo en psicoanálisis, al concepto riguroso de lo simbólico: porque es necesario definir éste como constituido en la cadena significante, sólo lugar pensable de la sobredeterminación como tal, por la doble posibilidad que abre a la combinación y a la substitución de los elementos discretos que son el material del significante.

Pero la fascinación propia de lo imaginario, aquí distinguido de lo simbólico, se ha ejercido sobre aquéllos mismos, a saber, los psicoanalistas, quienes descubrieron de él las formas en la dialéctica en que el sujeto se revelaba simbolizado.

El doble efecto de lo imaginario, en tanto que pantalla oponiendo su filtro a la comunicación del mensaje inconsciente, y en tanto que elemento constituido del código simbólico, ha sido confundido por ellos en una sola potencia, que no han podido desde entonces valorar más que para efectos de resonancia, con interferencias cada vez más oscurecidas.

Ha resultado de ello en particular que la resistencia del discurso no ha sido jamás distinguida de la resistencia del sujeto.

La consecución de esto se ha manifestado en un contrasentido, siempre acrecentado a medida que Freud en una prisa, hay que decir angustiante al seguir de ello la huella en un estilo de "botella al mar", nos hacía a rectificarlo articulando la función del yo en la tónica intrasubjetiva.

Ese señuelo imaginario en el que Freud sitúa el yo en su "Introducción al narcisismo" desde 1914, y del cual nosotros mismos en el inicio de nuestra carrera habíamos querido restaurar el relieve bajo el nombre de

estadio del espejo; el hecho brutal de que el análisis del yo sea introducido no se conocían más que el título de los artículos de Freud, lo cual es en los analistas más frecuente de lo que se cree, con y bajo el ángulo de la psicología colectiva —todo esto que está hecho para dar al yo un estatuto analítico en donde su función imaginaria se coordina con su valor de objeto ideal, digamos la palabra: metonímico —no ha servido más que de pretexto a la introducción de una ortopedia psíquica que se encarniza con una obstinación chocha a un reforzamiento del yo: descuidando que eso es ir en el sentido del sintoma, de la formación de la defensa, de la coartada neurótica—, y abrigándose con una armonía preestablecida de la maduración de los instintos con la moral de la que el postulado quedará adherido a la historia de nuestra época como el testimonio de un oscurantismo sin precedente.

6. Las posiciones aquí adelantadas bajo una forma radical, resumen el doble trabajo de un comentario de textos que perseguimos desde hace siete años en un seminario semanal, cubriendo por año alrededor de trescientas páginas de la obra de Freud— y de una enseñanza de presentación clínica y de control terapéutico que se persigue desde hace cinco años bajo la égida de la Clínica de enfermedades mentales y del encéfalo (Profesor Jean Delay) de la Facultad de medicina de París.

Las consecuencias de ese trabajo teórico y práctico sobre la dirección de la cura—con el triple punto de vista del lugar de la interpretación en el análisis, del manejo de la transferencia, y de las normas mismas en que se fijan las metas y la terminación de la cura— han sido expuestas

resultado aburrida. El arte no debe ser tarea escolar ni aburrimiento [...], sino que quiere y debe deparar alegría, debe entretejer y dar vida, y aquél sobre el cual una obra determinada no alcanza efecto debe dejarla y volcarse en otra. Pero a quien me ha legado al final de *La montaña mágica* le recomiendo leerlo de nuevo, porque su forma especial, su carácter en cuanto composición, implica que el placer del lector aumentará y se profundizará en la segunda lectura —del mismo modo que hay que conocer una pieza de música para poder disfrutarla plenamente. No he utilizado casualmente la palabra "composición", que normalmente suele reservarse a la música. La música siem-

pre ha ejercido un influjo notable sobre el estilo de mi obra. Los escritores suelen ser "en realidad" otra cosa, pintores o ilustradores frustrados, escultores o arquitectos. En lo que a mí respecta, debo incluirme entre los músicos que han engrosado las filas de los escritores. Desde siempre, la novela ha sido para mí una sinfonía, una obra de contrapunto, un entramado de temas en el que las ideas desempeñan el papel de motivos musicales. En alguna ocasión —incluso yo mismo lo he hecho— se ha reparado en la influencia que el arte de Richard Wagner ha ejercido sobre mi producción. No niego la existencia de tal influencia, y sobre todo sigo a Wagner en la utilización del

en el coloquio internacional llevado a cabo este año en Royaumont por la Sociedad francesa de psicoanálisis, que es el grupo que nos acompaña en esa labor.

Las mismas personalidades por el lugar que ocupan en la Sociedad internacional de psicoanálisis tienen por efecto que la lengua francesa sea la sola lengua de gran cultura en la que no hay traducción completa de las obras de Freud<sup>5</sup> —la parte traducida estando tejida de olvidos, de sinsentidos, de falsificaciones y de errores que hacen la lectura por lo mejor ininteligible y por lo peor forjada de falsedad— son también aquellas que encontramos para oponerse a toda discusión de esos trabajos en la Sociedad internacional de psicoanálisis, fundada por Freud.

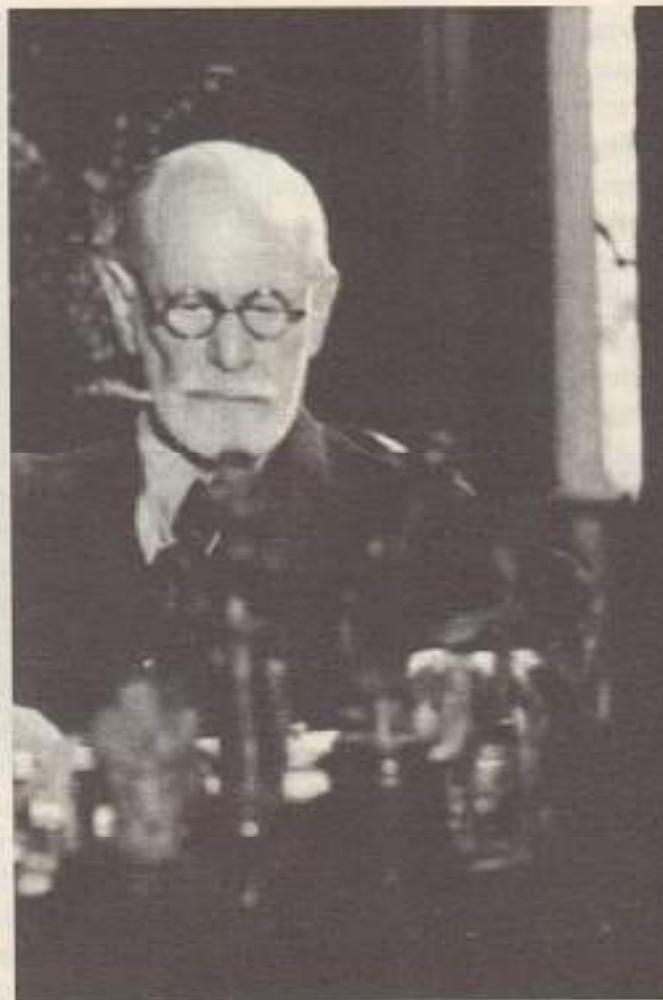
7. Un factor unifica las direcciones que uno llama fases de la doctrina de Freud: ellas fijan las líneas cardinales de la investigación por donde debía orientarse el problema abierto para siempre por su descubrimiento, aquél de las relaciones que enlazan al sujeto con el significante. Es el problema de la identificación en cuanto al sujeto. En cuanto a sus relaciones con lo real, excluye ab-

solutamente la posición de la realidad como pura y simplemente dada a la que el psicoanálisis se refiere hoy, tanto por el uso que hace de la noción de sentido de la realidad, incluso de experiencia de la realidad, como por el apoyo que ahí encuentra para reducirse a una práctica cada vez más organizada como pedagogía correctiva.

Vá de sí que diciendo esto no sometemos a discusión la primacía de lo real, simplemente recordamos que el lenguaje introduce ahí una dimensión de naturaleza "a discutido". Es en el nivel de esta puesta en discusión que se sitúa el drama de la neurosis. Querer reducir ésta a su veracidad irreductible, no puede conducir más que a un retroceso del síntoma hasta las raíces mismas del ser, a la destrucción de lo que testimoniaba en el sufrimiento.

De hecho, la resistencia encontrada testimonia ella sola el callejón sin salida de la empresa; y la compulsión de repetición descubierta por Freud ha sido también por él identificada con la insistencia de una verdad que clama aún en el desierto de la ignorancia.

La oposición dialéctica, es decir ligada por una relación de ocultamiento alternante del principio de realidad y el principio del placer, no es conce-



Sigmund Freud

bible más que en el nivel de la identificación significativa. No pueden, de el punto de vista de la adaptación, sino que confundirse estrictamente.

Ahora bien, todo el psicoanálisis se desarrolla en la dimensión de conflicto. Así, la promoción de una esfera sin conflicto en el centro de la teoría, como pivote de la acción terapéutica, nos trae de New York el signo último de la renuncia completa a los principios de un descontento —de su desviación con fin de sugestión social y de sujetamiento psicológico.

8. No han faltado quienes reprochen citar a Freud y faltar a lo esencial, al reducir el campo de la palabra y del lenguaje —objeto de la p-

<sup>5</sup> Los refinamientos de esta situación vale la pena mencionarlos: una traducción escrupulosa hecha por un miembro de nuestro grupo, de un artículo de Freud esencial y nunca traducido, no ha sido autorizada. Debemos agregar que esta situación no nos ataca personalmente porque es eso mismo gracias a lo cual las cartas de Freud a Fliess —publicadas contra la voluntad testamentaria de Freud, lo que puede excusarse— lo son a través de un chismero que aparece a los críticos menos prevenidos (cf Erikson, IJP, vol. XXXVI, 1955, pág. 1) tan intolerable como sospechoso, lo que en todo caso es sin excusa.

## Estero

*leitmotiv*, que apliqué en la narración y no, como era el caso en la obra de Tolstoi y de Zola y también en mi novela de juventud *Los Buddenbrooks*, de un modo meramente naturalista con fines de caracterización, es decir, mecánicamente, sino de acuerdo con los aspectos simbólicos de la música. Ensayé tal práctica por primera vez en *Tonio Kröger*.

Vuelvo sobre algo ya conocido, a saber, sobre el misterio del tiempo, que la novela trata de diversos modos. Se trata de una novela temporal en un doble sentido: primero en el histórico, ya que se trata de trazar un cuadro de los aspectos internos de una época, de Europa en vísperas de la guerra; pero

también porque se ocupa del propio tiempo y no sólo en cuanto a la experiencia de su héroe, sino también en sí misma, como novela, y a través de sí. El mismo libro es aquello que cuenta: que, al describir el hermético encantamiento que hace al joven héroe sucumbir a la atemporalidad, aspira a anular el tiempo gracias a sus medios artísticos, mediante el intento de conseguir una presencia total en todo momento al mundo ideo-musical que abarca [...]. Sin duda opera con los medios de la novela realista, pero no lo es, traspasando continuamente el elemento realista, dándole un alcance simbólico y haciéndolo inteligible en la esfera de lo espiritual y lo ideal. Esto es así incluso e-

esta por la cual en Roma en 1953 inauguró la vida de nuestro grupo, un movimiento del ser que lo sostiene y lo rebasa por todas partes. De preverbal a lo inefable, no hay categoría que no se agite para rechazarnos, excepto el silencio del que se desconfía a justo título.

Articulemos aquí que no confundamos más el ser con lo decible, que lo tomamos lo siendo por la antítesis de la razón.

Muy al contrario, haciendo volver a su fuente freudiana el sufrimiento del cual la neurosis nos revela bien empleado lo patético, intentamos asir el deseo en las redes mismas donde la realidad nos lo muestra fijado. Esas redes sin duda lo atraviesan y lo articulan en la interrogación apasionada que arranca lo viviente, medio efervescente de la vida, que es el hombre, a la condición de la necesidad, para elevarlo a la posición de esta demanda sin objeto, que llamamos amor, odio e ignorancia.

Es ahí, entre lo incondicional de la demanda y la satisfacción con la que se pretende sofocada, que surge esta condición casi perversa en su forma absoluta que es el deseo. Lugar predestinado en el sujeto hablante para que la Venus ciega de la naturaleza busque ahí con angustia su simulo viviente. Aquí el falo, donde los antiguos veían el signo donde el tiempo marca la vida con su huella y el cual no es en vano que el misterio debía ser callado, puesto que al ser dicho, no podía ser más que demarcado, nos ha revelado su función simbólica: en el complejo de castración. Lo que el psicoanálisis de hoy intenta reducir a la función imaginaria de un "objeto parcial".

Pero debemos entender a Freud cuando nos dice que del sueño, sólo

su elaboración le interesa. El deseo inconsciente, indicado en la metáfora onírica, no tiene objeto más que metonímico. Es deseo más allá del reconocimiento, lo mismo que el reconocimiento al que se oculta el deseo.

Enseñanza demasiado ardua para que los augures del psicoanálisis de hoy no se hayan dicho: "un sueño después de todo *no* es más que un sueño", y aún a hacer de ello la contraseña con la que se saludan.

Ese sueño y ese deseo en efecto no son articulables en términos de adaptación a la realidad, sea en esos términos que, bajo el nombre de tensión vivida, de resistencia afectiva, de parte sana o distorsionada del yo, de relación dual entre el analizado y el analista, hacen revivir las sorprendentes mistificaciones de la psicoterapia autoritaria.

Somos pues bien nosotros, y no ellos, quienes decimos que el deseo, del sueño o de la vigilia, no es articulable en la palabra. Pero no es verdad por tanto que él no sea articulado en el lenguaje, y que, deslizándose como el anillo en el juego de la sortija al hilo de la metonimia que lo retiene en un círculo de fantasma, no produzca metafóricamente el significado del sintoma donde ese fantasma se realiza.

9. Hemos aquí muy cerca de los problemas de la cura y de la distinción profunda entre la sugestión y la transferencia. La transferencia es ese lazo con el Otro que establece la forma de demanda a la que el análisis hace su lugar, para que de este lugar esta repetición, donde no es la necesidad la que se repite sino el más allá que ahí dibuja la demanda, pueda ser aprehendido en su efecto de deseo y analizado en su efecto de sugestión.

Es en la medida en que el efecto de sugestión salido del inconsciente disipa sus espejismos, que el deseo debe articularse en calidad de significante en la pregunta existencial que da su horizonte a la transferencia.

En cualquier término en que ésta se resuelva, es en el lugar del Otro que el sujeto se encontrará: en el lugar de lo que era (WO Es war...) y que es necesario que asuma (...soll ich werden).

Aquí el precepto "Amarás a tu prójimo como tú mismo" no suena menos extrañamente que el *mit twamasi*, como se le experimenta al responder en primera persona donde estalla la absurdidad que habría al tomar su último término por su última palabra, mientras que el otro cierra su círculo al terminarlo: "Como tú mismo, tú eres esto que odias porque lo ignoras".

En ninguna parte como en Freud en nuestros días se respira el aire de la razón conquistadora, ni ese estilo con el cual en el siglo XVIII el hombre se avanzaba hacia la desnudación de su deseo, para de él hacer, bajo la figura de la naturaleza, a Dios la pregunta. Punta única en la historia de una filosofía que había hecho su ley de la negación del deseo. Punta de la cual uno se asombra al constatar cómo la filosofía ha logrado desacreditarla como siendo aquella de una claridad artificial, hasta artificiosa, mientras que hacia la pregunta más profunda.

Sin duda esta filosofía de las luces, y su parangón, el hombre del placer, cometieron un error. Han querido explicar lo que se oponía a su pregunta con la impostura y hacer del oscurantismo un complot contra la libertad de la naturaleza.

Es de este error que experimentamos el regreso. Porque los monstruos

del mundo de sus personajes, que para el lector son más de lo que parecen: todos ellos son exponentes, representantes y señores de ámbitos, principios y mundos espirituales. Confío porque no sean por ello meras sombras o alegorías en peregrinación. Por el contrario, me tranquiliza la experiencia de que el lector perciba a estar personas, a Joachim, Claudia Chauchat, Settembrini, etc., como personas reales que realmente como si de auténticos conocidos se tratara.

Para la crítica de la terapia practicada en los sanatorios no importa que la fachada, una de las fachadas, del libro, cuya esencia es más bien lo oculto. El doctoral aviso sobre los peli-

gros morales que entraña la cura de reposo y todo aquel siniestro ambiente queda en realidad a cargo del señor Settembrini, ese parlanchín racionalista y humanista que no pasa de ser un personaje más, un personaje humorístico que despierta simpatías, aunque a veces también sea portavoz del autor, aunque no el propio autor.

Lo que aprende [Hans Castorp] es que la salud más perfecta se adquiere mediante las profundas experiencias de la enfermedad y la muerte, del mismo modo como el conocimiento del pecado constituye una condición previa para la redención. "Para vivir", dice en una ocasión Hans Castorp a Madame

que se forjan para las necesidades de una causa nos traen la prueba más asombrosa de la potencia de la verdad: vienen ellos mismos a la luz.

Aquéllos que tienen mi edad han podido entender cómo la propaganda antialemana de los Aliados de la Gran Guerra ha engendrado el hitlerismo que la justificó más tarde.

Más paradójicamente, pero por un retorno del mismo orden, la repetición del cuestionamiento esencial del hombre en relación con la naturaleza, a nombre esta vez de la verdad que la penetra, va a parar a este resultado singular: que aquéllos mismos a quienes el reinventor de esta cuestión ha querido hacer los guardianes de su legado, se organicen para transformarlo en instrumento de equívoco y de conformismo y se constituyan realmente en una Iglesia que 'sabe que su autoridad es nula, puesto que reniega de lo que es su acción misma, rebajándola a las connivencias de una ceguera que ella misma mantiene.

10. Cómo no reconocer en efecto la falsedad de su posición en su apariencia misma; a saber, ese contraste que hace que el psicoanálisis sea apenas tolerado en su práctica, cuando su prestigio es universal: cuando "psicoanálisis de...", de cualquier objeto de que se trate, quiere decir para todos que uno entra en la razón profunda de un aparente desatino, y que, por tanto, en la ciencia el psicoanálisis vive en una suerte de cuarentena que no tiene nada que ver con el efecto de la especialización.

Situación hecha de desconocimientos acordados, y que no explica más desde hace mucho tiempo la pretendida resistencia de los laicos. Si ésta está en alguna parte ahora, no es por otro lado más que en los psicoanalistas mismos, y patente en este

esfuerzo de hacerse valer con analogías de las más bastardas, y con ficciones de las más dudosas —unido a esta gatzmoñería que manifiestan delante de los empleos diversamente abusivos que están hechos por afuera de las nociones que difunden, no sin resentir por ello una secreta complacencia.

¿Hay que ver en el consentimiento del cual gozan en la mitad del mundo civilizado un efecto del perdón que merecen aquéllos que no saben lo que hacen? ¿O volver a la prueba que constituye, para la verdad de una tradición, la indignidad de sus ministros?

Ninguna duda que la confianza privilegiada en la palabra, que implica la conservación de la elección de sus medios formales, sea el principio de verdad por el cual el psicoanálisis subsiste, a pesar de la imbecilidad de los ideales con los que lo condimenta.

Sin duda esto es suficiente no que la palabra no sea el vehículo natural del error, elegido de la mentira, y normal del malentendido, sino porque ella se despliega en la dimensión de la verdad, y así la suscita, aunque fuese para horror del sujeto.

Es eso un truismo, e incluso el truismo por excelencia. Encuentra los propósitos que acabamos de adelantar, para repensar el psicoanálisis y reconducir su misión.

Un misterio subsiste por tanto sobre las condiciones propias de la guardia del patrimonio disciplinario que engendra un campo donde el practicante mismo debe mantenerse en el nivel del sujeto que descubre —a saber aquí, no el sujeto del conocimiento, ojo enfrente del mundo real —sino el sujeto de la palabra, es decir, en tanto que emerge a la dimensión de la verdad.

Es a una necesidad profunda Freud es confrontado cuando se ocupa encarecidamente de fundar una comunidad que asegurará esta vida. ¿Es solamente un accidente cuando él se abandona románticamente a dejar insertarse ahí ese presidium secreto donde se prefiguran los apóstolos más modernos de nueva política? He tocado ese tema en un lugar fundándome en documentos vertiginosos librados por Jones: tando de 1912.<sup>6</sup>

El fruto hay que saborearlo aquí en esta teoría de la validación de teorías por los concilios, que el miembro de la camarilla que queda detentado después de la última guerra en la Sociedad internacional de poderes ejecutivos, articula sin la mínima vergüenza.

Mimetismo singular de la historia para con este análisis de una Iglesia sin fe, de una armada sin patria. Freud nos ha dado, en un trabajo citado más arriba, y en donde hay que reconocer que el arte ha una vez forjado una forma significativa a partir de su emergencia en lo real.

Aquí el psicoanálisis se manifiesta él mismo pasión en el acto que constituye, suscitando de nuevo en su seno la palabra de reunión que cual Voltaire escarnece la imposición "Aplastemos al infame".

Junio

Advertencia y traducción: Carmen Mora

<sup>6</sup> "Sobre la teoría del Simbolismo", Ernest Jones, *Escritos*, Editions du Seuil, Paris, 1966. N. del T.

## Estero

Cheuchal, "para vivir hay dos caminos: uno es el común, el directo y correcto. El otro es tremendo, conduce a través de la muerte y es el camino genial". Esta concepción de la enfermedad y la muerte como estación de paso necesaria en el camino hacia el conocimiento, la salud y la vida, convierte a *La montaña mágica* en una novela de iniciación.

Este vínculo no es de mi cosecha. La crítica me lo ha proporcionado, y yo hago uso de él, ya que debo hablarles de *La montaña mágica*. Desde luego, acepto la ayuda de la crítica ajena, porque es un error creer que el propio autor sea el mejor conocedor y comentador de su propia obra. Tal vez lo sea

mientras permanece y trabaja en ella. Pero una obra terminada y distante en el tiempo cada vez se convierte más en un objeto separado, ajeno a él, en algo de lo que otros con el tiempo podrán saber mucho más que él, de forma que podrán darle mucho de lo que olvidó o incluso de lo que nunca supo ciencia cierta. Es necesario que se lo recuerden a uno. Pero uno nunca es dueño de sí mismo, nuestra autoconciencia es débil en la medida en que nunca podemos tener presente en el tiempo todos los elementos que nos conforman.

Sea como fuere, tiene su encanto dejarse ilustrar por críticos sobre uno mismo, aleccionarse en relación con ob

# Como un espía de Dios

ENTREVISTA CON JOSÉ REVUELTAS

David Franco Ávila

—**M**is padres fueron Romana Sánchez y José Revueltas. Mi padre ascendió a la pequeña burguesía comercial, ascendió desde comerciante que andaba con su pequeña recua de mulas vendiendo productos por la sierra de Durango, hasta establecerse en Santiago Papasquiaro, después en la capital del estado y más tarde en la ciudad de México, en donde entró al terreno del mayoreo. Teníamos una tienda en La Merced, con la que llegó a consolidar un capital más o menos suficiente para mantener una familia numerosa, de doce miembros, enviar a estudiar a mis hermanos mayores a Estados Unidos y a inscribirnos a nosotros en una escuela privada de tanto prestigio como el Colegio Alemán.

A la muerte de mi padre sobrevino la crisis familiar y debimos ir a escuelas oficiales, donde por cierto tuve mejor rendimiento que en el Colegio Alemán, y es que habíamos llegado muy provincianos, incluso vestidos al estilo provinciano, lo que contrastaba con los *shorts*, los *jeans* y otras prendas que los alumnos alemanes usaban. Esto me produjo un complejo de inferioridad y tuve malas calificaciones. Fui reprobado en cuarto año, pero cuando fui a la escuela oficial, obtuve el primer lugar en quinto y sexto años.

Mi madre vivía en un pueblo minero de San Andrés de la Sierra, en la frontera entre Sinaloa y Durango. Llegó hasta allí mi padre con su recua de mulas, se enamoró de ella y dio lugar a la catástrofe que somos estos hijos suyos.

Mi obra está vinculada con mi vida. Mis experiencias literarias son experiencias políticas, desde *Los muros de agua* hasta *Los errores* o *El Apando*. En ocasiones, los escritores viven por experiencia literaria, no por experiencia existencial: viven para escribir y no escriben para vivir. En mi caso, la vida social y política, la lucha, han servido para impregnarme de la realidad del país, porque no soy un escritor comprometido, sino un escritor dentro del compromiso. No me comprometo desde afuera, simplemente soy una persona comprometida desde dentro: mi vida es la revolución, y una expresión de mi vida es la literatura.



José Revueltas

Empecé a leer desde muy pequeño. En cuanto empecé a leer me senti en un mundo nuevo; devoraba cualquier libro que cayera en mis manos. Empecé a leer vidas de santos, libros teológicos. No me satisficieron y busqué otra cosa; vivía una crisis entre el catolicismo y una construcción del mundo más racional. Esto fue a muy temprana edad y decidí buscar la verdad como aquella negrita que buscaba a Dios, en un libro de Bernard Shaw. De esta suerte me metí a la Biblioteca Nacional y estudié todo lo que podía, como *Los Vedas* y el *Zoroastro*. Nietzsche me impresionó mucho, a tal grado que me pude haber vuelto nietzscheano, pero me salvó el materialismo mecanicista y luego el materialismo histórico. La lectura de Buchner y de Hegel me aproximó al marxismo. Leí a Labriola y a Kautsky, y me convencí absolutamente de que la causa de la humanidad era la causa del comunismo. En ese momento decidí entregar mi vida a esa causa.

Como fui a una escuela oficial, que estaba en Jesús María y Soledad, frente a la iglesia de Jesús María, recibí una lección muy interesante: la de estar en contacto con el pueblo. Ya no estaba con los niños decentes del Colegio Alemán, sino con los niños indecentes del barrio de la Merced. Los albures me dieron cierta formación intelectual. Después sólo cursé el primer año de secundaria. Me pareció un aprendizaje muy lento: aprendía más en

... en el tiempo y volver a adentrarse en ellas, proceso que inevitablemente no excluirá ese sentimiento que se expresa de un modo incomparable con las palabras francesas: "Posible que j'ai le sentiment d'esprit?". Mi fórmula de agradecimiento perpetuo para las muestras de afecto es: "Les agradezco enormemente que hayan tenido la amabilidad de recordarme a mí mismo".

Hace poco llegó a mis manos un manuscrito inglés redactado por un joven erudito de la Universidad de Harvard. Se titula *El héroe buscador*. El mito como símbolo universal en las obras de Th. M., y su lectura no me ha refrescado menos el recuerdo de la conciencia de mí mismo. El autor sitúa a *La montaña mágica*

y su simple héroe en una gran tradición no sólo alemana, sino universal: los incluye en un tipo de género que denomina "The Quester Legend" y que se remonta a las primeras obras escritas de los pueblos. Su forma alemana más conocida es el *Faust* de Goethe.

Hans Castorp sería otro héroe buscador, según explica el autor de este análisis —¿y acaso con razón? El buscador del Grial, sobre todo Perceval, es descrito al principio de sus aventuras como un idiota, un completo idiota, un cándido. Estos epítetos equivalen a la "sencillez", simplicidad y ausencia de amaneramiento que se atribuyen constantemente al héroe de

la biblioteca que en la escuela, así que me fui de pinta los tres años de secundaria a la Biblioteca Nacional. Era una pinta singular, no iba a vagabundear por los campos, salía a las ocho de la mañana y esperaba en la puerta del templo de San Agustín hasta que llegaban a abrir. Entraba yo a un claustro lleno de voces. ¡Los libros me hablaban! Era maravilloso recibir las voces de cada estante, y poder elegir...

En Durango sólo estuve de muy niño. Tengo algunos recuerdos, pero generalmente son políticos: una vez mi padre me llevaba de la mano. Iba a votar y yo veía los bigotes de don José Agustín Castro, el que iba a ser gobernador de Durango. Mi padre decía que iba a votar por él porque era el mejor representante. Sólo recuerdo los bigotes de Castro. Mi vida está ligada a recuerdos políticos. Ahora estoy evocando emociones de mi vida pasada y las acomodo de una manera cronológica, si no es que hasta tramposa.

*[...] me fui de pinta los tres años de secundaria a la Biblioteca Nacional. Era una pinta singular, no iba a vagabundear por los campos, salía a las ocho de la mañana y esperaba en la puerta del templo de San Agustín hasta que llegaban a abrir.*

Empecé de aprendiz de imprenta y encuadernación. También fui mozo de una ferretería. Le pedí al dueño que me dejara escribir en la máquina después de que cerraba la ferretería, para escribir unos poemas medio locos, que me parece conserva Emilia, mi hermana. Para mí, encontrarme ante una máquina de escribir fue algo mágico, hasta que tuve la mía, pero mucho después. Siempre tuve necesidad de escribir, digo necesidad, no vocación. De niño, hice un periodiquito, no recuerdo ni cómo se llamaba, escrito a mano. Entrevistaba a mi mamá y cosas por el estilo. Cuando entré al movimiento revolucionario ya tenía que escribir cosas formales. Esto fue antes de que me llevaran a la correccional.

Escribí *El quebranto*. Tomé notas en la correccional, el libro fue terminado, pero no me gustaba y, por fortuna, desapareció. El primer capítulo corregido quedó en *Dios en la Tierra*. Había llegado con una actitud muy rebelde a

la correccional, pues me consideraba un preso político, no un preso común. Exigía garantías a mi condición de preso con ideas. El director padecía mucho conmigo porque el primer día que me enviaron al taller de tipos, él y yo hicimos una huelga de hambre. El doctor Zamayoá que era el director del penal, me llamó y dijo: "Tú eres un muchacho decente, tu familia es muy honrada, ven a trabajar conmigo de secretario". Yo le dije: "Mire usted, doctor, hay un elemento imposible de resolver: su casa tiene la puerta hacia la calle, y no le puedo prometer que no voy a salir, y si me voy ya no regreso, puesto que es un preso injustamente". El pobre doctor Zamayoá dijo: "No tienes remedio". Me alistaron entonces, cosa que me convenía mucho, en un garitón con vigilante de vista. Allí me llevaban algunos libros los compañeros del Socorro Rojo Internacional y me pasaba el día leyendo. Aprendí muchísimo y me hice más o menos marxista.

De mi adolescencia recuerdo el trato con mis hermanas, los juegos que casi no tuve, y una contradicción de ideas entre cierto misticismo religioso y una idea de acción que me atormentaba desde el principio: una tendencia a la santidad que nunca pude lograr ni aún por un momento.

Mi experiencia con los tipos humanos que aparecen en mis novelas, los obreros, las prostitutas, la gente menesterosa, es una experiencia más visual que existencial. Me interesan esas capas de la población en cuanto a lo que puede haber de uno contar una experiencia humana profunda. Las prostitutas no son prostitutas en sí, sino que están en medio de contradicciones, de lucha. Había en San Veracruz y 2 de abril una especie de cabaret con un trero: "No tire usted las colillas encendidas porque las damas se queman los pies". Era cautivador, estremecedor y horrible ver que las prostitutas no tenían zapatos, que algunas prostitutas como las marías actuales. Te agarrabas a bailar un danzón en medio de un mundo cósmico, lleno de significaciones extraordinarias. Eso me hizo bien, pero el fenómeno de la mujer enajenada que enajena. No es la peor enajenación del hombre que ir con una prostituta. Siempre le he tenido repugnancia a ese hecho, no obstante haber frecuentado prostitutas, por el hecho humano, desde luego, no sexual, que me parece la suprema enajenación, porque se entra a la ignominia, al no ser hombre. He vivido la experiencia de ir con prostitutas en numerosas ocasiones, y además con aquiescencia, para contemplarlas, desde el punto de vista de un hombre de Dios.

mi novela, como si cierta tradición me hubiera obligado a persistir en este rasgo.

En una palabra, *La montaña mágica* es una variante del templo iniciático, sede de una peligrosa investigación que persigue el misterio de la vida, y Hans Castorp, el "viajero que se ilustra", cuenta con haberlo distinguido por sus predecesores mítico-caballerescos: es el típico, el más curioso neófito que abraza voluntariamente, demasiado, la enfermedad y la muerte, porque ya su primer contacto con ellos le proporciona la promesa de una comprensión extraordinaria, de increíbles aventuras —naturalmente unidas a un riesgo equiparable.

Hans Castorp como buscador del Grial [...] seguramente lo vieron así al leer su historia, y si yo mismo lo pensé, es otra cosa que pensamiento. Tal vez vuelvan a leer el libro desde esta perspectiva. Se darán cuenta entonces de lo que es el Grial, el conocimiento, la iniciación, aquello que no sólo constituye el objetivo del nacio héroe, sino del propio libro. Lo encontrarán en el capítulo titulado "Nieve", donde Hans Castorp, por las mortales alturas, sueña su poema-sueño sobre el Grial. El Grial que, a pesar de no encontrarlo, intuye en el momento provocado por la cercanía de la muerte, antes de que sea arrastrado, desde sus alturas, hasta la catástrofe europea.

Por ejemplo, Carlos Fuentes no lo ha vivido, no sabe de eso: va como un quillo a un cabaret, baila con una prostituta y ya se va. ¿No! El punto es que se une orgánicamente con la prostituta, un poco a la manera naturalista, a lo Galdós. A un ladrón o a una prostituta los tomo como lo que son: no voy a regenerarlos. *Los errores* termina en esto: Lucrecia se ve condenada a estar con el muñeco, y entonces dice: "Sí, yo nunca podré librarme de ti -dice en un sentimiento antagónico-; sé que estoy condenada a que me mates, porque soy una prostituta hija de la pingada". Allí termina el libro. En *Los días terrenales*, el personaje Gregorio se infecta de una enfermedad venérea voluntariamente.

Después leí *Doctor Faustus* de Thomas Mann, donde un personaje hace algo similar como una afirmación de su moral. Es el caso de Gregorio. La inoculación de Gregorio es un acto moral. Lo horrible del caso es que no se trata de un acto de amor, sino de piedad, que para mí es un factor en verdad importante. Me conduelo de mis personajes y no claudico ante la piedad que me causan. Dialécticamente, se convierten en piedad acerca de su destino: no absuelvo al personaje del que me apiado, lo condeno a sus circunstancias, a sus consecuencias reales. No reivindicó a Lucrecia en *Los errores*, ni en *Los días terrenales* a Gregorio. Éste dice: "Nuestro destino es una cosa que hacemos nosotros mismos. Está bien, me va a llegar otra vez, me va a torturar." Y termina el libro: "Está bien."

Uno es todos sus personajes, hasta los femeninos. Soy un escritor que se puede dar el lujo de ser personaje de sus novelas, porque las he vivido. Y me parece muy bien tener una biografía capaz de hacerme personaje de



José Revueltas

mis novelas. No abstraigo la realidad y la literaturizo, si se puede decir así. No transcribo mi realidad política, social, biográfica, como una realidad literaria, porque la verdad literaria tiene su metodología, sus principios y estructura. Lo de menos es decir: nací en Santiago Papasquiaro, mi mamá se llamaba Romana Sánchez, pero esto nada tiene que ver con la literatura.

Conozco toda la República Mexicana, Monterrey, el Papaloapan, Minatitlán, Guadalajara, y no la conozco como turista, sino entrando en los pueblos con comisiones concretas. Son experiencias que no se deben desechar. En la sociedad de consumo, el vivir es lo único no desechable, si se convierte en desechable te vuelves ministro, o jefe del PRI; ellos viven para desechar la vida, es su sino.

Estoy inmerso en todo lo que sea vida y vivencia, no artificialmente, no ir a un restau-

ante del barrio de la Guerrero para hacer anotaciones, no como si llegaras a un cabaret con miedo de que se te sienta una prostituta, no, sino meterte con la prostituta, bailar con ella, hacerle al padrote. Esto es material literario, como un esplá de la Divinidad. No se viene a este mundo a ver, sino a transfigurarse. Te transfiguras con la historia, con el contacto de la gente. Yo transfiguro todo eso con un sentido realista, de allí que mi literatura resulte un poco agria, escéptica, pero llena de un terrible amor, aun en los peores casos de mi emoción literaria.

*De niño, hice un periodiquito, no recuerdo ni cómo se llamaba, escrito a mano. Entrevistaba a mi mamá y cosas por el estilo. Cuando entré al movimiento revolucionario ya tenía que escribir cosas formales. Esto fue antes de que me llevaran a la correccional.*

de la idea del hombre, la concepción de una humanidad futura que haya atravesado el conocimiento más profundo, la enfermedad y la muerte. Porque el hombre mismo es un secreto, y toda la humanidad descansa en el respeto al secreto del hombre.



El hecho de que me comprenda la juventud me entusiasma mucho, porque una nueva generación se va a criar en parámetros más importantes que los de los viejos escritores. Esto no quiere decir que no estime a Azuela, a Mármol y a los escritores del siglo XIX, a Heriberto Frías sobre todo. ¡Micrós! Yo desciendo de Heriberto Frías y de Micrós, escritores un poquito burdos pero que dieron la pauta. Yo no me atengo a estructuras personales respecto al objeto de lo que trato. Mis estructuras cambian. "El lenguaje de nadie" no se compara con "La palabra sagrada". Estructuralmente son distintas. El primero es lineal, va de A a Z. En cambio, "La palabra sagrada" tiene un diagrama abrupto: el sonido de las voces tiene la reminiscencia mnemónica del personaje. Manejo eso como una especie de contrapunto. "El lenguaje de nadie" o "Dormir en tierra" son más o menos lineales, formales. La estructura literaria es secundaria porque no se antepone a los contenidos. Si es así, es una literatura vacía, digamos como el *nouveau roman*. Robbe-Grillet en comparación con André Malroux no es nada, Robbe-Grillet queda completamente extinguido. Los personajes son creaciones que tienen cuerpo y alma. Se crean para que respondan, no para que hablen nada más o para que hagan sus cosas sin crítica. Uno es el crítico de la realidad, el crítico de los personajes. Ahora bien, esta crítica debe ser inadvertida, porque si es obvia, como el capitalista malo y el obrero bueno, se es como Eugène Sue, al que tanto critica Marx en *La sagrada familia* —no hemos estudiado suficientemente la crítica de Marx a Eugène Sue.

*No se viene a este mundo a ver, sino a transfigurarse. Te transfiguras con la historia, con el contacto de la gente. Yo transfiguro todo eso con un sentido realista, de allí que mi literatura resulte un poco agria, escéptica, pero llena de un terrible amor, aun en los peores casos de mi emoción literaria.*

Llevar las vivencias al papel es un fenómeno común a todo escritor, pero ¿qué vivencias habrá si no se ha vivido? Cuando se criticaba a Proust porque vivía en los salones, sencillamente es que estaba copiando su material

de los salones. El problema es a dónde se dirige la intención estética. Puedo contar la historia de una criada, hacer una historia vacua si no penetro en ella. Dependiendo de la pluralidad de posiciones, de que se aborde la realidad como lo inaparente. En el cuento de la criada, todavía no escribo, ésta se pone los vestidos de la criada, cuando llega, se los quita. Sale corriendo y se va. Esto estaba proyectado antes de Genet.

No se debe anteponer la brillantez a la verdad, como Carlos Fuentes. De Carlos Fuentes sólo me atrevo a opinar literariamente. Es muy fácil escribir desde un escritorio e inventar, sin vivencias particulares. Sus vivencias parecen que las inventa: va a Peralvillo a ver y anota «jais» ocurre allí, pero no ha vivido en Peralvillo, ha vivido en su casa de San Ángel. No estoy criticando niveles de vida, que me parecen legítimos, estoy criticando el blando de literatura.

En cuanto al enclítico que señaló José Luis Martín en *El luto humano*, tenía razón. Comprendí que yo estaba en un error: fue un método un poco tonto el mío para evitar la cacofonía; hay que reconstruir la frase para no incurrir ni en el enclítico ni en la cacofonía.

La muerte para mí es una cuestión íntima y próxima. No me importa morir en este instante, ahorita mismo. Cuando hacemos la entrevista. La muerte para mí es un problema secundario, de tal modo que abordo cualquier película. La muerte no me interesa en lo absoluto, es una cuestión natural y puedo decir que en cierto modo la abordo desde el punto de vista de la dialéctica. No se puede estar sentado siempre en una silla, se tiene uno que morir. Amo la muerte. He estado en peligro de morir varias veces y nunca me ha inquietado, es decir, acepto la muerte como cualquier instante de la vivencia humana. Cuando me trajeron preso de Nuevo León, de la Presa de Martín, nos desviaron por una carretera y nos iban a ahorcar. Sentí la muerte como lo más natural: una consecuencia de tus actos. Me parecía bien, y me parece bien a cada momento. Huir de la muerte es un fariseísmo. Amar la vida es una canallada. Amarte, asumirme como fueras un vaso de la divinidad, tomarte de los brazos, agrillarte de las piernas. ¡No! ¡Absolutamente, no! Un vaso de la vida, que es dialéctica y que es también muerte.

Lecumberri, febrero de 1975.

Por la transcripción: José Martínez Torres



León Tolstói

## MEDICINA EN LA LITERATURA

- *La muerte de Iván Illich* (1886) de León Tolstói

Una de las grandes novelas del siglo XIX, *La muerte de Iván Illich*, relata los últimos días de un hombre a punto de enfrentar su propia muerte: Iván Illich, presidente de la Audiencia Territorial. El texto observa el mundo ineficaz y baldío del funcionario y hace

una dura crítica de la aristocracia que conocía a fondo, además de revelar una profunda compasión hacia los pobres y oprimidos.

Tolstói narra magistralmente la enfermedad, desde los primeros síntomas, hasta la muerte por cáncer. Rodeado de las comodidades reservadas a los ricos, Iván Illich se encuentra solo, inmerso en una "conspiración de silencio". En párrafos esclarecidos se observa la incertidumbre y la angustia que rodea al enfermo.

# Del cuerpo (cárcel del alma) como territorio de combate

Carlos Román

*"En el nombre de mi amo, el S[eñor] Luzifer y Príncipe, digo:*

*"Yo, Bercebú de Zorrilla, que me constituyo por su esclavo, y le hago escritura desde ahora, día de la f[ec]ha 24 de julio de [17]67 y le hago escritura inviolable de endonarle mi alma, y cuerpo y sentidos. Y protesto el hazer juram[en]to, ante su divina presencia, de renegar de toda la Fee de Dios y de su Madre, bajo la condición de q[ue] me ha de dar dinero, y q[ue] me conceda el gozar y joder a mi comadre Gervasia, y las q[ue] yo quisiere, por el t[iem]po de 16 años y cumplidos, me arrebatte a mi casa en compañía de Asmodeo. Y, asimismo, me obligo a lo q[ue] fuere de su gusto. Y la firmé en d[ic]ho día, mes y año.*

*"Bercebú Zorrilla."*

Archivo General de la Nación. Inquisición: Vol. 190, exp. 15, fol. 253r.

Este, entre miles, es un ejemplo de los que guarda el fondo documental Inquisición, del Archivo General de la Nación de México, para documentar en la vieja España *La Batalla de los Sentidos*, título que Hermes Tovar Pinzón atribuye a su libro sobre infidelidad, adulterio y concubinato en los confines de la Colonia, en la antigua Nueva Granada, su tierra colombiana.

Dicha batalla no es otra que la necesaria respuesta del cuerpo social novohispano a la rígida moral impuesta por la corona española en sus vastos anchos territorios, específicamente por la Iglesia católica, cuyo poder no se limitaba a regular los asuntos ultraterrenos de la fe, sino se extendía también sobre las cosas del mundo; en particular, con un énfasis que merece una indagación a fondo, sobre las vinculadas con el cuerpo y sus goces.

Tal era la preocupación eclesiástica por identificar, escudriñar y sancionar los pecados de la carne que, cito a Hermes Tovar: "En el 'confesionario' que formaba y educaba se preguntaba a los naturales si estaban amancebados o con cuántas mujeres habían pecado y cuántas veces



no sabe que muere sin compartir sus temores con nadie. El episodio que sobre Iván Illich termina por hallar consuelo en uno de sus criados.

El libro se estructura siguiendo cada una de las cinco fases que suele pasar el que padece una enfermedad mortal, descritas por Elisabeth Kübler-Ross: negación, indignación y rabia, negociación, depresión y aceptación: "La mentira, esa mentira adoptada por todos, de que sólo estaba enfermo, pero que no se moría, me costaba que estuviera tranquilo y se cuidara y todo se arreglaba, constituyó el tormento principal de Iván Illich. Le constaba por más cosas que hicieran, no se obtendría nada, excepto

unos sufrimientos aún mayores, y la muerte. Lo atormentaba que nadie quisiera reconocer lo que todos sabían, incluso él mismo; que quisieran seguir mintiendo respecto a su terrible situación y lo obligaran a tomar parte en aquella mentira. La mentira, esa mentira que se decía la víspera misma de su muerte, rebajando ese acto solemne y terrible hasta igualarlo con las visitas, las cortinas y el esturión para la comida, hacía sufrir terriblemente a Iván Illich. Y, cosa rara, muchas veces, cuando veía que trataban de seguir engañándolo, estaba a punto de gritar: 'Dejen de mentir! Todos saben, lo mismo que yo, que me muero. ¡Al menos, dejen de mentir!', pero nunca había tenido el valor de hacerlo".

con cada una, si el pecado había sido con casada o soltera, con la tía, la nuera, la parienta, la comadre, la ahijada o con algún animal o persona del mismo sexo”.

Varios compendios con las preguntas de los confesores han sido reunidos y publicados y se hallan en ellos manuales exhaustivos que darían materia de sobra para enriquecer los informes de los doctores Hide y Kinsey, y aún para formular versiones corregidas y aumentadas del Kama Sutra y el Ananga Ranga.

Naturalmente, los curas no eran de palo y, como una cosa lleva a la otra, luego de escuchar prolijas descripciones de los delitos venéreos de sus confesadas y confesados (no condesciendo con la confusión de moda entre sexo y género gramatical, aquí sí hace falta distinguir a los dos sexos), incurrian en *solicitatio ad turpia*, o sease en sollicitación, incitación verbal o gestual a cometer pecado carnal antes, durante o después del sacramento de la confesión.

Los cuestionarios, referidos entre otros textos en “El delito de sollicitación en los edictos del Tribunal del Santo Oficio, 1576-1819” de Jorge René González Marmolejo, donde se menciona a cerca de ochocientos curas sollicitantes cuyos casos se documentan en el propio Fondo Inquisición del AGN de México; *Sexo e Inquisición en España* de Javier Pérez Escohotado, y en la *Historia de la Inquisición en España* de Henry Charles Lea, eran claramente, como bien se dice en el capítulo sobre “El amor célibe” de nuestra *Batalla*, “*capciosas maniobras*”, para lograr, de grado o de fuerza, si no necesariamente física, si mediante el chantaje de negar la absolución al sujeto de la confesión, la aceptación para participar en los deliquios eróticos derivados de la “fragilidad del clero”.

Ahora mismo, en el Archivo General de la Nación, un grupo de jóvenes historiadores, que tengo el gusto de coordinar, trabaja en la identificación y descripción del

llamado «Indiferente general», un vasto acervo del que sabía poco y se conocía menos. Ahí, entre los más de 100 mil expedientes descritos a la fecha, apareció uno de 1625 relativo al juicio de Francisco de Olmos contra Bernardo Bermúdez su mujer y Rodrigo de Guzmán, por adúlterio. El juez era Fray Juan de Zumárraga, nada menos que el primer obispo de México.

Transcribo un párrafo:

[Fragmento de la declaración de Andresito criado de Rodrigo de Guzmán dentro del juicio]

[...] A la tercera pregunta dijo que es verdad que cuando Francisco de Olmos estaba en su estancia que su amo Rodrigo de Guzmán fue a casa de Francisco Olmos de noche tres veces a dormir con Bernardo Bermúdez y que este que depone lo vio por sí y se fue con él y preguntado por dónde entró y quien iba con él dijo que iba un negro del alcaide de las atarazanas y que entró por una ventana con una escalera y dichas tres noches.

He aquí la primera clave para comprender los movimientos tácticos de este combate sensorial: la interacción de los modelos culturales europeo e indígena (éste en una extraordinaria variedad y ambos adicionados por las influencias africanas y de otras poblaciones migrantes) ocurrió en todos los planos de la vida social y, en el especial relacionado con la sexualidad, fue en buena medida catalizada por la acción de la Iglesia.

Tocó a la jerarquía eclesiástica elaborar la taxonomía de la conducta sexual de su grey, formular el prolijo catálogo de los pecados inherentes a ella (todos, fuera de las escuetas y castas relaciones permitidas en el seno del matrimonio, tras pronunciar la fórmula: no es por vicio por fornicio, sino por hacer un hijo en tu santo beneficio), perseguir y sancionar a quien cometiere dichos pecados, y, en vías de la libranza de sus propias escaramuzas sensuales, participar alegremente de ellos.

Así lo confirma el caso del padre Gaspar de Villar, sacerdote jesuita enjuiciado por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en la Ciudad de México entre 1624 y 1625. Dice Marcos Duarte, autor de “Votos de castidad” en el libro *Votos de castidad: El debate sobre la sexualidad del clero católico*, que “Más de 90 mujeres declararon haberse involucrado sexualmente con [el padre Villarías] o sido objeto de proposiciones indecorosas para ir a visitar la parroquia donde las confesaba y abreviar la vía”; todo un récord, incluso para cualquier laico.

*Los curas no eran de palo y, como una cosa lleva a la otra, luego de escuchar prolijas descripciones de los delitos venéreos de sus confesadas y confesados, incurrian en solicitatio ad turpia, o sease en sollicitación, incitación verbal o gestual a cometer pecado carnal antes, durante o después del sacramento de la confesión.*

## Estero



● *Pabellón de reposo* (1943) de Cs-milo J. Cela

Trata el mismo tema de *La montaña mágica*, aunque es mucho menos extensa. En el *Pabellón* se transcriben los monólogos de unos enfermos de un sanatorio antituberculoso. Tiene una procedencia autobiográfica. Cada capítulo recoge las ideas y los sentimientos de cada uno de los pacientes del

sanatorio, casi todos anónimos. Se identifican por el número de sus habitaciones y se expresan en forma de diarios que aluden al amor, la muerte cercana o bien temas más generales. Es una obligada convivencia entre personas que no tienen nada en común más que su enfermedad y la omnipresencia de la muerte: algunos apuran sus últimos días con ánimo derrotista; otros cumplen rigurosamente las indicaciones del médico. De pronto aparece el moribundo que no reconoce lo evidente para todos: ni las reacciones de los familiares, ni el compromiso del matrimonio roto por la enfermedad ni el amor entre dos internos. Es muy criticado porque se consideraba que deprimía a los enfermos.



Goya, 1799. Volávrunt, agua fuerte, agua tinta y punta seca

Además de la solicitación, los curas estuvieron especialmente tentados por el concubinato, por establecer uniones de hecho con "indias y mestizas". Dicen Jorge Irujo y Antonio de Ulloa (actores citados por Hermes) que lo primero que los indios informaban

*era sobre la familia que tenía el cura del pueblo a donde nos encaminábamos, siendo bastante el preguntar cómo se portaba la mujer del cura, para que ellos nos instruyesen en el número de las que le habían conocido, los hijos e hijas que habían tenido en cada una, sus linajes, y hasta las más pequeñas circunstancias de lo que con ellas subcedía en los pueblos.*

En el prefacio multidisciplinario del libro *Votos de castidad...*, mencionado *ut supra*, se recuerda el cuestionamiento que hace José Martí en "Hombre del

campo" a la conducta de quienes exigían el cumplimiento de preceptos que ellos mismos no dudaban en infringir; decía del cura:

*...que te obliga a ti a tener mujer, teniendo él querida, que quiere que tus hijos sean legítimos teniéndolos él naturales, que te dice que debes dar tu nombre a tus hijos y no da él su nombre a los suyos...*

Segunda clave: el control eclesiástico sobre la sexualidad no sólo pretendía dictar las normas para gobernar el deseo y evitar su desbordamiento; establecer el canon de lo debido y lo apropiado según el recto dictado de la religión; también, y de manera preminente, buscaba trasladar al nuevo mundo la estructura social y económica de Europa, específicamente, la vinculada con la razón que generalmente se acepta como origen de la obligación del voto de castidad: evitar que los curas casados pudiesen heredar sus bienes fuera de la Iglesia.

Valía más no revisar el dogma del celibato y establecer en cambio una forma culturalmente aceptada para dar cauce a la sexualidad del clero. Dice Hermes Tovar: "Para la Iglesia era más importante el olvido, la astucia y el desvío de los procesos que el escándalo causado por estas pasiones santas".

Si los mismos administradores de "las costumbres, los conceptos, la ley y el dogma" eran incapaces de acatar su propia preceptiva, qué decir de los 'sujetos obligados' a cumplir normas ajenas al amor, barreras contrarias al uso pleno de la piel y a sus amplios caminos.

A cada restricción se oponía la trasgresión correspondiente: contra el matrimonio monógamo, la bigamia, la infidelidad, el adulterio y el concubinato; contra la obligación del sacramento eclesiástico, el amancebamiento; contra el férreo control de la vida privada y de la vida afectiva, el incesto y el irrespeto a los padres. Sin contar con los delitos sexuales propiamente dichos: "estupro, desfllore, bestialidad, raptó y sodomía".

*[...] entre los más de 40 mil expedientes descritos a la fecha, apareció uno de 1536 relativo al juicio de Francisco de Olmos contra Beatriz Bermúdez su mujer y Rodrigo de Guzmán, por adúlteros. El juez era Fray Juan de Zumárraga, nada menos que el primer obispo de México.*

... e incluso fue prohibido en los sanatorios de la época, en los años en los que se consideraba que cuanto menos supiera el paciente de su enfermedad, era mejor.

*Cuerpos y almas* (1943) de Maxence Van der Meersch

... se sitúa en el Flandes francés de 1930. Trata de varios médicos, un catedrático, un cirujano eminente, y otros recién llegados que intentan abrirse camino, ya sea casándose con la hija del catedrático o dedicándose a los pobres en una consulta rural. El protagonista, Michel Doutreval, tiene una mujer

tuberculosa que le conforta en los momentos de angustia porque posee "la fuerza que da el conocimiento de la miseria".

Esta novela fue compuesta cuando se debatía entre la medicina liberal y los sistemas socialistas de previsión social, entre el laicismo estatal y la burguesía católica. Confronta, por un lado, la crítica de la vieja medicina; por otro, la defensa de los valores



En los muchos casos que revisa Hermes Tovar en su libro, glosados y narrados con gran elegancia estilística, se refieren ejemplos de estas conductas como franca rebelión contra lo impuesto. El amor se subleva contra los dicerios obtusos urdidos, estos sí, contra natura.

Extraigo de los *Cantos profanos* de José Ignacio Ruiz de Francisco una tercera clave:

*No podremos creer que se nos hizo tarde para siempre; y nunca se hará tarde  
porque recordaremos madrugadas con cristal empañado de temura,  
con tersos cuerpos sabios que eran barcos perdidos en la niebla.  
Insensatos y hermosos  
seguirán acudiendo insomnes los amantes junto al abrevadero de las fieras  
y mecerá la brisa los trigales de incumplidas promesas  
y tiernos gestos tibios como musgo incipiente del río del olvido.*

Otro aspecto central de la *Batalla*, se sintetiza en "La fiesta contra el dogma". Qué y cómo celebrar son las pautas del tejido fino que une o disgrega a las sociedades; son también modelos para la moral pública, establecidos en el límite de lo permitido durante el lapso en que los cohetes iluminan el cielo y la música alegre.

La fiesta, concebida como una ruptura momentánea del orden social, como una licencia para aliviar la presión y evitar estallidos fuera de control, no dejaba, sin embargo, de preocupar a los conquistadores. Nos recuerda Hermes que el Sínodo de 1566 en el Obispado de Santafé, denunció que los indios "usan de ritos y ceremonias antiguas en borracheras y bayles supersticiosos".

"El Estado, la Iglesia y el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición" nos dice Maya Ramos Smith en su artículo "Que esta canalla se abstenga de estos bailes: una mirada a las danzas y bailes populares de los siglos XVI y XVII", "además de velar por la conservación del orden" encaminaban sus preocupaciones a "reglamentar, perseguir y prohibir bailes y danzas que [...] atentaban contra la moral y las buenas costumbres, o que, como en el caso de los indios, ostentaban un notorio contenido aún pagano".

Veamos un poco la causa de los miedos canónicos, en la transcripción de un par de versos tomados de la "Denuncia de unas coplas que llaman del Chuchumbé, y unos rosarios y vestidos a la moda diablesca", Veracruz, 1776.

*En la esquina está parado  
un fraile de la Merced  
con los hábitos alzados  
enseñando el chuchumbé*

*Que te pongas bien  
que te pongas mal  
el chuchumbé te he de soplar.*

Si no bastase con la sicalipsis de esas coplas como motivo de escándalo, otro documento presenta la investigación del Santo Oficio ante la denuncia y queja de un suceso atroz: a las cuatro de la mañana de la Navidad 1771, en el convento de San Francisco de Jalapa, Veracruz, al celebrarse la misa, en el momento en que el sacerdote elevó la sagrada hostia, el órgano de la iglesia comenzó a interpretar canciones lascivas e impuras que interrumpieron la devoción de los fieles. Se responsabilizó del suceso a los propios religiosos, quienes indujeron al organista a "estos excesos".

Cuarta clave, ahora de sol, la música y la danza, la fiesta y el convite, despiertan, al incitar a la vista, al oído, al gusto, al olfato y al tacto, el ánimo combatiente del cuerpo.

Deliberadamente, he desistido de hacer glosa completa de esta *Batalla de los sentidos*. Me he dejado llevar por los amorosos impulsos de lector que despertó en mi examen. No aventuro tampoco más conclusión que las tres últimas claves que me fueron dadas por una tertulia de amigos aturridos por mi entusiasmo en torno del texto y de la obra:

En el fragor guerrero de los actos dictados por el amor, el crimen sin víctima no es crimen y menos pecado.

Debemos al celo de la Iglesia un tanto significado de nuestra cultura sexual, más aún, de nuestra imaginación erótica.

Ojalá y nos fuese dado, como a muchos cultores novohispanos, el grado de expertos en apetitos.

Termino recuperando la posdata de la tercera clave del compadre Mariano Grillo, rescatada por Hermes:

*«Perdone los yerros, que he puesto por la prisa. Va»*

Carlos Román Garza

Muy noble y muy leal ciudad de México

18 de enero de 2008

## Estero

espirituales. Denuncia la medicina de beneficencia que se da a los pobres en los hospitales públicos (los ricos son tratados en sus casas o en clínicas privadas) y la doble moral (abortos con aguja de hacer punto para las muchachas pobres y clínicas de lujo para las ricas señoras que tienen aventuras). El alcohol, la desnutrición y la tuberculosis hacen estragos entre los pobres.

El realismo con que el autor narra las exploraciones médicas y las intervenciones quirúrgicas, es de una crudeza casi intolerable, de una gran viveza en los contrastes. La dimensión moral y espiritual de los personajes, se cifra en esa galaxia de médi-

cos, enfermeras y pacientes que se enfrentan a la muerte sólo en el quirófano, sino con su propia conciencia.

Las escenas sitúan al visitante recorriendo las camas del hospital, el profesor con veinte alumnos que no respetan el pudor ni la sensibilidad de los enfermos, los experimentos para curar a los locos sin su consentimiento, y hasta la falsificación de datos para publicar un artículo. Un reconocido cirujano, que no reconoce su declive físico, empieza a tener "accidentes" en el quirófano: un médico permite que operen a su hija, aun sabiendo que corre peligro, por no enfrentarse al poder y al corporativismo...

Toda monstruosidad es un exceso; es monstruoso lo que está fuera de la escena, o mejor, la escena fuera de la escena, fuera de cuadro, fuera de estilo. La verdadera monstruosidad es la manifestación del monstruo, su irrupción en nuestro mundo seguro; mientras permanezca en su espacio clausurado y vigilado, no es tal; lo monstruoso es temible cuando se transparenta, cuando aflora su rostro insoportable.



José Luis Cuevas, Coloso

## El monstruo desolado: la narrativa de Guillermo Fadanelli

Antonio Durán Ruiz

En 1970, Anagrama publicó el libro *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, de José Miguel G. Cortés. Por lo que hasta ahora parece, es uno de los pocos estudios que se ocupan de la estética de lo monstruoso. José Luis Barrios (2000:59) alude a dicho texto en su ensayo "El asco y el morbo:

una fenomenología del tiempo" y señala que para Cortés "lo auténticamente monstruoso es descubrir la bestia en el seno del ser humano y, con ello, destruir toda la seguridad en la identidad del hombre".

En verdad, proliferan ensayos y artículos que abordan el tema de lo

monstruoso en diversos ámbitos artísticos. El ensayo aludido de José Luis Barrios se contextualiza bajo la estética de lo grotesco en el arte del siglo XX, aborda "la construcción del valor de lo grotesco a través de las variaciones emotivas y sensibles del asco y el morbo en el contexto de la cultura contemporánea". Para expli-



● *La luz que se apaga* (1891) de Rudyard Kipling

"¿Cómo será eso de ser ciego?" se pregunta Dick, el protagonista de esta historia, cuando el oftalmólogo le dice que va a quedarse ciego en pocos meses.

Dick es un pintor joven que ha triunfado con sus dibujos de la guerra de Egipto, los cuales se han publicado

en los periódicos. Cuando ha triunfado y espera todo de la vida, pierde la vista. El comportamiento del oftalmólogo es defensivo y se "atrinchera tras un torrente de palabras" cuando da el diagnóstico.

● *Doctor Zhivago* (1957) de Boris Pasternak

Es una historia de aislamiento espiritual y amor, que presenta una visión panorámi-



● **Estero**

carlo hecha mano del fenómeno artístico del cine. Su ensayo "es un ejercicio de reducción fenomenológica del asco y el morbo a través del análisis de dos películas -*Saló y los ciento veinte días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini (1975) y *Crash. Extraños Placeres* de David Cronenberg (1996)". Muchos filósofos tampoco han dejado de estudiar la relación del hombre con lo monstruoso. Para Amir Hamed (2006) en su ensayo "Dinámica del monstruo y la belleza" dice que para Immanuel Kant "un objeto es monstruoso cuando por su tamaño vence el fin que forma su concepto".

De la lectura de diversos textos relacionados con el tema se advierte que toda monstruosidad es un exceso; es monstruoso lo que está fuera de la escena, o mejor, la escena fuera de la escena, fuera de cuadro, fuera de estilo. La verdadera monstruosidad es la manifestación del monstruo, su irrupción en nuestro mundo seguro; mientras permanezca en su espacio clausurado y vigilado, no es tal; lo monstruoso es temible cuando se transparenta, cuando aflora su rostro insoportable.

Adolfo Vásquez Roca (2005) dice en "Lo monstruoso en el arte" que a través de la historia muchos artistas se han sumergido en un ámbito oscuro y trasgresor, y lo ejemplifica aludiendo a trabajos de Francisco de Goya, Pablo Picasso, Alfred Kubin, Francis Bacon, David Lynch y el cineasta Tod Browning. El texto de Vásquez Roca posee la importancia, entre otras cosas, de mencionar la teleología de la estética de lo monstruoso:

A través de la categoría de lo abyecto o lo monstruoso el artista muestra la vulnerabilidad de la condición humana, no sólo para

recrearse en lo deforme y monstruoso, sino para instalarse en el reconocimiento de nuestros primarios impulsos tanáticos, de nuestra condición predadora y autodestructiva, tan difícil de aceptar para una humanidad que aún coquetea con su narcisismo primario.

Sin embargo, para Vásquez Roca, los tiempos han cambiado y el arte se ha posicionado como un reducto de resistencia creativa frente al dolor humano "desde que los dadaístas convirtieron el hecho estético en espectáculo de burla violenta.

En efecto, ya el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo creaban desde la concepción del caos y lo monstruoso. De acuerdo con sus estéticas, lo monstruoso se funda en la desmesura, en lo que sobrepasa los límites. Es abyecto, deforme, anormal lo que no se ajuste al formato, lo que no encuadra con el orden: lo irracional, el sueño, el inconsciente, la locura. Guillaume Apollinaire llegó a decir: "Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran por ninguna parte de la naturaleza."

La estética de lo monstruoso ha tenido, pues, importantes expresiones a lo largo de la historia. Señalaremos brevemente algunos casos importantes en Hispanoamérica, en los dominios de la pintura y la literatura, que se han estructurado la vertiente irracional y destructiva del ser humano. Dante Carignano, de la Universidad de Orleans, Francia, impartió un curso al que tituló *Origen y función de los bestiarios en la literatura y la pintura latinoamericanas* en mayo de 2001 en la Universidad

Autónoma de Chiapas. Explicó las leyes que rigen las creaciones de trece literatos y dos pintores contemporáneos quienes marcaron, dijo, cambios fundamentales en el devenir de la estética latinoamericana: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, José Luis Cuevas y Francisco Toledo. Mostró la relación estrecha que existe entre estos universos artísticos.

Los bestiarios son expresiones de lo grotesco y monstruoso. Hay algo de monstruoso en el arte contemporáneo. Los animales representan el aspecto oscuro, el reverso del hombre, el tigre de la violencia humana. El arte contemporáneo está signado por la alegoría grotesca. El bestiario sirve para ejemplificar la monstruosidad que nos amenaza: el mundo del inconsciente, la alteridad de uno mismo. Bajo esta idea de monstruosidad los artistas mencionados nos invitan a abrir otros caminos para la escritura. Los bestiarios son representaciones críticas, no impulsos evasivos.

El *Manual de zoología fantástica* de Borges, a partir de la segunda edición, *El libro de los seres imaginarios* se presenta como un texto documentado, pero el argentino no lo escribió para hacer alarde de erudición. La edición tiene allí la función de señalar que el dinamismo imaginativo está en el origen del mundo mítico, el mundo fantástico. Existe en ese libro una valoración de pensamiento mágico. Muestra que el pensamiento está arraigado en lo imaginario. Borges basó este dinamismo en la literatura antigua, en la cultura primitiva. Hace una defensa de la literatura fantástica por decir algo de la realidad. El verbo literario es el verbo fantástico. Para Borges el realismo constituye una rama de la literatura fantástica. En la literatura

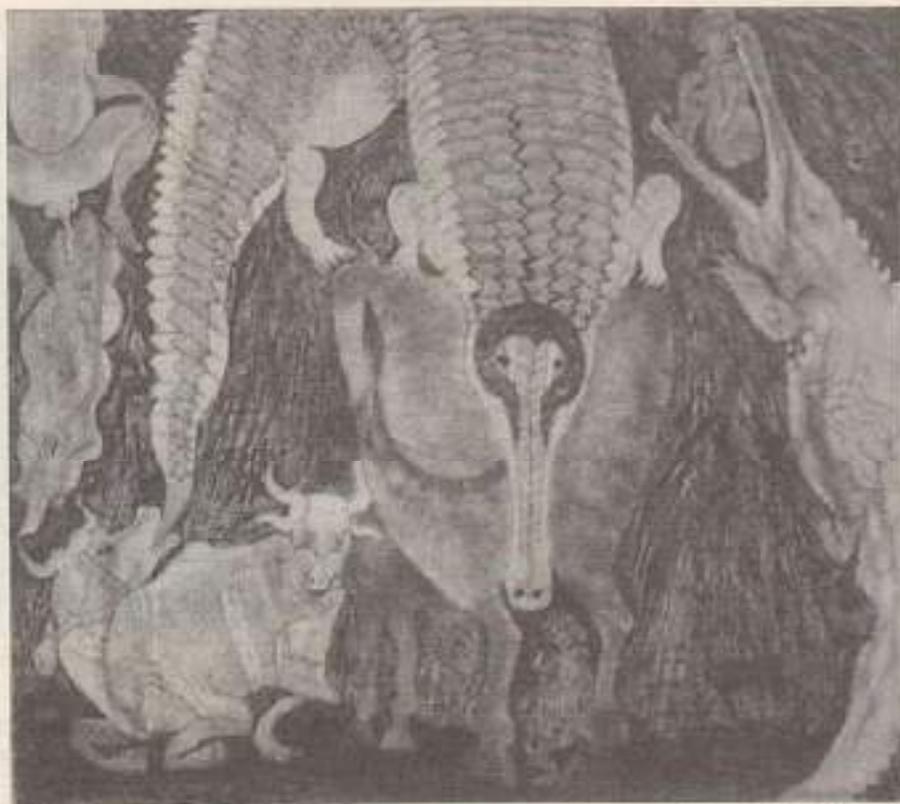
ca de la sociedad rusa de los años de la Revolución de 1917. El protagonista, el doctor Zhivago, es un intelectual cuya sinceridad, convicciones religiosas e independencia de espíritu chocan de frente con el régimen soviético: "Él mismo y su mundo estaban condenados. Le esperaban duras pruebas y, tal vez el fin. [...] Era un pigmeo ante la monstruosa máquina del futuro, y tenía miedo. [...] Los moderados lo consideraban peligroso. A los otros, a los políticamente avanzados, no les parecía, en cambio, suficientemente rojo. No se encontraba ni entre unos ni entre otros."

La parte médica es pequeña respecto a la novela. La revolución rusa. La guerra civil entre los rusos "blancos" y los "rojos", Bolcheviques y mencheviques. En medio, las personas, el pueblo zarandeado de un lado a otro de la inmensa Rusia, trenes sin final. Las arbitrariedades de quienes -a río revuelto- logran alguna cuota de poder. La vida de varias familias ocupan los grandes pisos de la burguesía de Moscú.

sticia encuentra la experiencia estética que saca al hombre de la historicidad, lo coloca al margen de lo temporal porque la literatura es menos experiencia intelectual que emocional. El hombre construye ficciones porque la realidad es demasiado inaccesible, la totalidad no se puede simplificar, lo real es lo imposible, sólo podemos concebir realidades. Borges no niega ni afirma a Dios: "las leyes divinas son inhumanas por eso no podemos acceder a su conocimiento".

El *Bestiario* de Arreola es una crítica indirecta de la degradación de la naturaleza por el hombre. Este es un verdadero destructor, por cuya acción violenta los animales han perdido su verdadera naturaleza. El mundo es un teatro donde el hombre, como payaso, se mueve sin ton ni son, donde ha perdido la oportunidad de reconocerse porque enajenó su relación con los demás seres del mundo, porque dejó de tomar la naturaleza como objeto, como la otredad que lo enriquecía y dignificaba.

Por su parte, Cortázar presenta en su *Bestiario* una serie de alegorías sobre la violencia concentrada en los personajes. Los animales simbolizan el odio, la agresividad que se agazapa dentro de nosotros mismos, la alteridad amenazante que tiende a destruirnos, lo doble que aparece dentro de la realidad humana. Fuerzas oscuras, irracionales, bestiales, pugnan por abrirse paso dentro del



Francisco Toledo, Lagartos

hombre, como podemos advertir en "Ómnibus" y "Casa tomada". Esto lo plasma a través de una escritura alejada de todo estilo realista. Cortázar no estiliza de manera evidente su escritura, pero los personajes están planteados en un momento de tránsito, de cambio. Los puentes, los pasajes, en Cortázar, son importantes.

En el terreno de la pintura, José Luis Cuevas es un contestatario de la escuela realista mexicana. Su arte produjo la ruptura contra el muralismo en lo que respecta su monumentalidad, policromía, espesor, volumen, a su relación con el compromiso público, a su exaltación y visión optimista del futuro.

Cuevas critica al muralismo de Diego Rivera porque no ve la realidad, sino la historia mexicana a través del cristal deformado del nacionalismo. Frente al Rivera de la ilustración folklórica, del mensaje acabado, terminado, Cuevas no le da al espectador la

clave de su obra; exige el formato pequeño, prefiere el aspecto privado para establecer su relación subjetiva, intimista, con el espectador. Su dibujo reduce el perfil al trazo unilineal. La suya es una estética reducida a cero, lo menos seductora posible: estética monocroma negativa por todo lo que lleva de feisimo intencional. Sus cuadros conforman representaciones fragmentadas donde se subraya la mirada. Es la mirada lo único que da

significación a la cosa. Su pintura son cuadros sinópticos. Ahí se acentúan las características antiheroicas de sus personajes. Obra alimentada por Goya y Kafka, enlazada al mundo de las clases baja y media: representa su corrupción interna sin mostrar las causas, sólo las consecuencias, utilizando formas retorcidas, dolorosas dentro de un espacio potencial, sin contexto.

*Los bestiarios son expresiones de lo grotesco y monstruoso. Hay algo de monstruoso en el arte contemporáneo. Los animales representan el aspecto oscuro, el reverso del hombre, el tigre de la violencia humana. El arte contemporáneo está signado por la alegoría grotesca.*



● *Servidumbre humana* (1915) Somerset Maugham

Se relata la vida de Philip, un muchacho cojo que, desde la muerte de sus padres, está al cuidado de un clérigo familiar suyo. Decide estudiar medicina en Londres. Su sueño es ser médico de algún barco y recorrer el mundo. Tiene un buen rendimiento los primeros años, hasta que

conoce a una chica, camarera en una casa de comidas. Impresionado por la pobreza de la joven, y cada vez más enamorado, Philip se esfuerza en ayudarla. La chica decide aprovechar el dinero de Philip mientras dura, pero los sueños de aventura del joven y su defecto físico son un obstáculo para ella. Philip acaba arruinándose al arriesgar en la Bolsa. Tiene que abandonar sus estudios y entonces conoce el lado más duro de la vida: la pobreza, el hambre, los dormitorios colectivos. Al fin logra un empleo de dependiente en un almacén de telas, que únicamente le permite sobrevivir. Un golpe de fortuna, en forma de herencia, le permite reanudar sus estudios. Lo

Cuevas señala la monstruosidad del mundo que observa en la vida diaria, lo monstruoso que se encuentra en el deseo humano.

La producción pictórica de Francisco Toledo tampoco ofrece claridad en la representación de su sentido. Como en las demás obras contemporáneas, la suya no ofrece cómodos caminos ni pistas para el espectador. Universo de alegorías y simbolismos, Toledo expresa el mundo de los acoplamientos. La visión fantástica que ofrece nos retrotrae el contacto inevitable entre todos los seres de la naturaleza.

La pintura de Toledo responde a una idea fundamental: El mundo de los acoplamientos, una especie de ronda perpetua, tribal. Todo está relacionado en una especie de cópula universal, de dinamismo integral, de diálogo perenne entre los seres del universo. Toledo es el pintor más vitalista, el más abierto, el más permeable de su generación. Para él no hay distinción entre el deseo vital y la inocencia de sus orígenes. Con una presencia despojada de toda temporalidad, todo se conecta, todo se contamina.

En el cuadro titulado "La caminante", vemos a la muerte caminando con dificultad y llevando a sus espaldas un sapo; en el titulado "El saltamontes", este insecto con cráneo humano está listo para saltar sobre su presa; Toledo está indicando que la vida y la muerte van juntos, sol y luna sobre el mismo camino.

Es importante destacar que dos escritores norteamericanos del siglo XX son decisivos en la línea que estructura lo monstruoso del hombre y de su circunstancia, sobre todo porque lo hacen mediante el recurso del

humor, cuya influencia es reconocida por el mismo Fadanelli: Henry Miller y Charles Bukowski.

En la narrativa de Henry Miller, los protagonistas, habitantes de un medio hostil y degradado, son envolturas que exhiben sus carencias morales sin ningún remordimiento.

Miller estructura una animalidad placentera e irresponsable. Bernal Dietz dice en la introducción a *Tropico de Capricornio* que la finalidad de Miller es "la de valerse de la obscenidad como de un recurso cuasimilagroso para despertar al hombre, llevarle a la frontera de sus deseos y capacidades, iluminarlo respecto a una realidad mucho más amplia que cualquier prescripción moral" (2002: 25).

También es recurrente en ambos narradores la postulación de una sexualidad en bruto utilizando al mismo tiempo las herramientas de la reflexión y de la introspección discursiva. El hombre que fornicaba desafortadamente piensa también con no menos intensidad.

Bernal Dietz menciona que la amargura y la rabia de Henry Miller contra la sociedad norteamericana están cargadas de amor, del deseo de un mundo habitable:

Su aversión a Norteamérica tiene mucho de amor invertido, de indignación apasionada ante la constatación de que ésta se ha mostrado hipócrita y falsa: [...]



Francisco Toledo. *El mono de...*

tiene toda la amargura y la rabia de un hijo que se revela contra la doblez y la perversidad de los mayores (p. 32).

Podría decirse igualmente Fadanelli con respecto a México, la narrativa de Fadanelli está centrada en la enfermedad del habitante de la ciudad de México.

Como ocurre en la narrativa de Henry Miller, en la de Fadanelli se trata de un auténtico descenso a los infiernos, una verificación de que la frustración y la impotencia que late en el espíritu de los protagonistas es un reflejo del marasmo que se aterroriza a su alrededor. Ambos son recordadores de personajes raros, excéntricos, grotescos, patéticos, pero en general trágicamente enternecedores. Sus obras no son didácticas o adoctrinadoras, constituyen más una sugestiva invitación para que el ser humano aligere sus vida de juicios y ortodoxias adquiridas, de emprender, libre de lastre, su propio camino.

vivido le permite comprender mejor el sufrimiento e indefensión de los pacientes ingresados en las salas del hospital.

Aquí conoce a un hombre que representa la alegría de vivir y la visión optimista de la vida, a pesar de su estrechez económica. Philip visita a su familia y acaba casándose con una de las hijas. Al terminar sus estudios, decide establecerse como médico rural en un pueblo de pescadores. Cree haber encontrado, al fin, la felicidad y la serenidad.

● *El Árbol de la Ciencia* (1911) de Pío Baroja

Relato de la vida de un médico de finales del siglo XIX. Baroja relata desde una visión sombría e inconformista del mundo. Se trata de una historia con las peripecias del insatisfecho doctor Hurtado que se entrelaza con la de sus familiares, colegas, políticos, profesores, señoritas casaderas, caciques, prostitutas... La novela tiene par-



En la narrativa de Fadanelli no hay redención posible, los seres representados son envolturas despojadas de humanidad, sin reminiscencias del buen salvaje de Rousseau; ni siquiera nacen buenos, la maldad es su rasgo constituyente. Así lo ve Fadanelli, así lo veía Miller. El narrador de *Trópico de capricornio* hace la siguiente reflexión:

Clavado a mi escritorio, viajaba por todo el mundo a la velocidad del relámpago y descubrí que en todas partes ocurre lo mismo: hambre, humillación, ignorancia, vicio, codicia, extorsión, trapacería, tortura, despotismo: [...] Cuando mayor es la calidad del hombre, peor le va. Has de comprender Henry, hijo, que tienes que habértelas con asesinos, con canibales, sólo que van bien vestidos, afeitados, perfumados, pero eso son lo que son: asesinos, canibales (p.166).

El hombre es un ser de cuidado, un animal peligroso: el mundo está lleno de amables sádicos. Todo reumbrón, charlatanería.

*Los animales simbolizan el odio, la agresividad que se agazapa dentro de nosotros mismos, la ferocidad amenazante que pretende destruirnos, lo que aparece dentro de la realidad humana.*

Para Fadanelli la razón es algo débil frente a las fuerzas irracionales que están del lado de la naturaleza; podría firmar lo que el narrador de

*Trópico de Capricornio* enuncia:

De Alaska a Yucatán, la misma historia. La naturaleza domina. La naturaleza triunfa. Por doquier el mismo instinto asesino, destructivo, saqueador. Por fuera parecen gente estupenda, honrada: sanos, optimistas, valientes. Por dentro están llenos de gusanos. Una chispa y explotan. (p. 97).

Tanto para Miller como para Fadanelli la inteligencia no hace mejor a un hombre. Miller postula la ciudad como un inmenso manicomio, en cuya lógica no hay redención, pues es la forma suprema de locura y cada una de sus partes, expresión de esa misma locura.

Fadanelli también comparte con Miller la consideración de que la relación sexual es un sostén del mundo, la relación sexual sobre un fondo de muerte.

Otro rasgo común es la simpatía con que ambos escritores ven la vertiente dadaísta. Miller incluso se inició dentro de esta estética que radica en el propósito deliberado y consciente de poner de manifiesto la absoluta demencia de nuestra vida actual, la falta de valores de todos nuestros valores. En *El oficio del escritor*, Miller señala que "en el movimiento dadaísta hubo hombres maravillosos, y todos tenían sentido del humor. Era algo para hacer reír, pero también para hacer pensar" (1999: 125).

Por otra parte, la concepción de Charles Bukowski se corresponde con la de casi todos los personajes de Fadanelli. La gran mayoría de los seres humanos, según Bukowski, se mueve en un mundo absurdo, carente de sentido, donde la vida que creen vivir no es tal. Las urgencias de los

hombres, sus necesidades, lo disminuyen, lo niegan. En *Lo que más me gusta es rascarme los sobacos* señala:

...la vida está totalmente desprovista de interés, y esto sucedía especialmente cuando trabajaba ocho o doce horas al día. Y la mayor parte de los hombres trabajaban ocho horas por día un mínimo de cinco días a la semana. Y tampoco ellos aman la vida. No hay ninguna razón para amar la vida para alguien que trabaja ocho horas al día, porque es un derrotado. Duermes ocho horas, trabajas ocho, vas de un lado a otro con todas las tonterías que tienes que hacer... recoger el permiso de conducir, comprar neumáticos nuevos para el coche, pelearse con la novia, comprar comida: [...] (1983: 62).

Para Bukowski, lo mismo que para Fadanelli, casi todos los hombres están atrapados en este mundo de trabajo. Por eso el optimismo es algo nauseabundo, lo que no es obstáculo para que el pesimismo que corre por las venas de los personajes y de los mismos autores esté expresado con alta dosis de humor.

Bukowski, como muchos personajes de la literatura de Fadanelli, declara odiar a los seres humanos, que constituyen una suma de cretinos. En el mismo libro dice:

Mi abuela cuenta que cuando yo era pequeñísimo se inclinó sobre la cuna para besarme y yo le solté un puñetazo en la nariz. Probablemente aquella era la primera cara humana que yo veía. Así que, como bien sabes, uno contempla a sus padres y se pregunta qué son esas cosas altas, mudas, que tienen poder so-

es de narración introspectiva, psicológica, otras de costumbrismo puro, en un "Madrid" profundamente castizo.

Uno de los conflictos más interesantes que plantea el libro se produce durante un diálogo entre dos árboles: *El Árbol de la Ciencia*, bajito y fino, hecho de verdades científicamente probadas, y *El Árbol de la Vida*, frondoso, enorme, lleno de realidades complejas, inexplicables. El inquieto protagonista expone gran cantidad de temas discutidos en la época: la creencia de que lo científico "todo lo explica", el valor social de la cultura y el pensamiento, la consideración de las tradiciones populares como un traso, y cierto desprecio de lo religioso. El doctor Hurtado estoi-

co, pesimista, inadaptado, hombre leído y pensado, llena la novela de profundas y elaboradas reflexiones que se alternan con pasajes de cruda humanidad.

● *Crista se detuvo en Eboff* (1979) de Carlo Levi

En 1935, durante la dictadura de Mussolini, el autor de esta novela, Carlo Levi, médico, pintor y literato, es deten-



José Luis Cuevas, *Cuatro desenos*

bre nosotros... Luego se va a la escuela primaria y comienza un viaje de completo horror. Porque hay toda esa gente que tiene tus mismas medidas y hacen cosas cretinas: echarse bolones encima y gritar. Son idiotas. Yo los miraba y decía: "¿Qué es lo que no les funciona?" (p. 71-2)

El decepcionante e insoportable paisaje humano fundamenta la escritura de Miller y del escritor mexicano.

Con respecto al filósofo rumano E. M. Cioran, Fadanelli confiesa su afinidad con su pensamiento y su cinica actitud ante a la filosofía, y subraya una sentencia del filósofo escrita en *Breviario de la podredumbre*, "una visión del mundo articulada en conceptos no es más legítima que otra surgida de las lágrimas". Cioran veía que el hombre está condenado a la imposibilidad de una evolución o un progreso. La condición humana es una carga o una malformación; los hombres suelen afirmarse

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barrios, José Luis. (2000). "El asco y el morbo: una fenomenología del tiempo", *Fractal. Revista Trimestral*, No. 16 (enero-marzo).
- Bukowski, Charles. (2000). *Lo que más me gusta es rascarme los sobacos*. Barcelona: Anagrama.
- Carignano, Dante. (2001). *Origen y Función de los bestiaros en Latinoamérica*, conferencia impartida en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas los días 28 y 29 de mayo.
- Ciorán, E. M. (2004). *Breviario de Podredumbre*, Madrid: Punto de lectura.
- (1998). *El oficio del escritor*. México: ERA.
- Cortés G., José Miguel. (1970). *Orden y Caos. Un estudio sobre lo Monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama.
- Hamed, Amir. (2006). "Dinámica del monstruo y la belleza", *Henciopedia* (marzo): [www.henciopedia.org.uy/autores/Hamed/MonstruoBelleza.html](http://www.henciopedia.org.uy/autores/Hamed/MonstruoBelleza.html)
- Miller, Henry. (1999:115.136) en *El oficio de escritor*. México. Ed. Era.
- Miller, Henry. (2002). *Tropico de Capricornio*, Madrid: Cátedra.
- Vásquez Rocca, Adolfo. (2005). "Lo monstruoso en el arte", *Luke* (Revista virtual de literatura), No. 62 (mayo): [www.espacioluke.com/2005/mayo2005/vásquez.html](http://www.espacioluke.com/2005/mayo2005/vásquez.html)

sobre una tierra endeble, sus certezas son pasajeras y el orden que constituye el lenguaje no es más que un esfuerzo desesperado por no perecer sepultado por el infame del sinsentido. Dice Cioran que la vida es más difícil simularla que vivirla. No hay escapatoria y es preferible la pasividad a la pasión. En *Breviario de podredumbre* dice:

Mientras los hombres sientan pasión por la sociedad reinará en ella un canibalismo disfrazado. El canibalismo político es la consecuencia directa del Pecado: la materialización inmediata de la Caída. Cada uno debería estar ocupado en su soledad, pero cada uno vigila la de los otros. Los ángeles y los bandidos no ven sus jefes; ¿cómo las criaturas intermedias podrían prescindir de ellos? [...] El pacto de los vivos está por siempre sellado; y la historia sigue su curso, horda jadeante entre himenes y sueños. No puede detenerla: incluso los que la execran participan en su carrera. (2004: 219)

Sin embargo, Fadanelli considera que la preocupación fundamental del pensador rumano giraba en torno a la liberación del hombre como hombre mismo.

Finalmente, es pertinente señalar que no se ha escrito con amplitud sobre la obra de Fadanelli; si bien existe un buen número de ensayos, artículos y reseñas que abordan diversos aspectos de su obra, donde se alude a la vida atroz de los personajes, no existe uno solo que enfatice su estética de lo monstruoso, aunque sí lo hacen algunas reseñas sobre cierta obra en particular.

Guillermo Fadanelli ingresa en la tradición literaria presentando al ser humano, despreciable y ridículo. La sociedad no ha progresado moralmente: se ha barbarizado en un mundo tecnologizado.

do por actividades antifascistas y condenado al confinamiento en un pueblo perdido de la Lucania, en el sur de Italia. Sin experiencia en la asistencia médica, los campesinos comienzan a consultarlo y a confiar en él. El éxito profesional del doctor Levi y las gestiones que emprende para luchar contra la malaria, endémica en la región, despiertan la envidia de los dos médicos del pueblo, que consiguen una orden de la autoridad donde se le prohíbe el ejercicio de la medicina. El profundo malestar de la población, en una época de dictadura fascista, se manifiesta de forma original:

"Un día vinieron a mi casa dos jóvenes a pedirme, con un aire misterioso, que les prestara una de mis batas blancas de médico. Me dijeron que no les preguntara para qué la querían; era un secreto; pero lo sabría al día siguiente. La bata me la devolverían por la noche. A la mañana siguiente, mientras yo me seaba por la plaza vi que la gente corría hacia la casa del poder, delante de la cual se había detenido una pequeña muchacha demente. También me acerqué yo y me abrieron paso. Vi entonces que dentro de un círculo de hombres, mujeres y niños, espectadores apasionados, había comenzado, sin palcos ni escenario, sobre el empedrado de la calle, una representación

# Nuestra costumbre la muerte

Fernando Solana Olivares

Pocas horas antes de la medianoche del dieciocho de septiembre de 1987, en un ascético hospital de Bar Harbor, Maine, cercano a la isla Mount Desert donde se estableciera desde 1951, murió la escritora Marguerite Yourcenar. Lo hizo en paz, según dijeron los que la rodeaban. Cinco semanas atrás había sido hospitalizada por una dolencia cardíaca que al final la llevó a la muerte. Varios años antes, Yourcenar anticiparía la frase a grabar en su lápida, pronunciada por Zenón —el personaje de la novela *Opus Nigrum*— al hablar de Dios: “Quiera aquél que es, dilatar el corazón del hombre a la medida de toda la vida.” Y junto con la elección de ese epitafio, que advertía una espera y también una aceptación resueltas, la muerte fue una circunstancia tan determinante en su obra como las vidas que describió en ella.

¿De qué modo murió Yourcenar? ¿Con ese pleno conocimiento que pretendía, permitiendo que la muerte anidara con lentitud en sí misma para que se desarrollase por entero, sin dejar escapar la última experiencia, el paso irrevocable? El emperador Adriano —personaje de su otra gran novela canónica: *Memorias de Adriano*—, recibe a la muerte con los ojos abiertos, y Zenón sufre la atroz pero lúcida agonía del suicida que se corta las venas. Los casi cuarenta días previos al fallecimiento de la escritora, vividos desde antes en los términos de sus criaturas ficticias, son un límite buscado y merecido que proviene de una perseverancia: experimentar para poder pensar.

No hace falta levantar ningún escenario imaginado sobre el final de quien eligió una Y griega para su seudónimo literario porque esa letra semeja un cruce de caminos, un árbol de ramas abiertas, y en algunas tradiciones gnósticas representa el signo de la iniciación. En sus conversaciones con Matthieu Galey, ella misma externó el deseo de que algunos recuerdos, como ángeles piadosos, fueran su asistencia moribunda: los jacintos de su casa natal de Mont-Noir, las dunas de arena cuyo fragor viene desde antes de la especie humana, la minúscula cajita de música que toca un aria de Hayden, las súbitas corrientes de hielo sobre Mount Desert, el brillo de Olimpia al mediodía, el regalo inesperado de unos campesinos en una ruta a Delfos, la misa de resurrección en un pueblo de Eubea después de atravesar la montaña a pie, una tarde en Northumberland cuando la lluvia impregnó su cuerpo, los gatos recogidos en una aldea de Anatolia, el mar verde del trópico ensuciado por aceite, un vuelo triangular de



Marguerite Yourcenar

cisnes salvajes hacia el Ártico, el sol temprano de una Pascua ignorada, rostros amados y rostros imaginados, vivos o muertos, tomados de la historia.

O quizá nada de todo esto sino, como escribe ella misma, “sólo el gran vacío azul-blanco que contempla cerca de su fin, en la última novela de Mishima, terminada horas antes de su muerte, el octogenario Honda, el juez de ojo perspicaz que es al mismo tiempo, en el sentido más desagradable del término, un mirón. Vacío resplandeciente como el cielo de verano que devora las cosas, y comparado con lo cual el resto es un desfile de sombras.”

Tanta proximidad con la muerte no es común para el pensamiento moderno. Considerarla una puerta que se abre es violentar la metáfora esencial que entre nosotros la define

estral. Cada año, como luego supe, en estos primeros días de Cuaresma, los campesinos tenían por costumbre representar una especie de comedia improvisada. Algunas veces, aunque raramente, era de carácter religioso; otras recordaban las gestas de los paladines o de los bandoleros; las más de las veces se trataba de escenas cómicas o bufas extraídas de la vida cotidiana. Este año, afectados sus ánimos por los recientes acontecimientos, los campesinos habían imaginado un drama satírico, una especie de desahogo poético de sus sentimientos.

“Todos los actores eran hombres, incluso aquellos que representaban papeles femeninos; se trataba de jóvenes campe-

sinos amigos míos, pero a los que, sin embargo, no podía reconocer bajo sus extraordinarios disfraces. El drama tenía una sola escena que los actores improvisaban. Un coro de hombres y de mujeres anunció la llegada de un enfermo. Y he aquí que llega un enfermo en unas parihuelas, con el rostro pintado de blanco y los ojos con cercos negros, así como manchas del mismo color en las mejillas, desencajadas como las de un muerto. El enfermo estaba acompañado por su madre, que lloraba y que no hacía más que repetir: “Hijo mío, hijo mío”, palabras que repetía continuamente, a lo largo de toda la representación, como un monótono y triste acompañamiento. Al lado del enfermo, al ser

como lo contrario: no un cambio de estado sino un irreparable final. En su largo ensayo *Mishima o la visión del vacío*, Yourcenar distingue dos clases de actitud ante la muerte, y opta por una de éstas, la segunda: apartar a la muerte del pensamiento para vivir creyéndose más libre o, por el contrario, sentir que se vive con más fuerza e inteligencia acechando a la muerte en cada una de las señales que nos hace a través de las sensaciones y los azares del mundo exterior. El tercer epigrafe que encabeza ese ensayo es una cita del *Hagakure*, tratado japonés del siglo XVIII dirigido a la ética samurai: "Morid con el pensamiento cada mañana y ya no temeréis morir."

La divisa imperial de los años finales de Adriano es *Patientia*. Paciencia para esperar la muerte y resignarse a sus estragos que avanzan por el cuerpo, reino indefenso; paciencia para esperar la revelación final que la muerte trae consigo. Luminoso, hasta el instante último dueño empecinado de sí mismo, Adriano convoca a su alma, "huésped y compañera", a morir despierta, con los ojos abiertos.

Zenón, en cambio, el médico alquimista del siglo XVI, oscuro y sombrío, precipita por mano propia el tránsito, con precisión de cirujano abre sus venas y observa la agonia: "Durante un instante, que le pareció eterno, un globo escarlata palpitó en él o fuera de él, sangró sobre el mar. Como el sol de verano en las regiones polares, la esfera resplandeciente pareció vacilar, dispuesta a bajar un grado hacia el nadir, y luego, con un sobresalto imperceptible, volvió a ascender al cenit, reabsorbiéndose por fin en un día de luz cegadora que al mismo tiempo era la noche."

Estas tres muertes, la de Zenón, la de Adriano y la de Honda, ni excluyentes ni contrapuestas, son también las de Yourcenar. Distintas entre sí nada más en los detalles, las tres son lentas y propias, nadie interviene en ellas para alterarlas o para adormecer la conciencia *natural* que buscaba Montaigne, el hombre que en Occidente más se pareció a un filósofo taoísta, según dijo la autora. Julio César deseó morir súbitamente. Yourcenar pidió una cadencia distinta y la obtuvo. En su deceso está la cifra de su vida: pasar de la inteligencia que discrimina a la conciencia que engloba, dirigirse hasta el final en el sentido de las cosas y entrar a la muerte con los ojos abiertos.

Sirvan las líneas anteriores —provenientes de un ensayo celebratorio y agradecido sobre una escritora que prefirió hacerse cargo de que la inteligencia no se convierte en alma sin pasar por la ardiente alquimia de los dolores y los males, comprendida la muerte en ellos, y quien respondía por voluntad propia no a la definición de individuo sino a

la de persona, sosteniéndose en lo que alguna vez llamamos omnipresencia del presente y la recurrencia de lo eterno sirvan pues para plantear el contexto de una terrible conciliación contemporánea que la época ha infligido a nosotros los tardomodernos, tan rodeados de avances tecnológicos, prótesis médicas y arrogancia científica, pero en el fondo la conciencia y en la superficie del cuerpo tan profundamente asustados e inermes ante el hecho ineluctable de que todos, tarde que temprano, habremos de morir.

La muerte no es nada más esa costumbre que su tener la gente, sino también un territorio desconocido por nuestra cultura occidental racionalista, laica, liberal y democrática. No se trata, desde luego, de ofrecer una solución devocional o escatológica al problema de la muerte, sino de recuperar un Arte de Morir que resulta tan importante como el Arte de Vivir, del cual es complemento y resumen. Pues como diría un autor medieval al que a continuación seguiremos: "Quien no aprendió a morir, muere contra voluntad. Aprende a morir y aprenderás a vivir, pues aprenderá a vivir quien no aprendió a morir."

## II

Existen dos actitudes esenciales ante la muerte, según afirmó en la primera parte de este texto: apartar a la muerte del pensamiento para vivir creyéndose más libre o, por el contrario, sentir que se vive con más fuerza e inteligencia acechando a la muerte en cada una de las señales que nos hace a través de las sensaciones y los azares del mundo exterior.

La primera de ellas es la conducta generalizada en la modernidad occidental, este sistema McWorld destinado a colectivizar la estupidez mediante el entretenimiento, donde el consumidor se convierte a la ideología del placer y puede —porque ni siquiera quiere— escapar a sus instancias; un sistema donde el valor *monetario* de las cosas es el *único* valor de las cosas, y en el cual toda la energía social se orienta hacia una audiencia de idiotas a quienes se convence de comprar cualquier objeto inútil para poseer, tener para ser, tener en lugar de ser.

"¿Éramos así de estúpidos antes de la televisión?" pregunta un personaje del escritor Don DeLillo en la novela *White Noise*. Sin duda que no. La sociedad del espectáculo, herencia romana llevada al extremo por la tecnología, otro medio convertido en fin, no había alcanzado una condición tan omnipresente y omnipotente como hasta ahora cuando la palabra *entretenimiento* —un desagradable término que algo equívoco significa: distraerse mientras p

llamado por el coro, acudía un hombre vestido de blanco, que llevaba mi bata, y se disponía a atenderlo; pero he aquí que para impedirselo apareció un viejo vestido con negros ropajes y con una perilla de cabra. Los dos médicos, el blanco y el negro, el espíritu del bien y el del mal, luchaban, como el ángel y el demonio, alrededor de aquel cuerpo que yacía en las parihuelas y se lanzaban frases satíricas e hirientes. Ya el ángel dominaba la situación, cuando llegó corriendo un romano de rostro monstruoso y feroz que obligó a que el hombre blanco se marchara. El hombre de negro, el profesor Bestianelli (corrupción de Bastianelli, que también es célebre entre estos campesinos) se quedó due-

ño de la situación. Dio un corte a los vestidos del enfermo y con un rápido movimiento de la mano, extrajo fuera de la herida una vejiga de intestino de cerdo que allí se hallaba escondida. Volvió triunfante hacia el coro, que profería palabras y protestas de horror, con la vejiga orgullosamente enarbolada. Mientras decía: "¡Aquí está el corazón!" Con una gruesa aguja atravesó aquel corazón del que salió un chorrito de sangre; mientras madre y las mujeres del coro comenzaban a dolerse por el muerto. Y así terminaba el drama.

"Nunca he llegado a saber quién fue el autor; acaso fuese uno sino varios, el conjunto de los actores. Las bro

la vida y llega el final—, resulta un valor social absoluto que el capitalismo terminal difunde como la ocupación mental deseable y moralmente común en una época donde el supremo negocio es hacer negocios y la máxima virtud pública es la rentabilidad.

Así que la primera actitud ante la muerte: darle la espalda mediante un eternalismo imaginario del yo individual, que empavorecido se niega a considerarla y pensar en ella, proviene de una confiscación sobre la realidad y sobre el cuerpo humano generada por esta ideología comercial y mentirosa del placer a toda costa, y por su falso imperativo categórico que propone satisfacer, como única felicidad humana posible, el deseo sensual. Falso no solamente por limitado y vicario, pues se satisface casi siempre a través de imágenes visuales, virtuales y planas, sino porque suprime todos los cuerpos que están en el cuerpo reduciéndolos a uno, el cuerpo físico, o bien, si se prefiere, porque niega todos los niveles de conciencia que existe cada ser humano —aunque éste nunca llegue a saberlo, pues el sistema que al entretenerlo lo enajena se encarga de mantener esa atroz ignorancia, ésta sí una completa y lamentable infelicidad personal.

Sobra decir que las mentiras vitales son el sustento de este mundo occidental nuestro tan moderno, tan individualista y tan idiota, donde los deseos ya no son propios sino inducidos, pero en el cual la gente es educada para creer que esos deseos de consumo y apariencia cifran o resumen su verdadera identidad. Oh paradoja: se oculta la muerte física porque culturalmente ha sobrevenido la muerte espiritual. Allá cada quien con lo que alcance y lo que viva. En todo caso, la discusión sobre la muerte no tiene nada que ver con aquellos que se comportan como si siempre fueran a estar vivos. Tampoco con quienes creen que morirán solamente en el cuerpo físico. De la nada sólo se obtiene la nada. Y el mero materialismo, un pobre y muy raquítico estadio de la conciencia, apenas alcanza existencialmente para procurar llevársela leve y pasársela bien, para dejarse entretener a gusto, pues.



Marguerite Yourcenar

Aunque la modernidad se empeña en demostrar que la historia social, política y económica no está determinada por conspiraciones mayores o conjuras secretas, sino por vagas y difusas energías sociales que emergen y actúan por sí mismas, en un proceso que nadie controla cabalmente, de todos modos sobreviven

diversos enigmas en cuanto a la construcción de la mentalidad predominante. Uno de ellos, quizá producto del arrogante racionalismo o tal vez de la autosatisfecha ilustración y sus designios sobre lo políticamente correcto, es el vilipendio sistemático de la época medieval, que desde hace siglos acostumbra describirse como si hubiera sido un periodo de mera oscuridad, de absoluta ignorancia y de terrible explotación.

No es el caso discutirlo porque habría que echar mano de otras categorías de juicio para ello: metafísicas, por ejemplo. Y hoy, cuando el medio ambiente ideológico funciona en contra de la profundidad y la introspección, cuando todo criterio de verdad está sujeto a escrutinio y debate, cuando cualquier contenido es un "texto" para ser interpretado y las nuevas generaciones carecen de sentido histórico e identidad cultural, cuando la celebridad intelectual reemplaza a la autoridad creativa, cuando la bobería es un criterio de excelencia y la diversión es el máximo valor buscado, cuando la democracia no es el intento para lograr que los menos capaces extiendan sus alcances sino una reducción de todos al mínimo común denominador, cuando feministas empoderadas como Susan McClary afirman que la Novena Sinfonía de Beethoven está llena de "la sofocante y asesina ira de un violador incapaz de alcanzar desahogo", hoy, en suma, resulta inútil vindicar la Edad Media occidental a riesgo de incurrir en una blasfemia contra el sacrosanto progreso materialista de la civilización.

Y sin embargo, durante aquellas épocas siniestras, mientras la humanidad occidental apenas se encaminaba hacia el inmenso y promisorio futuro que la razón le brindaría, mientras se sucedían las pestes, predominaba el feudalismo y las castas eran inmóviles (ahora sigue habiendo todo

que recitaban se referían al problema que agitaba sus ánimos en aquellos días, pero la diplomacia campesina hacia, sí, que las alusiones no fueran nunca demasiado directas y que resultasen comprensibles y penetrantes, sin que llegaran a ser peligrosas. Y, sobre todo, más allá de la sátira y de la protesta, el gusto por el arte los había arrastrado. Cada uno vivía, en verdad, su papel. La llorosa madre parecía una desesperada heroína de tragedia griega o una María de Iacopone; el enfermo ofrecía con realismo el rostro de un moribundo; el negro charlatán extraía la sangre del corazón con un placer feroz; el romano era un horrible monstruo, un dragón estatal; y el coro

asistía y hacía comentarios con desesperada paciencia. ¿Era aquella especie de esquema clásico el recuerdo de un arte antiguo, reducido pobramente al residuo de un arte popular o también un espontáneo, original renacer, un lenguaje natural en estas tierras en las que la vida es toda una tragedia sin teatro? "Apenas hubo acabado la representación, el muerto se alzó de las parihuelas, los actores descendieron apresuradamente por el callejón y se dirigieron a casa del doctor Gibilisco. Aquí la representación comenzó de nuevo y, a lo largo del día, fue repetida muchas veces: frente a la casa del doctor Milillo, en la iglesia, en el cuartel de los carabineros, en el ayuntamiento, en

ello, pero se llama de otro modo o, simplemente, no se llama), existían obras cuyo acceso era indiscriminado y general. Una de ellas, conocida en prácticamente todas las lenguas europeas, fue un libro proveniente de tradiciones precristianas muy antiguas, *De Ars Moriendi* (editado en 1917 en Londres como *The Book of the Craft of Dying*), hasta entonces al alcance de cualquiera, fuera noble, siervo o burgués, el cual estaba basado en un conocimiento cultural, en una actitud individual sobre la muerte y los trámites psicológicos y existenciales indispensables al respecto: vivir con más fuerza e inteligencia acechando a la muerte en cada una de las señales que hace a través de las sensaciones y los azares del mundo exterior. Un Arte de la Muerte correspondiente a un Arte de la Vida, o dicho de nuevo en términos del tratado japonés utilizado por Marguerite Yourcenar como epígrafe: un morir con el pensamiento cada mañana para así no temer morir.

*Marguerite Yourcenar anticiparía la frase a grabar en su lápida, pronunciada por Zenón —el personaje de la novela Opus Nigrum— al hablar de Dios: “Quiera aquél que es, dilatar el corazón del hombre a la medida de toda la vida”*

Mucho tiempo ha que nuestra cultura extravió para siempre las herramientas psicológicas rituales que combinaban los tres aspectos del ser humano: el cuerpo, la palabra y la mente. De todos modos, en ediciones consideradas “esotéricas”, sigue circulando aún la fuente de ese *Ars Moriendi* medieval y sus muchas derivaciones: *El Libro Tibetano de los Muertos*, llamado *Bardo Thödol*, un texto de instrucciones para moribundos y difuntos. Sobre éste mismo y su sentido tratará el texto que sigue, no recomendable para quienes creen que no existe nada más allá de lo que perciben sus sentidos físicos. De la nada sólo sigue la nada: qué le vamos a hacer.

### III

Antes de glosar la ruta mortuoria descrita por el *Libro tibetano de los muertos* o *Bardo Thödol*, debe advertirse que su consideración sólo puede descansar en un argu-

mento idéntico al de la conocida apuesta de Blaise Pascal sobre la existencia de Dios, cuya conveniencia lógica de mostraba así: “Vuestra razón no recibe mayor daño al escoger una cosa o la otra, pues es necesario elegir. He aquí un punto liquidado. Pero ¿vuestra beatitud? Pensemos en la ganancia y la pérdida apostando a cara o cruz el sentido de la existencia de Dios. Valoramos los dos casos: si ganáis, ganáis todo, si perdéis no perdéis nada. Apostad, por lo tanto, acerca de su existencia, y sin dudar.”

Del mismo modo, al apostar que la muerte significa un tránsito hacia un lugar o hacia una situación donde el cuerpo físico es dejado atrás como un vestimenta ya invisible y la conciencia descarnada permanece por un cierto tiempo, de ganarse la apuesta se gana todo y al perder no se pierde nada. Aun llegado el caso de que no haya trascendencia, la muerte habrá sido un trámite existencial sereno, equilibrado, más lúcido, y no, como trágicamente suele ocurrir en estas épocas nihilistas, una dolorosa y embrutecida pérdida carente de aceptación inmediata y sentido ulterior.

La palabra *Bardo* significa, literalmente, “entre dos estados”, el estado intermedio o de transición (también llamado incierto o crepuscular) entre la muerte y el renacimiento. Y en tal definición sobreviene otro impedimento para la razón materialista, que tajantemente niega pues no tiene prueba empírica en contrario, la perseverancia de un algo llamado alma o conciencia que transmite de un cuerpo a otro, de un estado del ser a otro. De hecho la muerte ha sido concebida por la filosofía moderna como algo ajeno al orden de la vida, que viene al sujeto desde el exterior y lo convierte en exterioridad. “La muerte no es un evento de la vida: no se vive la muerte”, diría Wittgenstein para subrayar que el fallecimiento, según él, no concierne a la existencia humana. Sin embargo, otras doctrinas filosóficas occidentales de la antigüedad y del siglo XIX han descrito a la muerte como una separación del alma, como un ocaso del sol que resulta, al mismo tiempo, el orto de un astro en otro lugar.

Acaso todo ello será nada más que poesías consoladoras, burdas supersticiones o falsas creencias destinadas a hacer más tolerable la vida de la gente ante el final inevitable. Pero nada se pierde apostando por su posibilidad no desde una perspectiva meramente religiosa, la cual promete a los creyentes diversas formas de trascendencia al más allá, sino por ejemplo extendiendo el principio de termodinámica que establece que el calor como forma de energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma.

la plaza, en las diversas calles, en Gagliano di Sopra y en Gagliano di Sotto, hasta que llegó la noche y la bata del ángel me fue devuelta triunfalmente y todo el mundo volvió a sus casas ».

- *El Doctor Nativo* (1959) de A. J. Cronin

El médico da Souza recibe el encargo de acompañar a un paciente en un viaje desde los Estados Unidos hasta la isla del Caribe en la que éste vive. Parece una novela de aventuras y en parte lo es (el autor fue cirujano de barco en su juventud),

aunque los personajes dan para más: El Doctor Murray, protagonista de la novela, está trazado como un joven recto, un poco santón y algo paternalista para los ojos de un médico de hoy. Mary, “su enfermera”, es un personaje lleno de frescura y sensualidad, además de inteligente y atractiva (más tensión para el Dr. Murray). El paciente es un multimillonario escéptico, y su esposa es dueña de su voluntad, aun-



vando las comparaciones a un terreno razonablemente arbitrario, ¿por qué la conciencia, siendo como es, calor existencial y energía cognitiva, no podrá también transformarse y renacer? Renacer, no reencarnar, pues esto supondría la existencia de una entidad específica, de un *ego* eterno y subsistente en cada sujeto, ésta sí una endeble y fantástica hipótesis todavía más difícil de considerar.

El pensamiento tibetano acepta la existencia del argumento occidental de que nadie puede hablar de la muerte con autoridad mientras no haya muerto, y como aparentemente ninguno regresa de la misma, entonces no hay quien pueda saber lo que sucede en ella. Pero su respuesta a dicha objeción está fundada en una concepción diferente que asume al universo como un todo cabalmente vivo donde no existe ni la materia inerte ni la mecanicidad, donde el nacimiento y la muerte no suceden una vez sino a lo largo de la existencia biológica y mental, pues desde la respiración hasta las células, desde las sensaciones hasta los pensamientos, a cada momento algo muere y renace en todo ser. Además, si tampoco se recuerda el momento del nacimiento en este ciclo de la vida, ¿por qué debería recordarse la muerte ocurrida en el ciclo anterior?

La condición del bardo o del intervalo es una vivencia objetiva constante y supone distintos estados de conciencia en la vida, una continua oscilación entre pares de opuestos que determinan la mente común del ser: claridad y confusión, perplejidad y revelación, certidumbre e incertidumbre, sabiduría y confusión, estados que surgen simultáneamente, que son "coemergentes" entre sí. La vida es una perpetua fluctuación entre nacimiento, muerte y transición, y en ella las experiencias del bardo ocurren constantemente dado que son parte integral de la constitución psicológica, intervalos donde tiene ocasión de manifestarse la verdadera naturaleza de la mente.

Simbólicamente se asigna una duración máxima de cuarenta y nueve días al bardo de la muerte, un período durante el cual la conciencia descarnada del sujeto presenciara múltiples fenómenos proyectados por su propia mente, que tomará por reales si no está preparado para ellos y cuya complejidad y terror serán crecientes conforme la estancia en tal intervalo se prolongue. Deidades pacíficas y deidades furibundas —caracterizadas a partir del contexto espiritual de cada quien: Cristo para los cristianos, Buda para los budistas, Nada para los materialistas, etcétera— podrán presentarse ante una conciencia que todo lo percibirá con una intensidad perceptiva y emocional multiplicada por siete, conforme a la creencia de lo que

ahí ocurre: paraísos, purgatorios e infiernos, es decir, circunstancias psicológicas que son resultado del estado de la conciencia al morir así como de la vida que se haya vivido. El *Bardo Thödol* es una guía para que el muerto transite indemne por el inframundo y vuelva de dicho viaje en una condición ideal, o mejorada, o cuando menos igual a la anterior, ya que el ser siempre puede descender en la escala de la existencia.

*Los casi cuarenta días previos al fallecimiento de la escritora, vividos desde antes en los términos de sus criaturas ficticias, son un límite buscado y merecido que proviene de una perseverancia: experimentar para poder pensar.*

“¿Cómo seré cuando muera? —escribe un maestro tibetano contemporáneo—. La respuesta es que el estado de mente en que estamos *ahora*, la clase de persona que somos *ahora*, es lo que vamos a ser en el momento de la muerte. Por eso es tan absolutamente importante utilizar esta vida para purificar nuestro continuo mental mientras podamos hacerlo, y con ello nuestro carácter y nuestro ser básicos.” De tal manera concluye este sofisticado Arte del Bien Morir budista: el último pensamiento que se tenga determinará el primero de la nueva serie existencial, si prefiere elegirse una forma más simplificada al respecto. Por ello el *Hagakure* propone morir un poco en la conciencia cada día para así ya no temer morir, pues la muerte y la vida ocurren en la mente y desde ahí pueden dirigirse, encararse, vencer.

¿Patañas, exotismos, ingenuidades? Tal vez, ¿pero y si no? Que cada quien escoja ante la muerte la explicación que le cuadre, la apuesta que le guste y, si puede, el final que merezca tener. Para morir con los ojos abiertos hay que desearlo intensamente. Para morir con los ojos cerrados basta y sobra con ser un hijo dócil de este momento histórico, vivir como si la muerte no existiera y ponerse en manos de cualquier confiscación: desde los hospitales fáusticos hasta el apego mundano, desde el miedo insostenible del cuerpo hasta la negativa mental del estupor.

que no lo aparente. Natalie es la alocada hija del paciente, y su marido, un alcohólico despreciado por su suegro al que su hija todavía ama. El personaje central, que desenlaza todas las tramas, el doctor da Souza, es "El doctor Nativo", hombre refinado, culto, que alberga peligrosas ambiciones y lidera una revolución comunista...

● *Tiempo de silencio* (1965) de Luis Marín Santos

Pedro es un joven médico en el Madrid de finales de los 50. Sus sueños tienen que ver con «el premio entregado por escandi-

navo monarca y su héroe es Gajal, que logró imponerse sobre la mediocridad y la falta de medios que lo rodeaban.

Sus investigaciones sobre el cáncer se realizan sobre una determinada cepa de ratones, que no se reproducen en el animalario del laboratorio. Un personaje lumpen, el Muecas, se encarga de proporcionar-le más ratones de la cepa requerida,



# Los enemigos de la ciencia

Efraín Aguilar

*La esencia de los principios eternos del hombre consiste precisamente en cómo como habitáculo del espíritu y la razón, la sed de conocer lo eterno le consume.*

Abu'l Kasim Firdausi

La ciencia es nuestra creación, otro de nuestros inventos para comprender la vida y afrontarla, tal como en su tiempo lo hicieron y seguirán haciéndolo, a su modo, las religiones y la magia.

*Grasso modo*, la ciencia es un fruto muy importante de la cultura, es un sistema de conocimientos en desarrollo, obtenidos mediante diferentes métodos cognoscitivos y reflejados en conceptos exactos, cuya veracidad se comprueba mediante la práctica social.

"Diferentes métodos cognoscitivos" se refiere al método que cada ciencia debe tener para su propio desarrollo. Si algo distingue a las diferentes ciencias es el buscar un tipo especial de conocimiento, uno que permita con certeza interpretar y comprender los actos del hombre, por un lado, y explicar las causas de los fenómenos naturales de manera objetiva, por el otro. Y aquí es donde comienzan los problemas.

Hay quienes creen y desean que la ciencia sea una sola, que aborde por igual la naturaleza y al hombre; pero ello no es posible. Nosotros ya nos alejamos de la naturaleza porque el ser humano como "objeto" de estudio se caracteriza por su autoconciencia, por ser creativo, reflexivo, por imputar intencionalidad, propósito y significado a sus actos. Lo humano es un fenómeno de estudio cuyas dimensiones son totalmente diferentes a cualquier objeto de la naturaleza y, por lo tanto, no está sujeto a leyes naturales.

Sin embargo se insiste en estudiarnos como objetos, no como sujetos, por aquello de guardar la objetividad científica y otras cosas que ahora veremos. Esta forma de pensar también ha perdido el respeto por nuestro planeta; es la que utiliza la ciencia con fines aviesos.

Recordemos, sin proponer una clasificación, cómo la ciencia no es una sola. Por un lado están las ciencias naturales que incluyen las llamadas ciencias "duras" (física, química) y las biológicas en general con sus variantes "duras" (bioquímica, biofísica). Por otro lado están las ciencias del hombre, las "blandas", e incluyen la filología, la socio-

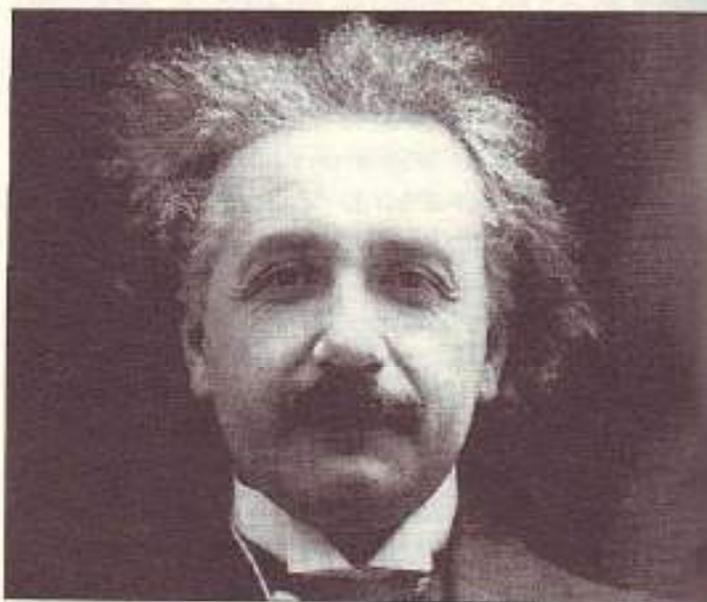
logía, la antropología, la historia, la psicología, la arqueología y otras en discusión. Lo importante es que todas las ciencias, o casi, están relacionadas entre sí en mayor o menor grado, puesto que son productos del hombre y éste es quien las usa.

Las ciencias mencionadas arriba se ocupan de los hechos, informan de la realidad, por ello también se les llaman ciencias fácticas. Hay otras que se ocupan de entes ideales que sólo existen en la mente humana, son las llamadas ciencias formales: matemática pura y lógica formal.

Además, cuando las ciencias en su forma pura se aplican para "beneficio" del hombre, devienen tecnología y profesión, o ciencias aplicadas, según otros.

¿Y porqué pues, la testarudez de algunos investigadores en estudiarnos como objetos naturales?

En parte ello se debe a la racionalidad científica degenerada en racionalismo, el cual nos ubica, so pretexto de la objetividad, como objetos de y no sujetos en la naturaleza a grado tal que no se considera científico el estudio del hombre como ser creativo, reflexivo e intencional, esto es, por el propósito y significado de sus actos. Eso queda pa-



Albert Einstein

**Estero**

pues ha logrado que se críen en su miserable chabola. El secreto no es otro que el calor de los pechos de Florita, una de las hijas del Muecas.

Así, Pedro se pone en contacto con los estratos más miserables de la sociedad y se ve envuelto en las consecuencias de un aborto criminal, en el que Florita, embarazada de un rufián (Cartucho), acaba muriendo entre las manos de Pedro, quien pretendía hacer un legado para cortar la hemorragia que la desangraba.

Sin declarar la muerte de Florita, huye y se refugia en un burdel que frecuenta. Allí lo encuentra la policía. Cuando espe-

ra la cárcel, la declaración de la madre de Florita ("Cuando llegó, ya estaba muerta") logra que no sea procesado. Este incidente provoca su expulsión del centro de investigación (descrito en el fragmento del final de esta reseña, con clara alusión a la mediocridad del CSIC de aquel tiempo) y la aceptación de Pedro de "ese tiempo de silencio" que supuso la España de la mitad del siglo XX. Se casa con Dorita, la prostituta que lo acogió, pero Dorita es asesinada por Cartucho en la misma verborrea en la que celebran la boda.

La novela, tan amarga y desconsoladora como la época en la que fue escrita, termina con Pedro en un tren, dirigiéndose

las humanidades, dicen, y sólo se permiten estudiar al hombre desde la ciencia natural o con los métodos de ésta. Basta con leer algunas definiciones de ciencia para ver cómo algunos investigadores piensan que su objetivo sólo es el abordar la naturaleza y generar conocimiento racional, exacto y verificable. Lo que no encaja ahí, no es ciencia. Esto ha llevado a que algunos estudiosos de lo humano empleen los métodos de la ciencia natural creyendo así confirmar su condición de científicos.

Ahora bien, la investigación científica es antiautoritaria, pues el método científico defiende la incertidumbre y ésta inevitablemente resulta subversiva para la autoridad. Y cuando se trata de los fenómenos humanos, más aun: la fuerte carga de valores y su capacidad de afectar intereses de poder y lucro hace que las ciencias del hombre sean mediatizadas o neutralizadas. De ahí el predominio del neoempirismo en ciencias sociales. Esta corriente privilegia estudios regionales de contenido ahistórico, adopta sin criticar instrumentos y métodos de análisis empiristas, aplica el conocimiento de las ciencias del hombre por agregados empíricos más que por sujetos sociales, tiene una visión mecánica de la realidad, y considera que la ciencia social es universal, con leyes válidas para todas las sociedades y con instrumentos que miden la verdad en cualquier latitud del mundo.

Pero aquí no termina el problema. La investigación científica se ha convertido en uno de los factores más poderosos de la "evolución" social y, por ello, en un elemento de poder. La virtual inexistencia de la ciencia es una de las deficiencias culturales que mantiene a los pueblos pobres en el subdesarrollo. Esto no es fortuito, pues la función social más importante de la ciencia en los países pobres, y también la más sutil y menos apreciada, es la capacidad de generar una actitud racional y optimista para analizar el presente y para influir en el futuro. Existe pues un bloqueo a la ciencia del tercer mundo, manifestado entre otras formas por la exigencia de una rentabilidad inmediata de sus productos, lo cual ha generado confusión y desaliento, cuando esa pronta rentabilidad es tal vez el menos importante de los atributos que la ciencia puede ofrecer a una sociedad en desarrollo. Los países pobres no pueden abandonar la investigación ni deben realizar un tipo de ciencia impuesta por modas o intereses del poder transnacional.

La paradoja es que el principal impetu para los desarrollos más "útiles" parece no haber venido de los científicos, sino de los intereses comerciales y la posibilidad de obtención de utilidades económicas. Por ello se

insiste en que la ciencia es una inversión redituable y debe obtenerse provecho de ella: las leyes del mercado la gobiernan. Hasta las revistas científicas son motivo de negocio, además de ser un elemento de dominación que decide cómo se hace y el idioma en que se escribe la ciencia. Según algunos, ésa es la ciencia de alto nivel.

Todo esto ha engendrado una ciencia al servicio de intereses mercantiles, carentes de consideraciones éticas y al acecho del beneficio económico generado por el conocimiento. Es el modelo de ciencia que hoy se ha instalado en México: autofinanciable, competitivo y articulado con la industria; el conocimiento sólo interesa en la medida en que sea redituable.

Y es que la idea del investigador como un "solucionador" de problemas predomina en la mayoría de las personas que no pertenecen a la comunidad académica, incluidos políticos y administradores. En contraste con el gran público, la mayor parte de la comunidad académica privilegia el papel del investigador dedicado a la comprensión desinteresada de la naturaleza y del hombre.

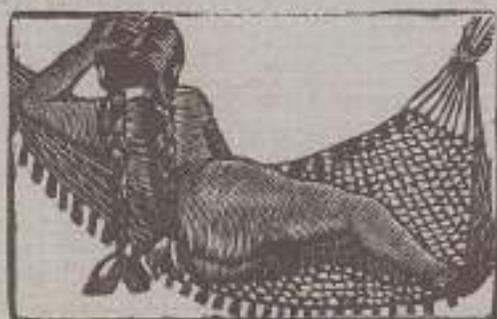
Como sea, el resultado es el mismo: mientras se bloquea el desarrollo de las ciencias sociales en general y la de los países del tercer mundo en particular, las ciencias exactas o duras, la técnica y las comunicaciones del primer mundo han desarrollado un universo que parece fuera de control. Pero no existió tal descontrol. Hay, eso sí, apropiación y mercantilización de la ciencia llevados a cabo por el primer mundo y sus mercaderes.

El pensamiento racionalista occidental con su obsesión de fuerza y dominio ha producido una curiosa paradoja (o una situación esquizofrénica, según se vea): por un lado nos separa de la naturaleza para sentirnos omnipotentes y por otro nos trata como objetos de la misma. Desculturación psicótica le llaman otros.

Recordemos al Galileo de Brecht: "La principal meta de la ciencia no es abrir una puerta a un dominio infinito, sino colocar un límite al error infinito".

*La ciencia es nuestra creación, es otro de nuestros inventos para comprender la vida y afrontarla, tal como en su tiempo lo hicieron y seguirán haciéndolo, a su modo, las religiones y la magia.*

algún pueblo, dispuesto a aceptar su aniquilación personal y la de todas sus ilusiones o sueños



*Bush, ha llevado la historia y el conocimiento a siglos de atraso al aprobar en 40 de los 50 estados de su país que prevalezcan las tesis bíblicas de la creación del hombre sobre las tesis de Darwin respecto a la evolución natural de las especies, comprobadas múltiples veces con todo el rigor científico.*

Además, las ciencias duras son poco eficaces si no se las relaciona con las ciencias humanas, y a la inversa. No se puede hacer un mundo sin los hombres y no se puede pensar en los hombres sin el mundo. Deben articularse.

Antes que nada se necesita una "alfabetización científica" y una enseñanza de las ciencias en todos los niveles, sobre todo (y por lo menos) en los más altos. Esto requiere de maestros de ciencia inspirados y nadie puede serlo si, durante alguna parte de su carrera, no se ha experimentado y creado, aunque sea mínimamente, dentro del campo de la ciencia actual.

Sin embargo esto no basta. Se requiere preservar los derechos y la dignidad del hombre, es decir se requiere, de una ciencia con ética. Einstein<sup>1</sup> ya lo había previsto: "...el método científico no nos enseña más que cómo se relacionan los hechos unos con otros [...] está igualmente claro que el conocimiento de lo que es no lleva directamente a lo que *debiera ser*. Se puede tener el más claro y completo conocimiento de lo que es y, sin embargo, no llegar a deducir de ello cuál debiera ser la meta de nuestras aspiraciones humanas." Para Einstein era de suma importancia el papel que la inteligencia puede cumplir en la formación de la meta y de los juicios éticos; reconocía sin embargo que la mera actividad racional no puede dar el sentido de los fines últimos

y fundamentales. Para él, siendo laico, el poner en claridad estos fines y valoraciones fundamentales, y fijarlos con firmeza en la vida emocional del individuo, sería la función más importante que las religiones tendrían que realizar en la vida social del hombre.

Pero Einstein quizá no imaginó que sus buenas intenciones correrían peligro en pleno siglo XXI debido al resurgimiento de los fundamentalismos religiosos, los cuales llevan al mundo hacia el oscurantismo al tiempo que impiden el crecimiento de la ciencia e imponen tesis contrarias al avance científico. Así, junto al embudo contra la libertad de dudar y expresar curiosidad, esas fuerzas religiosas tratan de imponer dogmas que sólo sirven a los movimientos más conservadores. Figuras emblemáticas de tales movimientos son el actual papa Ratzinger por un lado, que busca imponer dogmas en cuestiones sociales y en los nuevos terrenos de la genómica, la clonación y las nanociencias; y por el otro lado Bush, que ha llevado la historia y el conocimiento a siglos de atraso al aprobar en 40 de los 50 estados de su país que prevalezcan las tesis bíblicas de la creación del hombre sobre las tesis de Darwin respecto a la evolución natural de las especies, comprobadas múltiples veces con todo el rigor científico.

Y para colmo, el ya de por sí raquítico presupuesto para la ciencia en nuestro país podría verse reducido aún más al recortársele, para 2006, diez mil millones de pesos, esto es 33% menos del actual. Así, el producto interno bruto destinado a ciencia bajará de 0.34 a 0.3 por ciento, cada vez más lejos del 1% mínimo recomendado a nivel internacional.

Eso sí, cuando hay que depredar la naturaleza o producir armas cada vez más letales, los enemigos de la ciencia —que andan por todas partes— no se detienen y manipulan para beneficio de unos cuantos. Su ignorancia y egoísmo gigantescos les impiden ver que la vida es un verdadero milagro, pues casi toda la materia del universo es inorgánica.

Mientras tanto, y ya que estamos aquí, reconforta un poco el recuerdo de lo que dijo Anaxágoras<sup>2</sup> cuando preguntaron "¿porqué es mejor nacer que no nacer?". Respondió: "Para poder contemplar el cielo y el aparato de todo el cosmos".

<sup>1</sup> Einstein A. "Ciencia y religión", en *De mí vida y mi pensamiento*, Mérida: Editorial Dante/Quincenal, 1987.

<sup>2</sup> Tursunov A. *Del mito a la ciencia*. Buenos Aires: Editorial Puntos Unidos, 1975.

## ENTREVISTA CON EL MÚSICO CARLOS LYRA

**Estero**

La siguiente es una entrevista que llevó a cabo Andrés Ordóñez con el brasileño Carlos Lyra. Ordóñez es un notable escritor mexicano que forma parte del cuerpo diplomático de la SRE en Brasil, dedicado a la literatura portuguesa y especialista en Fernando Pessoa, mientras que Lyra es un músico sobresaliente que vivió durante unos años en México. Sobre esta estancia y los personajes de la vida cultural de entonces versa el siguiente diálogo:

—Francisco Cervantes tradujo todo lo que yo hice, las letras de mis canciones, todo lo hizo él en español. Era un magnífico traductor, mejor que Octavio Paz. Él me mostró su traducción de la *Oda marítima*, de Fernando Pessoa, yo le dije: "Pero Francisco, tu traducción es una obra de arte, Octavio no llega ni cerca...", y él me dijo: "No, maestro —me llamaba maestro—, hay una explicación, se la voy a decir: Octavio se cree un poeta tan grande como Pessoa, yo sé que soy menor, por eso me sale bien la traducción

# Vanguardias, provocación y el arte de verdad

Teresa García Díaz

Juan Pablo Villalobos

Resulta evidente que las vanguardias cambiaron el panorama del arte y la literatura del siglo veinte, además de que marcaron el camino que ambos habrán de seguir en el siglo veintiuno. Una manera de valorar sus aportaciones es acudir a los autores y movimientos propiamente vanguardistas. Nosotros nos proponemos analizar la cuestión desde otro punto de vista. Pensamos que las vanguardias están vivas en la obra de los escritores más arriesgados del panorama de la narrativa latinoamericana actual, dentro del cual destaca la obra del argentino César Aira.

Autor prolífico —ha publicado más de cincuenta títulos entre novelas, obras de teatro, volúmenes de cuento y ensayo—, en su obra no solamente es posible rastrear las huellas de los postulados de las vanguardias, sino que se ha erigido en un teórico y crítico que, mediante un punto de vista siempre novedoso, las ha revisitado como un ejercicio para explicar su propia obra y para rendir tributo a algunos artistas "favoritos": Marcel Duchamp, John Cage o Cecil Taylor, por citar algunos.

Ganarse el sitio de autor vanguardista tiene un costo: no nos basta con este trabajo comprender a aquellos que repudian la obra de Aira, que la consideran mala literatura. Es el precio que paga el que camina hasta adelante, quien explora nuevos territorios para que otros puedan venir detrás. Esa ha sido, al menos, su intención, declarada explícitamente en *Cumpleaños*, ese bello y extraño libro, a caballo entre la autobiografía y el ensayo: "En la literatura sobre todo, lo bueno se identifica con lo nuevo; creo que en mis momentos más lúcidos yo no quería tanto escribir algo bueno como escribir algo nuevo, algo que nunca se hubiera escrito antes" (*Cumpleaños*, p.76).

Esta concepción del ejercicio literario coincide plenamente con los preceptos de las vanguardias, para las que el valor fundamental es la originalidad:

El artista de vanguardia, escribe la crítica de arte Rosalind Krauss, se nos ha presentado bajo muchos disfraces a lo largo de sus primeros cien años de existencia: revolucionario, dandy, anarquista, tecnólogo, místico... También ha abrazado multiplicidad de credos. Un único elemento parece haberse mantenido constante en el discurso del vanguardista: la originalidad. Por originalidad me refiero sobre todo en este caso al tipo de revuelta en



César Aira

contra de la tradición implícita en la proclama de Ezra Pound "¡Hazlo nuevo!"<sup>1</sup>.

El lector que frecuenta los libros de Aira está acostumbrado a encontrarse con múltiples referencias a las vanguardias que salpican por aquí y por allá su obra, no solamente la ensayística. Porque las digresiones ensayísticas

<sup>1</sup> Rosalind E. Krauss: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, p.171.

## —¿Dónde vivías en México?

—En San Ángel. Era la casa de Rita Macedo y Carlos Fuentes. La casa de ellos era una casa grande y había una pequeña casita de brujas al lado de la casa principal, y allí vivía yo junto con todos los libros de Fuentes. Cuando Rita y Carlos se fueron a vivir a Europa le rentaron la casa, imagínate, a Octavio Paz. Platicaba con él de ventana a ventana. Era un pequeño conjunto de casas, una privada, y en una de las casas vivía José Luis Ibáñez. José Luis y yo estábamos preparando un espectáculo sobre el texto de Paz "Piedra de sol", pero no

salió. Es curioso, ninguno de los proyectos con Ibáñez salió, con excepción de una cosa muy bonita que hicimos sobre "El cantar de los cantares". En ese proyecto participó Alicia Urreta.

## —¿Conociste otros escritores?

—Conocí a Juan Rulfo. A Rulfo le encantaba Kate. Un día le pregunté: "¿Usted no ha escrito más?", y él me dijo que todo lo que tenía que decir lo había dicho ya y que no quería ser otro de los que ya no tenían nada que decir y seguían publicando, y citó a unas gentes, a va-

abundan en sus novelas, en sus cuentos y en sus obras de teatro, como lo muestra la siguiente cita que proviene de la novela *Varamo* y "qué nos parece un aperitivo perfecto para entrar en materia: "Si una obra", escribe Aira, "deslumbra por su innovación y abre caminos inexplorados, el mérito no hay que buscarlo en la obra misma sino en su acción transformadora sobre el momento histórico que la engendró" (*Varamo*, p. 124). Este postulado resume de manera contundente la visión del escritor argentino, como confirmaremos más adelante: el valor de la obra vanguardista trasciende a la propia obra. La obra en sí, podría decirse llevando el postulado a sus extremos, carece de valor, lo que importa son los cambios que provoca en la manera en que la creación artística se concibe. Para profundizar en esta idea acudiremos al texto "La nueva escritura", un breve ensayo aparecido en diversas publicaciones periódicas, entre ellas el suplemento *La Jornada Semanal* el 12 de abril de 1998.

"La nueva escritura" es una especie de manifiesto —provocador, agresivo y pretencioso, como todo manifiesto—, en el que Aira, analizando las aportaciones de las vanguardias, propone lo que él considera que hoy en día debe valorarse como "arte de verdad". Para ello se remonta a los orígenes, al cuestionamiento sobre el por qué del surgimiento de las vanguardias:

Tal como yo lo veo, las vanguardias aparecieron cuando se hubo consumado la profesionalización de los artistas, y se hizo necesario empezar de nuevo. Cuando el arte ya estaba inventado y sólo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen. Si el proceso real había llevado dos mil o tres mil años, el que propuso la vanguardia no pudo funcionar sino como un simulacro o pantomima, y de ahí el aire lúdico, o en todo caso "poco serio" que han tenido las vanguardias, su inestabilidad carnalesca. Pero la Historia abomina de las situaciones estables, y la vanguardia fue la res-



Marcel Duchamp, *The Bride*, óleo.

puesta de una práctica social, el arte para recrear una dinámica evolutiva.

La concepción de Aira del nacimiento de las vanguardias se basa en la idea de evolución: el arte, como la historia y los seres vivos, sigue —al menos debería seguir— un proceso permanente de mutaciones y cambios. De ahí que una vez que la idea del escritor profesional, encarnada en los grandes autores decimonónicos —como Balzac, Dickens o Tolstói— se afianzó, las alternativas que se presentaban eran dos: seguir escribiendo igual o intentar avanzar. Para Aira la primera idea es la que ha dado origen a la novela comercial actual, a la cual no acepta calificar como "arte de verdad". Mientras que la segunda, que siguieron Flaubert, Joyce o Proust, le parece una suerte de aventura heroica, un callejón sin salida. Las vanguardias, opina el escritor argentino, constituyeron enton-

una tercera alternativa: "un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes".

No resulta difícil validar este punto de vista: pensamos que las típicas manifestaciones desenfadadas y provocadoras de los grupos vanguardistas —los dadaístas o los surrealistas, por citar dos casos obvios— tuvieron casi siempre como objeto de escarnio al *establishment* del mundo del arte, es decir, a los "artistas profesionales".

Ante este panorama en el que, según nuestro autor, ya todo estaba inventado, en el que seguir haciendo lo mismo no significa hacer arte y en el que intentar avanzar es prácticamente un suicidio, la vanguardia toma atajo, un camino que para muchos resulta tramposo y procedimientista. Para Aira, el procedimiento lo es todo en las vanguardias, se trata del "único modo que queda para reconstruir la radicalidad constitutiva del arte". No importa que sea considerado una trampa, no importan los juicios, porque la vanguardia "incorpora el escarnio, y vuelve un dato más de su trabajo".

## Estero

rios de los dioses, entre ellos a Carlos Fuentes. ¡Ah!, y conocí también a otro escritor que era muy chistoso, muy controvertido, unos lo amaban, otros lo detestaban; Carlos Monsiváis. Sí, Monsiváis, ¡muy divertido! Estaba muy enojado con la ocupación de la Universidad. Recuerdo que en alguna discusión dijeron que ahora había que contar con el pueblo, y él dijo muy enojado: "¿El pueblo?, el pueblo es una entidad siniestra y abstracta, el pueblo nunca hace nada, están matando estudiantes y nadie mueve un dedo", y era verdad.

## Siguen, a continuación, fragmentos del señalamiento *Speculum...*

\*Algunos dijeron que en ningún tiempo era bueno joder. Los otros tal dijeron, dijeron gran mentira, si no, que vean lo que dije los sabios Hipócrates y Galeno: Galeno dijo en la sexta práctica de su libro de los miembros compuestos, que los hombres jóvenes que tienen mucha esperma, si tardan mucho en joder, pesa la cabeza, se calientan y pierden el hambre, y, por consecuencia, mueren. Yo mismo he visto hombres que, teniendo mucha esperma, por santidad se privaban de joder, y se

Aira explora el caso de John Cage, quien entre otras cosas creó composiciones musicales sirviéndose del I Ching, en las que el azar dictó la elección de las notas. En este caso, como muchos otros —recordemos las obras concebidas y ejecutadas mediante juegos de restricciones— el procedimiento marca la obra, por lo que siempre es posible diferenciar una obra vanguardista:

Vale decir —escribe Aira en *Varamo*— que es de vanguardia todo arte que permite la reconstrucción de las circunstancias reales de las que nació. Mientras que la obra de arte convencional tematiza la causa y el efecto, y con ello se cierra alucinatoriamente sobre sí misma, la obra vanguardista queda abierta a sus condiciones de existencia (*Varamo*, p.65).

Resumiendo: una obra de arte es vanguardista cuando el receptor es capaz de deducir el procedimiento por el que fue creada.

El procedimiento es el método mediante el cual se ejecuta una acción. Detengámonos un momento para reflexionar en lo revolucionaria que resultó esta concepción para la historia del arte. El punto neurálgico de la cuestión es que se trata de un arte que no cree en la inspiración, ni en el talento. El arte se hace con un método. El azar, en el caso de Cage, dicta las elecciones y la obra, prácticamente, se hace sola.

Otro caso que también apasiona a Aira es el de Cecil Taylor, a quien dedica un texto híbrido entre el cuento, la biografía —si es posible escribir una biografía en sólo trece páginas— y el ensayo. Se trata de un *jazzman* vanguardista que componía sus piezas atonales a través de un método compositivo libre, instantáneo. Un músico a quien nuestro autor califica al mismo tiempo como "genial" y "desprovisto de imaginación". Contra las clásicas *success stories* de músicos célebres que fueron niños prodigio, con Mozart como paradigma, la de Cecil Taylor es la historia del artista incomprendido. En el relato sus conciertos siempre son interrumpidos y los asistentes permanecen con la duda de si aquello fue una broma, una tomadura de pelo. Es el riesgo que enfrenta el vanguardista, no puede ser comprendido ni valorado porque no existe un parámetro para hacerlo: "El arte", escribe Aira en *Cumpleaños*, "crea su propio paradigma; no es "bueno" de acuerdo a patrones preexistentes sino que lo que venga después (las artesanías que vengan después) serán juzgadas de acuer-

do con él. Esa es la creación, a diferencia de la producción" (*Cumpleaños*, p.77).

Tanto Cecil Taylor como Cage son dos casos emblemáticos del anti-artista, quien mediante la irrupción del procedimiento socava la idea del gran arte, propio de la burguesía. Puede decirse que ambos, en cierto sentido, son herederos del Dadaísmo, un movimiento, tal y como lo define Mario de Micheli: "antiartístico, antiliterario y antipoético".

Dadá, afirma de Micheli, está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfadada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección<sup>1</sup>.

No es una coincidencia que la mayoría de los conceptos listados por de Micheli, como la problematización de la lógica, el instante, la espontaneidad o la imperfección, sean temas recurrentes en los libros de Aira. Su obra no puede entenderse sin acudir al Dadaísmo.

*En la literatura sobre todo, lo bueno se identifica con lo nuevo; creo que en mis momentos más lúcidos yo no quería tanto escribir algo bueno como escribir algo nuevo, algo que nunca se hubiera escrito antes.*

Si de por sí la idea de destronar al artista de su pedestal, de desvalorizarlo como ente especial, es ya un franco llamado a la sedición, Aira va más allá al postular que el procedimiento mediante el cual la obra de arte es creada tiene incluso más importancia que la obra en sí:

En este sentido, entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han po-

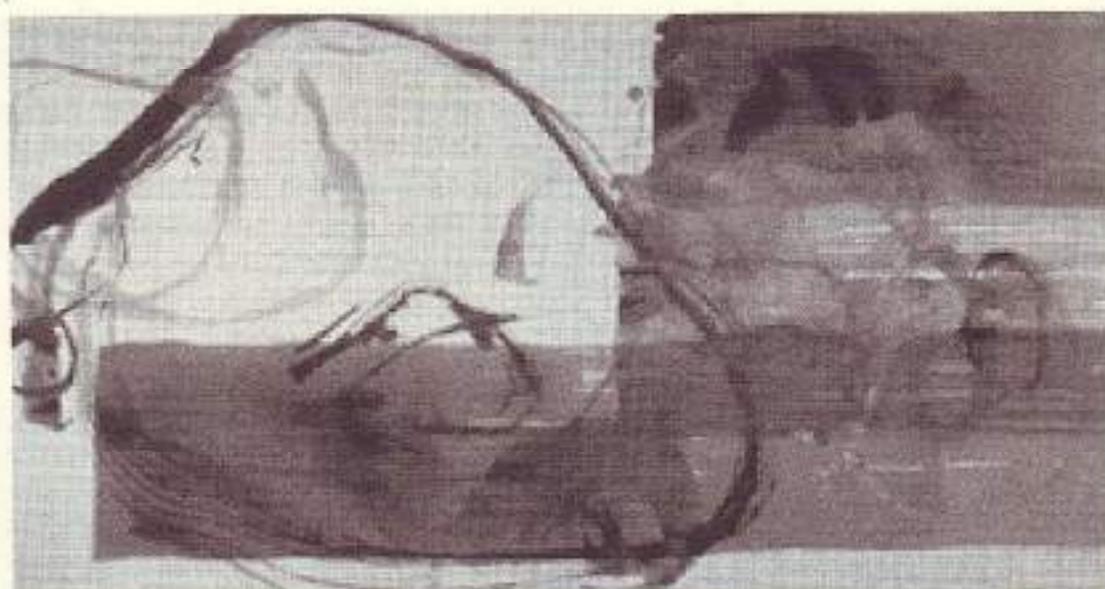
<sup>1</sup> Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000. pp.134-135.

enfrió el cuerpo, perdieron los movimientos y tristemente, también la razón, volviéronse locos y perdieron el hambre.

[...] Además digo, que el aumento del semen y su temperatura tiene su origen en la fuerza del joder, pues cuando aumenta la esperma, se llenan los vasos y se calienta y entonces mueve la voluntad, esfuerza el miembro y el deseo de joder, porque cuando los vasos están llenos de esperma desean expulsarla, igual que hacen los otros humores cuando aumentan, pues con el aumento y su calor se mueve la voluntad y se esfuerza el miembro, excepto si hay alguna enfermedad. Ahora hablaré de las cosas referentes a esto.

[...] Medicina que aumenta mucho el joder: toma simiente de espárragos, de satirionas y de jengibre, cinco onzas de cada cosa; y tres onzas de simiente de albahaca; simientes de nabos, de rábanos, de oruga, de ortigas, dos onzas de cada; tres onzas de castor y dos onzas de dragante. Mézclalo todo, pástalo y tómate cinco onzas en ayunas. Y también medicina muy probada para esto: dos pesas de jugo de cebolla y un peso de peonía; ponlo a hervir y luego tómate una onza.

Otra medicina muy buena: toma garbanzos blancos, grandes, y ponlos en remojo; coge oruga y deja secar los garbanzos. Muélelo todo con otro tanto de alfeñique y dragante y antes de

John Cage, *New River*, acuarela

blado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!

(En este momento vale la pena hacer un paréntesis. La idea de que ejecutar el procedimiento resulta innecesario es tematizada en *Duchamp en México*. En este texto, cuyo propósito es calcular el ahorro obtenido en las compras sucesivas de un libro de Marcel Duchamp que en cada ocasión tiene un precio menor, el narrador afirma estar escribiendo el esqueleto de una novela, para que cualquiera después pueda escribirla. Sin embargo, esa posible novela no se escribe.)

El artista, entonces, es aquel que crea un procedimiento propio, "un canon propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte". La conclusión provocadora a la que arriba nuestro autor al final de este ensayo es que el arte que no usa un procedimiento no es arte de verdad. Es decir que el arte de hoy en día que no procede de las vanguardias no puede ser concebido como arte de verdad.

Evidentemente se trata de una conclusión que fácilmente puede calificarse como arbitraria y ante la que so-

brarían argumentos para rebatirla. He aquí otra huelga vanguardista: la provocación. Nos gustaría finalizar con una anécdota que tiene en gran medida el espíritu de las vanguardias y que no confirma hasta qué punto éstas siguen vivas en nuestros días.

En 1990 surgió una polémica en los medios literarios argentinos con motivo de la publicación de un libro de Emeterio Cerro. Se trataba de un texto ilegible que pronto muchos se apresuraron a descartar rabiosa-

mente bajo el argumento de que "eso no puede ser considerado literatura". Pues bien, Aira salió en defensa de este libro. Lo hizo en un breve artículo publicado en el suplemento Babel del diario *El País* el 18 de agosto de ese año, titulado "El test. Una defensa de Emeterio Cerro". Entre otras cosas, nuestro autor acusa a los detractores de la literatura de Emeterio Cerro de ser snobs pueriles e incapaces. Estas palabras guardan un paralelismo con un texto que Francis Picabia escribió en 1920 "Dadá Filósofo", en el que afirmaba de manera pretenciosa "Dadá os acusa de amar todo de forma snob por la única razón de que cuesta caro" y "todos vosotros que sois serios, os sentiréis peor que la mierda de vaca"<sup>3</sup>. Aira no llega tan lejos, al menos no en el vocabulario, pero concluye su defensa de Emeterio Cerro con la siguiente sentencia:

Se podrá objetar que con este criterio cualquier gramatias petardista tiene más derecho a la eternidad que el trabajo honesto de tantos escritores que se ajustan al gusto y las expectativas de los lectores. Pues bien ¡sí! Así es, créase o no. ¿Quién dijo que la literatura era una profesión para bienpensantes?

<sup>3</sup> Francis Picabia: "Dadá Filósofo" en Ángel González García *et al.* *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Istmo, 2003. pp.242-242.

## Estero

comer y por la noche tómate como una nuez en cantidad, y luego, bebe un buen vino.

Otra medicina muy buena: coge satiriones, canela, jengibre, castor y simiente de oruga, una onza de cada cosa; muélelo y pástalo con miel y guárdalo. Es una medicina muy buena para los que tienen la complexión fría.

Aún podemos hablar de otra medicina muy buena y maravillosamente probada: toma abrojos secos y machácalos; coge luego jugo de abrojos verdes y con él empasta los otros con collejas pulverizadas. Guarda un vaso de esto con una cuarta parte de saxífraga, otro tanto de jengibre y un peso y

medio de azúcar blanco. De todo esto debes tomar cuatro onzas con agua tibia: mueve fuertemente la voluntad para dicho acto. Y también es muy bueno para eso el electuario de abrojos y leche de vaca con un poco de jengibre.

[...] Aconsejo al que experimentó el castigo y suplico al que guarde los consejos de este libro, que su voluntad sea firme. Esta voluntad es la de joder. Conocer este deseo es una cosa espiritual que cumplen todos los animales y que alcanzan todos los sentimientos. Su grado es alto y firme, amado y duradero para las mujeres, y más para las que son malas, pues ningún hombre no puede conseguir su amor si no cumple sus deseos.

## Dos poemas

Vamos a repartirnos a cada uno el humo y la tos de esta ciudad  
 un pedazo de motor ha de tocarnos para siempre en el pecho con  
 un serrucho vamos a repartirnos la piel  
 [y a utilizarla como un pañuelo negro  
 también el hule que huye después de aplastarnos vamos a  
 [repartirnoslo  
 y el cemento donde dormimos ha de tocarnos en partes iguales  
 [es el tiempo de la economía señores de la corbata  
 es muy temprano en los aviones y en los bancos para jugar un poco,  
 [niños, amiga mía,  
 [viejos de la pensión  
 dividamos las aguas negras en pequeños mares para quitarnos  
 [equitativamente un poco la sed  
 y de paso rememos el hambre hacia las refineries del pan  
 [negro  
 para aceitar un poco los huesos  
 así le haremos los honores a esta fecha de bandera encarnizada  
 (al fin y al cabo es sano estar vivo  
 bajo esta sábana amarilla para todos).

6/II/1978

La casa que no está  
 la que no tiene  
 ah la noche que viene a entristecer el aire  
 ah la mujer  
 la hoja  
 la matita de sonrisas verdes  
 ella inédita de mí  
 la que tiene ojos y labios y cabellera  
 y me dice y comenta y atardece conmigo  
 pero la noche sube y la hierba se duerme  
 por el oeste la mar se traga  
 los besos que nunca escribiré  
 la casa  
 y ella  
 la matita de sonrisas verdes  
 ella inédita de mí  
 ajena en mi tabla la capacidad sin viento

3/X/1979

sus maneras con prontitud (?) y cuidado temiendo con ellas grandes atenciones, pues las mujeres tienen por naturaleza tales maneras que en el amor siempre se desvían de toda buena costumbre y siguen lo contrario. Por eso quiero hablar ahora de las mujeres y de sus hechos.

El que quiera conseguir el amor de las mujeres de manera que no le ocurra ningún daño, debe conocer sus maneras y sus costumbres; que las frecuenté y las siga; para que las entienda y sepa qué es lo que más les vence al deseo. Debe ser sufrido para que sepa entrar carteramente en su voluntad. Sabed que: tanto los hombres como las mujeres sienten el deseo

como el placer. Si el hombre fuera el más noble, el más gallardo, el más rico y el mejor en las gracias del mundo, pero no sabía esto, que la mujer siente deseo y placer, y no lo hiciera de obra, no conseguiría su amor. Y si fuera el más feo, el más desgraciado, el de peores gracias, pero quisiera seguir el deseo de la mujer a uno así ella amaría, aunque fuera cautivo de los cautivos.

[...] El hombre que quiera ser amado por las mujeres conviene que sea de la siguiente manera: osado y fuerte, de buen hablar y sincero en sus palabras, cuidadoso y educado en el comer y limpio en el beber; que sea alegre y que no tenga ningún defecto físico, que sea donoso y bien parecido, amante de las compañías

Poemínimos y alburemas<sup>1</sup>

Jesús Evaristo Sánchez

**CEREMONIA**

Nadie se acercó  
a  
felicitar  
al pre-miado

**NOMBRES**

La importancia  
de llamarse Ernesto  
es que no te llamas  
Caballo  
Vaca  
ni Mula:  
yo me llamo Chucho

**NOCHE**

Pijama  
Del  
Día

Día

Noche  
Desnuda

**AURORA BOREAL**

Parranda  
de  
un  
rayo  
de  
sol

**ILUSIÓN**

La  
puerta  
se cerró detrás de ti.  
Lo bueno es que  
traes tus llaves.

**NANDINO**

Cuando  
te mueras  
la venganza  
de la muerte  
será  
que  
vivirás  
eternamente  
así  
que  
mejor  
no  
te  
mueras

**INCÓGNITA**

¿Quién amó más  
al príncipe:  
la bruja,  
que al  
verse rechazada  
lo convirtió  
en sapo,  
o la princesa  
que lo besó  
pensando en  
convertirlo  
en su  
marido?

**TIEMPOS**

Hasta luego  
es por un tiempo  
Adiós  
es para siempre  
Hola  
es ahora  
Te amo  
Eternamente

**INCOMPATIBLES**

El  
deseo  
cumplido  
mató  
a  
la  
esperanza

**TETONA MENDOZA**

¡Qué  
poemínimo  
es  
tu  
nombre!

**COMUNISTA**

Y arrebatando  
la palabra  
la diputada sentenció:  
"¡Todos  
los  
hombres  
son iguales!"

**H-S-M**

Un profesor  
Hora-semana-mes  
es alguien  
que  
come  
una hora a la semana  
en un mes

**AA**

La  
única diferencia  
entre  
Aura y Arau  
es de carácter  
palindromático

<sup>1</sup> Textos tomados de *El amor en tiempos de guerra (de baja intensidad)*. Vol. II del taller literario Bertold Brecht. Unach, 1998.

**Estero**

y que haga todo lo que a ella le plazca; que sea rico y que sus vestidos, su boca y su sudor huelan bien.

Los hombres a los que por sus costumbres las mujeres aborrecen son éstos: el que es celoso, avaro y egoísta de sus bienes; que tiene poca piedad y siente envidia; que es sucio en el vestir, en el comer y en el beber y que es pobre.

[...] Las señales del amor manifiesto son: que cuando la mujer ve a su enamorado le muestra todas sus buenas maneras y todos los gestos que le parece que le enamoran. Le confiesa su amor, se extraña cuando lo ve, bosteza a menudo y se remira para que nada le falte. Si tiene o se le acerca algún niño,

lo coge, le besa, lo abraza, juega con él y se alegra, y busca reírse, razonar y hacerse la encontradiza con su enamorado aunque no venga al caso. Si ella lo ve pero él no la advierte habla y gesticula para que se dé cuenta de su presencia, habla con alguna de las personas que tiene a su alrededor de manera que él se dé por aludido. Si está en la cama se senta y simulará jugar con el pelo, o rascarse, o teclear en el suelo, morderse el labio inferior, y se lo mirará de reojo. Si oye o ve algún enemigo de su enamorado, dice mal de él para que lo oiga. Cuando se aleja de ella se queda triste y cuando lo ve nuevo, le cuenta los días que no lo ha visto, para que él entienda

## Cenzontle

Sueño de cuatrocientas voces,  
el cenzontle  
alberga el vértigo  
de la multiplicidad  
en su plumaje color nube,  
color humo, color viento.

A punto de transformarse  
en otro pájaro,  
un canto a la distancia le responde.  
¿Es un cenzontle también,  
o es la sombra  
que en mi recuerdo  
multiplica el laberinto  
que teje y desteje  
las notas de su aliento?

Blanca Luz Pulido

## Termopreludio

Calor, color,  
hemática sentencia  
pertinaz incendio  
que a diario asiste  
al sitio donde alguien  
ya no es ese alguien  
bajo su inclito cadáver  
que aun pasos emite ante  
el asombro del silencio,  
universal testigo,  
como la social bruma  
de la indiferencia y la bondad  
de las buenas costumbres

Junio 19, 06

## De Skambilduits

a: Laura, Gerardo y Eva

Sólo, libidamente sólo,  
el iconoclasta amor podrá  
salvarnos de la muerte,  
extraña correlación  
diluida en todos los pesares,  
inmaculada encono  
para siempre ajeno a las  
costillas de Adán en busca  
de su inexistente Eva

Febrero 13, 06

Carlos H. Selvas

que no lo olvida; le pregunta cosas muy sutilmente para no enojarlo y lo invita de lo que tiene aunque él no sienta necesidad. Dice que lo sueña y cuando lo ve se muestra muy alegre. Cuando el hombre nota estas cosas en la mujer, sabe que le ama de todo corazón.

[...] En cuanto a la nobleza y a la belleza de las mujeres, se trata que tengan cuatro cosas muy negras: el pelo, las cejas, las pestañas y los ojos; cuatro cosas muy coloradas: las mejillas, la lengua, las encías y los labios; cuatro muy blancas: el rostro, los dientes, el blanco de los ojos y las piernas; cuatro muy estrechas: los orificios de la nariz y de los oídos, la boca, los

pechos y los pies; cuatro muy delgadas: las cejas, la nariz, los labios y las costillas; cuatro muy grandes: la frente, los ojos, los pechos y las nalgas; cuatro muy redondas: la cabeza, el cuello, los brazos y las piernas; y cuatro muy perfumadas: la boca, la nariz, las axilas y el coño.

[...] Las maneras de joder consisten en: levantar algunos miembros y bajar otros. Y esto de dos formas: una, moviéndose, y otra, estando quietos. Moverse es abrazar, besar, sobar, cantar, pellizcar, tirar del coño y del ombligo y otras cosas parecidas. Y otra cosa es hacer gestos o señales con los ojos, la boca, decir alguna palabra, mostrarse alegre e incitarla con

## Carta al dueño de la Coka Cola

SEÑOR:

Bajo  
la sagrada  
montaña Huitepec,  
al extremo poniente  
del antiguo valle de Jovel,  
en  
el  
tre-  
ce-  
a-  
vo  
pel-  
da-  
ño  
infra-  
mundo  
guardamos agua fresca,  
para la sed de nuestros nietos,  
y para la sed de los tuyos, también.  
Sangre del porvenir  
nace en la gruta  
de la hoja verde  
(donde tus)  
vampiros  
abren un pozo  
al corazón de la vida.  
Podredumbre  
dinero  
lava  
el coco  
de la Coka Cola,  
bebedor de nuestra herencia.

La resaca  
nos transforma  
en desierto.  
Dunas y olas,  
sales y alas.

La  
Patrona de los Patrones,  
Vencedora de Todos los Ejércitos  
es  
La  
SED.

¡Salud!  
Para la apreciada familia a tu lado.  
Y los nietos de los nietos, Amén.

ATENTAMENTE,

*Los que bebemos agua*  
en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.  
3 de mayo, 2006,  
Día de la Santa Cruz de los Pozos  
y Ojos de Agua



El mar se mide por olas,  
el cielo por alas,  
nosotros por lágrimas.  
-Jaime Sabines

### Estero

todo lo que pueda, pues, riéndose de los gestos del hombre, la mujer se callenta, especialmente cuando le pone una cara y una sonrisa bonitas, y su rostro demuestra gran alegría.

Las posiciones para poder son cinco: la primera, cuando yacen el hombre y la mujer; otra, cuando se ponen de lado; otra, estando de pie; y otra, cuando la mujer está encogida, levanta las piernas y las pone encima de las nalgas del hombre, entrelazándolas fuertemente. Ésta es la forma que más suele usarse.

Otro sistema: que la mujer se eche, con las piernas bien tendidas y el hombre se las entrelace con las suyas, pasándole un brazo por debajo del cogote y abrazándola con fuerza con el otro. Así, puede confiar en este sistema.



# RESEÑAS

## La flecha en el aire

Alberto Vital

*La flecha en el aire* es un símbolo, resumen y título afortunado de este pequeño volumen de versos y de prosas a la vez íntimo, memorioso y compartido.

*La flecha en el aire* es una imagen exactísima del estado de suspensión que todos vivimos cuando nos enamoramos.

La flecha es desde luego también la saeta erótica: tanto el instrumento como el veloz y fértil zumo de ese instrumento.

El aire en sí, por sí solo, es emblema de la sutileza que requieren dama y varón en la suerte suprema del encuentro, desde que éste empieza a gestarse.

Y la flecha alude a una de las pasiones del poeta, de José, de José Martínez Torres: la Edad Media, cuando con la flecha jugaban tanto Eros como Ares, tanto Cupido como Marte.

La delicada y expresiva viñetita elegida por el poeta para iluminar la portada apunta asimismo a esa época de elección de José, época que es tierra, tierra de elección, tierra prometida aunque se encuentre en el pasado, en aquel presente del pasado con que se conforma la verdadera historia: el pasado, no cualesquiera pasados, sino el pasado que nos sigue doliendo así sea sólo porque gozamos intensamente cuando fue presente del presente y ahora nos lastima por sólo recordarlo.

El poema que da título al volumen y lo inaugura tiene 17 versos y 12 imágenes como en los números del cuadrante: cada imagen expresa uno de los doce? ánimos del deseo, de esa búsqueda ciega del placer que rige los pasos de los seres (p. 3):

- 1) Una flecha en el aire buscando objeto;
- 2) misterio en el bosque;
- 3) en la huerta, encrucijada;
- 4) desnudez refulgente en la playa;
- 5) vieja deuda,
- 6) nueva cuenta que se gesta y entrama;

- 7) dado en el cubilete con un solo número insistente;
- 8) esquilma de mi aliento y gula;
- 9) un alma de dos filos;
- 10) avidez y lujuria,
- 11) áspide y miel.
- 12) dicha y desdicha una y otra vez.

Otro hermosísimo poema de *La flecha en el aire*, el soneto "Sal en la herida" (p. 14), vuelve a definir tanto el amor como los estados de ánimo que rodean al enamorado perfectamente solícito:

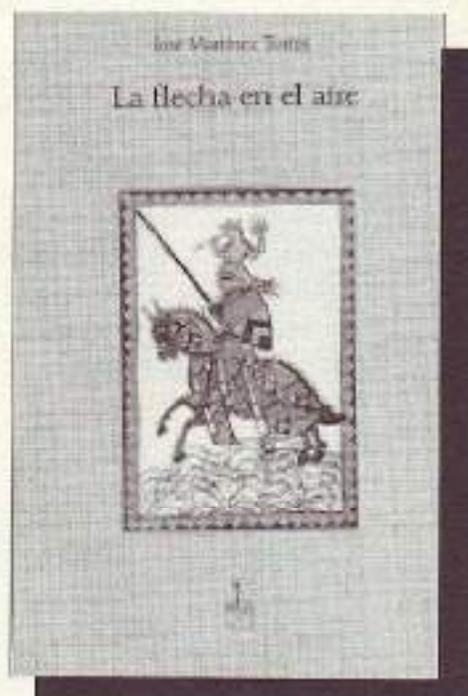
Si tú me dices ven, voy; si tú invitas, yo pago; proveo lo que hará falta; no importan riesgos, mientras en calma elija, como frutas, tus caricias.

El maestro de maestros Lope de Vega se asoma a estos versos, atento y gozoso. Gonzalo de Berceo y Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, se acercan para escuchar "Al perfume de su nombre" (p. 28), de claras resonancias medievales populares, que no se escuchaban, entre nosotros, probablemente desde tiempos del poeta Alfonso Reyes:

Si eligiera hoy mujer,  
lo que sigue querría:  
pechos y boca grandes  
y rojas las encías;  
semblante y dientes blancos,  
amplias las pantorrillas;  
negro el pelo y los ojos  
e intensas las pupilas;  
la voz y el gesto graves,  
para lidiar la lidia;  
muy estrechos los hombros,  
y otranto las rodillas;  
breve cintura y vientre  
que vello anunciaría.  
Al perfume de su nombre  
todo ello juntaría.

Un tercer tipo de poemas tienen un tono coloquialísimo, cercano a las voces de los últimos años en el arrabal capitalino o en el pasillo de la Facultad o en la casa o en la peluquería. Ya en *La isla en el lago*, José dejó constancia de su enorme talento para captar voces de todos sitios y sabores.

Si existieran los parámetros que rigieron la vida literaria hasta aproximadamente los años ochenta, diríamos que varios, muchos de los poemas de José, están destinados a las antologías, al canon de México y de nuestra lengua. No nos entristezcamos en este instante meditando acerca de si aún habrá antologías realmente ecuménicas (más allá de los grupos de poder) y si el canon se instalará de manera natural dentro de algunos años. Supongamos que sí. Supongamos que, como en años anteriores, el tiempo es el natural antologador y canonizador de lo realmente bueno. Supongamos que la inercia, la masificación, la trivialización de la vida cultural y de la vida en general le permiten al tiempo hacer su trabajo habitual, y el canon se abre paso a través de antologías y de otros medios de selección de las piezas memorables. En ese caso, *La flecha en el aire* aportará poemas de nítida belleza, clásica en el sentido de viva y esbelta y perfilada como una flecha, como ese cuerpo femenino que palpita en cada una de las páginas.





## Chiapas moderno: entre el amor y la violencia

Thomas A. Lee Whiting

*Entre el amor y la violencia: Chiapas en la narrativa mexicana contemporánea*, recopilado por mi amigo Francisco Mayor Mayorga fue publicado en México por el Gobierno del Estado a través de la Secretaría de Educación, y la Universidad Autónoma de Chiapas a finales del año pasado. Viene a llenar un hueco entre los estudios de las aportaciones literarias sobre Chiapas. Es novedoso el libro porque es una antología de trabajos reunidos por el tema de las pasiones, una larga y continua vereda psicológica que va gradualmente del extremo del amor puro, al otro extremo que es la violencia. No toda la violencia nace del odio, lo opuesto del amor, pero el amor genera el máximo respeto, mientras la violencia está acompañada por una total falta de respeto para el individuo y su vida.

El trabajo de Francisco ha sido largo y arduo, porque no sólo se limita a ejemplos de textos literarios chiapanecos, sino fue muy lejos de los límites territoriales del estado para reunir textos de escritores reconocidos, representantes de la literatura mexicana que permanecieron en Chiapas poco tiempo, pero lograron captar "lo chiapaneco" en sus creaciones.

Hay muchos aspectos conocidos en el libro, pero el lector encontrará muchas sorpresas entre los hallazgos de Paco, que seguramente enriquecerán su conocimiento del Estado, la gente y las costumbres tradicionales. No hay forma de llegar a conocer mejor un rincón, aunque sea de la patria chica, que leyendo las palabras de los escritores locales. O encontrar una nueva visión sobre algo conocido escrito por los ojos de alguien de afuera que los conozca por vez primera, visto con ojos nuevos y a través de una experiencia lejana de la local.

Aprendí mucho de este libro y me divertí con ello. No voy hablar de los cuentos que me gustaron o de otros que no me satisficieron tanto, eso lo voy a dejar para que cada uno de ustedes busque y descubra lo que más les atrae. Voy a referirme solo a unos cuantos temas que me hicieron reflexionar, o que de alguna forma me hicieron recordar aspectos de la vida que me intranquilizan. No vienen necesariamente en orden de importancia.

En este tiempo moderno, después de tanta lucha por crear una vida más justa, pacífica, segura y democrática, nuestra vida en Chiapas luce lo opuesto, o sea, no es tan justa, pacífica, segura o democrática. Me decepciona esto como ciudadano, como profesional y humano. Viene esto al caso por el libro de Paco, porque la violencia y el amor son temas fundamentales para que estas cuatro condiciones sociales civilizatorias subsistan: La justicia, la paz, la seguridad y la democracia. Nuestro estado no es el mejor ni el peor en cuanto condiciones, es sencillamente como lo encontramos, caminando adelante pero con bastón.

Primero, como ciudadano quisiera que fuéramos más democráticos, con la plena convicción de que el ejercicio de la democracia no es una garantía, sino un juego civil donde gane la mayoría, no el que toma el poder. Segundo, como profesional sé que después de miles de años de desarrollo de civilizaciones antiguas y tecnologías modernas, no hemos podido borrar el egoísmo y ver al prójimo con respeto. Tercero, como humano quisiera que en lugar de ver a otro con sospecha y odio podamos aceptarlo como una forma distinta de vivir y disfrutar el lujo y

riqueza que ofrece una vida de tanta diversidad.

Cualquier literatura es fiel reflejo de la vida y sé que tal vez hay más violencia hoy día en el mundo, que amor. Sin embargo, quisiera que hubiera más matrimonios amorosos, capaces de elevarnos a ser mejores y enterrar nuestras propias frustraciones o morbo en las bajezas del pueblo. Sé que la borrachera, la violencia doméstica y la confrontación civil son parte de nuestra vida, pero ¿no que ser así la mayor parte de nuestra existencia? Sé que para el escritor es más fácil de la tristeza y problemas de su vecino que de los éxitos y felicidades de otro o de él mismo, ¿por qué llaman más la atención en el periódico la noticia roja que las páginas culturales? ¿Por qué gastamos dinero en saber las debilidades del otro y no en textos que nos elevarían el espíritu? ¿Por qué somos tan perversos? ¿Por qué nos gustan lo feo y no lo bonito?

Sé que no todas las personas como las he pintado, hay quienes nos salvan totalmente de mi caracterización de humanos pesimistas, morbosos y perversos. Como para desafiarne, el libro dedica 43 páginas de los cuentos a la selección de "amor" no en la sección de "violencia". Lo típico de la narrativa indígena será de Rosario Castellanos, Fernando Benítez o Ricardo Pozas. Ellos hablan de la pobreza, lo triste, lo sucio, la falta de esperanza. Creo que la alta incidencia de crimen y suicidio en varias comunidades indígenas hablan de gente desesperada de poder salir de la marginación y atraso. La vida de la comunidad no es sólo la borrachera, la violencia doméstica y desesperanza. Creo que nuestros escritores indígenas no han optado por el camino de concentrarse en un solo aspecto de la vida, porque es lo más fácil y seguro de bien. No cabe la menor duda de que estos aspectos negativos existen y son frecuentes, pero no me convencen si sea lo típico ni lo más característico de la vida de nuestros pueblos rurales y tradicionales.

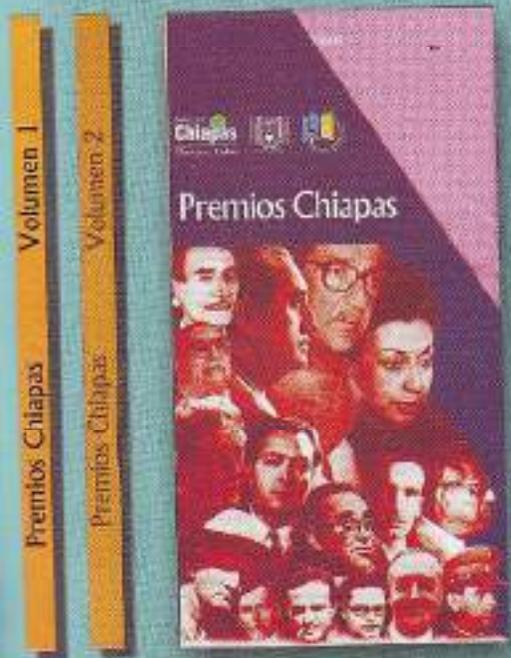
Hago votos porque el libro de Paco nos ayude a reconocer las sutiles diferencias que existen entre el amor y la violencia, para que año con año nuestros pueblos aprendan a vivir en paz y tranquilidad.

# Publicaciones de la UNACH



• Colección Rescate y Patrimonio

• Colección Paradigma



• Premios Chiapas SEP-UNACH



• Colección social y humanística



♦ ENTREVISTA CON LEDO IVO

♦ BORGES Y NOSOTROS, ENTREVISTA DE CARTEL WILSON

♦ COMO UN ESPÍA DE DIOS, ENTREVISTA CON JOSÉ REVUELTAS

♦ JACQUES LACAN:

*El psicoanálisis verdadero y el falso*

♦ ANA PRIETO:

*¿Quién es María Kodama?*

♦ CARLOS ROMÁN:

*Del cuerpo (cárcel del alma) como territorio de combate*

♦ EFRAÍN AGUILAR:

*Los enemigos de la ciencia*

♦ FERNANDO SOLANA:

*Nuestra costumbre la muerte*

♦ TERESA GARCÍA Y JUAN PABLO VILLALOBOS:

*Vanguardia, provocación y el arte de verdad*

♦ ANTONIO DURÁN:

*El monstruo desolado: la narrativa de Guillermo Fadanelli*

♦ POEMAS DE BLANCA LUZ PULIDO, ÁMBAR PAST, JOAQUÍN VÁSQUEZ AGUILAR,  
JESÚS EVARISTO SÁNCHEZ

♦ RESEÑAS DE THOMAS LEE / ALBERTO VITAL

♦ SECCIÓN ESTERO: FRAGMENTOS DE UN TRATADO MEDIEVAL

