

ISSN 1665-1340

# Luvina

REVISTA LITERARIA • NÚMERO 46 • PRIMAVERA DE 2007 • NUEVA ÉPOCA

## LA CRÍTICA EN CRISIS

Ignacio Padilla  
Carlos Antonio de la Sierra  
Armando González Torres  
Luis Vicente de Aguinaga  
Rafael Lemus

Jorge Pech Casanova  
Jorge Fondebrider  
Geney Beltrán Félix  
Eduardo Huchin Sosa

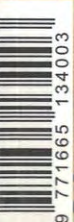
Adolfo Castañón  
Eduardo Chirinos  
Elba Sánchez Rolón  
Fabrizio Mejía Madrid

**DENIZ ADVERSO**  
Santiago Matias  
Silvia Eugenia Castellero  
Javier García-Galiano

Plástica de Marina Láscaris  
Textos de Juan Gelman, José Balza,  
José Miguel Oviedo, Eduardo Milán,  
Juan José Doñán, Michel Houellebecq  
y Jaime Moreno Villarreal

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

\$40.00



elemental



**104.3 fm**

Red Radio

Universidad de Guadalajara

[www.radio.udg.mx](http://www.radio.udg.mx)

diseño: klavc14@hotmail

# Todos hasta atrás

PRIMERA RONDA

EN LIBRERÍAS

Edición Limitada

## Todos *Día Siete* PRIMERA RONDA hasta atrás

- Eliseo Alberto - Carmen Aristegui - Enrique Berruga
- Blay - Agustín Codón - Mauricio Garena - Horacio
- Castellanos Moya - Miguel Ángel Chávez Díaz de
- León - Guillermo Rodanelli - Rossana Fuentes-Berón
- Luis Humberto Creschwaite - Paco Ignacio Talbo II
- Angel Jaemillo - Andrés Jorge - Mónica Lavín
- David Martín del Campo - Fabián Mejía Madrid
- Juan Meyer - Mauricio Molina - Elias Montañez
- Alvarado - Néstor Ortega Raúl Prieto - Juan José
- Olivares Villagas - Alejandro Páez Varela - Eclimée
- Renar - José Ramón Ruíz Sánchez - Jesselo Rangel
- Lucía Rivadeneira - Julio J. Sabines - Sara
- Selchovich - Enrique Serra - Martín Sobres - Jordi
- Soler - María Scoppen - Leonardo Tarifeño - Antonio
- Tamarit - Jorge Volpi - Jorge Zepeda Patterson



**Día Siete**

# La vida sin música es un error...

F. Nietzsche

En nuestro número 10, de febrero a abril:

Electrónica tñbiri vs. electrónica cool / Mainstream underground  
Ruido / radar<sup>6</sup> / John Cage / Funk / Rap / Jazz / Hip Hop / Banda  
misógina / Rock / Punk / Tango hoy / Rebeldía pop / Reggaetón  
Nuevos territorios de exploración sonora / Country / La música  
en el cine / Fennesz / Shostakovich / Ruvalcaba / Billie Holiday  
no era la mejor / El éxodo rastafari / Syd Barrett frente al muro  
La música de Albiñn / Sociología del rock / La canción cardenche  
La nueva canción francesa / Los discos del nuevo milenio / The  
Organ / Música y tecnología en México / Crónicas: arte en Barcelo-  
na y en Puebla / Suplemento: Replicar a la política / Y más!

# REPLICANTE

Suscríbete: [www.revistareplicante.com](http://www.revistareplicante.com)

A la venta en Sanborns y librerías de todo el país: 40 pesos!



SUSCRÍBETE \$150.00 MX POR TODO UN AÑO  
DE LA MEJOR INFORMACIÓN TEATRAL EN MÉXICO  
NÚMEROS ANTERIORES \$40.00 FORMA TU COLECCIÓN

DEPOSITA A NOMBRE DE JOSÉ SEFARÍ MISRAJE EN HSBC CUENTA 018024 7434 49  
Y ENVÍANOS POR FAX O INTERNET TU FICHA CON TUS DATOS Y RECÍBEN  
LA COMODIDAD DE TU HOGAR A PASO DE GATO

(01 55) 5680 9232 5688 8756,  
SUSCRIPTORPDG@PRODIGY.NET.MX  
EDITORIALPDG@GMAIL.COM



# QUINTO ANIVERSARIO



ME ALEGRA MUCHO TENER LA OCASIÓN DE FELICITAROS POR VUESTRO  
QUINTO CUMPLEAÑOS. CON TODA SINCERIDAD OS DIGO QUE LA VUESTRA  
ES UNA DE LAS MEJORES REVISTAS DE TEATRO DEL MUNDO, Y YO ABRO  
CADA NÚMERO COMO UNA VENTANA AL TEATRO DEL MUNDO. RECIBID UN  
FUERTE ABRAZO DE VUESTRO AMIGO.

JUAN MAYORGA  
DRAMATURGO ESPAÑOL Y PEDAGOGO.



Ilustraciones de portada e interiores:  
**Brenda Solís**



#### UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

*Rector General:* José Trinidad Padilla López

*Vicerrector Ejecutivo:* Raúl Vargas

*Secretario General:* Carlos Briseño Torres

*Director General de Difusión Cultural:*

Jeffrey Steven Fernández Rodríguez

*Director de Artes Escénicas y Literatura:* Ángel Igor Lozada Melo

*Director General de Medios:* Gabriel Torres Espinoza

#### **Luvina**

*Directora:* Silvia Eugenia Castellero

*Editor:* Fernando de León

*Coeditor:* José Israel Carranza

*Consejo editorial:* Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, José María Espinoza, Jorge Esquinca, David Izazaga, Baudelio Lara, Josu Landa, Martín Mora, Víctor Ortiz Partida, Laura Emilia Pacheco, Carlos Vargas Pons.

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

**LUVINA Nueva época**, revista trimestral (primavera de 2007).

*Editora responsable:* Silvia Eugenia Castellero. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jalisco. Teléfono [33] 3827 2105, fax [33] 31342222 ext. 1735 scastillero@luvina.com, fleon@luvina.com, *Imprenta:* Editorial Pandora, S.A.de C.V., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco. [www.luvina.com](http://www.luvina.com)

## Índice

### LA CRÍTICA EN CRISIS

- 5 El laberinto sin Asterión  
**Ignacio Padilla**
- 8 Matar al crítico literario  
**Carlos Antonio de la Sierra**
- 12 Cyril Connolly: el virtuoso anacranismo de la crítica  
**Armando González Torres**
- 15 Estado crítico  
**Luis Vicente de Aguinaga**
- 19 El instante moderno: Baudelaire, crítico literario  
**Rafael Lemus**
- 24 Evocación e invocación del mexnobismo  
**Jorge Pech Casanova**
- 29 Harold Bloom y su bilis negra  
**Jorge Fondebrider**
- 33 Para qué la crítica en tiempos del ultraje  
**Geney Beltrán Félix**
- 36 Pensar adalgaza  
**Eduardo Huchín Sosa**
- 39 Alfonso Reyes: la crítica como actitud vital  
**Adolfo Castañón**
- 43 Después de la caída de cualquier Babel  
**Eduardo Chirinos**
- 47 Desconfiar del crítico  
**Elba Sánchez Rolón**
- 51 Teoría y práctica de la presentación de libros  
**Fabrizio Mejía Madrid**
- 53 Vargas Llosa, testigo del mundo  
**José Miguel Oviedo**



## EXTRAÑAMIENTOS

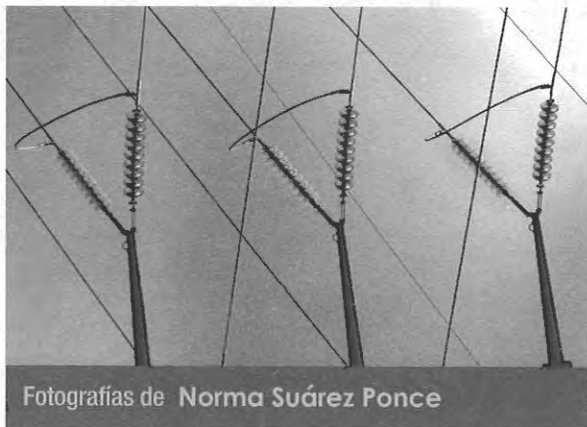
- 59 La prosa de Carlos Drummond de Andrade  
**Mijail Lamas**
- 60 Opiniones de Robinsón  
**Carlos Drummond de Andrade**
- 63 La perfecta anomalía  
**Santiago Matías**
- 65 La química verbal de Gerardo Deniz  
**Silvia Eugenia Castellero**
- 69 Apuntes de laboratorio  
**Javier García-Galiano**



Plástica de  
**Marina Láscaris**

*El libro de la vida*  
Jaime Moreno Villarreal

- 
- 71 Se llamaba Vivian...  
**Juan José Doñán**
- 73 Volver  
**Juan Gelman**
- 74 Coches de niños  
**José Balza**
- 77 París-Dourdan  
**Michel Houellebecq**
- 78 El mito y la crítica  
en la poesía de Josu Landa  
**Eduardo Milán**



Fotografías de **Norma Suárez Ponce**

## PÁRAMO

- 82 ¿Tengo esa cara de maniático  
cuando sonrío?  
**Antonio Ortuño**
- 83 De oficio crítico  
**Hugo Hernández**
- 85 Zoom  
**Ángel Ortuño**
- 86 Galería de obsesiones  
**Rafael Torres Meyer**
- 87 El color de las letras  
**Dolores Garnica**

**P**uesta en crisis, la actual crítica literaria mostrará su progreso o su estancamiento. Tal es la convicción sobre la que el presente número de LUVINA ha reunido la razón y el ingenio de sus participantes: Ignacio Padilla analiza ese cuerno de la abundancia de la crítica que surge con internet y en el entorno de la globalización, mientras que Carlos Antonio de la Sierra revisa los roles de críticos que asumen autores, editores, correctores y lectores. La idea del «ensayo total» como vehículo arrollador de la crítica es la propuesta de Geney Beltrán Félix, y de la vastedad del lenguaje que divide naciones, oficios e ideas, y que ha sistematizado la crítica, surge una verdad elemental en el ensayo de Eduardo Chirinos: la palabra todo lo une en su más pura esencia: la literatura.

Al evocar la figura de Cyril Connolly, Armando González Torres vindica su personalísimo método crítico basado en «la dignidad de la apreciación subjetiva». Rafael Lemus, por su parte, explica las coherencias y contradicciones críticas de un parteaguas de la modernidad:

Charles Baudelaire.

Jorge Fondebrider elabora un rico perfil del profesor Harold Bloom, una de las figuras que han ejercido enorme influencia en el mundo de habla inglesa y despertado incontables polémicas por sus juicios. En México,

Alfonso Reyes es uno de los pilares de la literatura, y su labor como crítico literario es sopesada por Adolfo Castañón.

S. NOB fue una publicación crítica y provocadora, y Jorge Pech Casanova elabora un divertido y agudo perfil de sus tres célebres creadores. Por su parte, Luis Vicente de Aguinaga recupera la figura del crítico como alguien que ejerce el arte de la sospecha, y Elba Sánchez Rolón nos hace una atenta –y razonada– invitación a desconfiar del crítico, cuya opinión debería ser confiable por naturaleza.

Eduardo Huchín Sosa entrevista al doctor Marcus Cunningham para atacar los excesos literarios y demostrar los beneficios de la lipocultura: una hilarante técnica de reducción de páginas. Por último, desoladora y resueltamente divertida es la crítica a las presentaciones de libros que formula Fabrizio Mejía Madrid.

## La crítica en crisis

Según Ambrose Bierce en su *Diccionario del Diablo*, el crítico es una «persona que se enorgullece de lo difícil que resulta complacerla, porque nadie intenta complacerla»: varios de los ensayos aquí presentados lo confirman.

Gerardo Deniz, poeta que ha sabido cifrar belleza, inteligencia y humor en cada verso, es homenajeado por Santiago Matías, Silvia Eugenia Castellero y Javier García-Galiano. Juan José Doñán escribe en memoria de la actriz y dramaturga Vivian Blumenthal. Poemas de Juan Gelman y Michel Houellebecq, un cuento de José Balza, un ensayo de Eduardo Milán y otro de José Miguel Oviedo así como la obra plástica de Marina Láscaris, presentada por Jaime Moreno Villarreal, y las fotografías de la guanajuatense Norma Suárez Ponce, complementan este número.



# El laberinto sin Asterión

---

IGNACIO PADILLA

**P**arece mentira que hace tan poco las cosas fueran tan distintas. A principios de los noventa Huberto el Bueno me embarcó en la armadura de una columna literaria cuya prioridad fuese informar a los de acá sobre las cosas que ocurrían con la literatura de allá, en especial dentro del dominio de la crítica. La columna se publicó por espacio de siete años, y quiero pensar que fue tan mal pagada y bienvenida como ardua y necesaria en esos tiempos. Mis fuentes tenía que hallarlas en lugares y por conductos no pocas veces disparatados: cualquier día pasaba horas en la sección de revistas de una cafetería, transcribiendo a furto de los vendedores reseñas publicadas en diarios europeos que se ofrecían allí a precios para mí inaccesibles; algún otro recorría consulados y embajadas mendigando suplementos culturales que a esas alturas habían pasado ya por las manos de todo el cuerpo diplomático; en varias ocasiones me anocheció en el IFAI, el Instituto Italiano de Cultura o la biblioteca Benjamín Franklin mientras me aprovisionaba de noticias no muy frescas sobre lo que se decía del último libro de Echenoz en los mentideros de París o lo que se debatía en torno a la última novela de Gore Vidal en el *New York Times* o en el *Washington Post*.

Hoy en día una columna semejante carecería de sentido. No es que los lectores de suplementos, por lo general escasos aunque siempre fieles, se muestren menos ávidos que antes por conocer los vericuetos de la crítica internacional. Es más bien que ahora no requieren de las fatigas de un joven periodista local para hacerse una idea más o menos clara y fresca del quehacer literario global. Por una parte, las publicaciones extranjeras se han vuelto algo más accesibles, tanto física como económicamente, para el público lector mexicano. Por otra, resulta obvio que las bondades de la red cibernética han hecho posible un fluido intercambio de información crítica que antaño brillaba por su ausencia en nuestros fueros. Basta hojear alguno de nuestros pocos suplementos culturales para notar en qué medida los propios críticos mexicanos han resuelto incorporar a su quehacer y a su retórica lo que se dice, hace o sangra en otras latitudes. Hoy por hoy, los críticos mexicanos dialogan en igualdad de términos con sus homólogos en otras lenguas y otras naciones.

Por si nada de esto fuese suficiente, la proliferación feliz en nuestras

Ignacio Padilla (Ciudad de México, 1968).  
A finales del año pasado comenzó a circular  
su libro de ensayos *El peso de las cosas*  
(Universidad de las Américas, Puebla, 2006).

librerías de una industria editorial como la española —que es además la que más obras traduce en el mundo— ha permitido que nuestro diálogo con la crítica de fuera sea no sólo amplio, sino relativamente bien fundado. En tiempo récord, la promiscuidad de la literatura mundial con los medios audiovisuales se ha sumado con ventaja a recursos nuevos y viejos de la industria tales como los *blurbs*, la regularización de las traducciones, las ediciones de bolsillo, la agilización de los procesos translativos, los círculos de lectores y los *blogs* literarios, herramientas todas ellas idóneas para la promoción parcial e *in extenso* del aparato crítico que desde el extranjero rodea a las obras que llegan a nuestras manos.

Diríase a todo esto que el conocimiento inmediato, profundo y directo de la crítica extranjera por parte de los lectores mexicanos tendría por fuerza que haber enriquecido o modificado sustancialmente nuestra manera de leer, escribir o hacer crítica. El optimista o el ingenuo esperarían que conocer el pensamiento y las técnicas de los críticos extranjeros en medios editoriales infinitamente más boyantes que el nuestro favorecería por fuerza nuestra propia producción. Se habría soñado acaso con la incorporación ya no tardía de grandes escuelas de pensamiento, teorías críticas, ideas brillantes y cánones deslumbrantes promovidos por sonoros estudiosos que, allá sí, tendrían hoy tanta voz e influencia en la literatura como en su momento la tuvieron Sainte-Beuve o Visarion Belinsky. En una palabra, la revolución de las comunicaciones tendría que habernos puesto, si no a la cabeza, sí al menos al mismo compás de tradiciones críticas supuestamente mejores.

En el sentido más estricto, no me parece que sea así. Si en verdad hay un aprendizaje a raíz de nuestro mejor acceso a la crítica planetaria es que ésta no es muy distinta ni significativamente mejor de la que venimos haciendo en México desde hace varias décadas. Habitados a endiosar lo ajeno y lo lejano, durante décadas pensamos que la falta de rigor, preparación, sensibilidad e inteligencia de nuestra crítica era aneja a nuestra

supuesta periferia, una periferia en la cual, digámoslo de una vez, dejamos de estar desde los años sesenta. Ahora, sin embargo, podemos decir que el acceso a la crítica internacional ha producido un sano aunque no poco doloroso deicidio. Es verdad que algo hemos aprendido de y aportado a la manera en que se critica la literatura en el mundo, pero asimismo hemos podido constatar, entre otras cosas, que la mezquindad o la pobreza intelectual de la crítica en México no son muy diferentes de las que padecen los escritores en Berlín o en Nueva York. Quienes antes plañan por la ausencia de grandes críticos en nuestros lares, pueden ver que ahora no es diferente la sensación de lectores y escritores en Barcelona o en París. Quienes se han quejado amargamente de que la crítica literaria en nuestro país se sujete al soborno sentimental o financiero de las instituciones públicas o privadas, o aun de los propios escritores, pueden hoy estar tranquilos sabiendo al menos que en todas partes se cuecen habas. Si acaso, el único contraste significativo que en este orden se ha vuelto evidente es que los errores y los horrores de la crítica literaria en nuestro país son relativamente más puros que allende nuestras fronteras, pues las vilezas de allá pueden al menos justificarse por motivos de dinero, mientras que acá, donde la literatura no produce ni dinero ni poder, las puñaladas o las negligencias se hacen gratis.

No preciso aclarar que los lectores de suplementos impresos o virtuales a los que aludo líneas arriba son también, en su enorme mayoría, autores que no sólo se dedican a la crítica literaria. Narradores, dramaturgos, ensayistas y poetas acuden regularmente a la crítica en busca de un diálogo necesario para sostener, alimentar y aun dar sentido a su creación. Decir que la crítica cercana o remota no afecta la manera en que se escribe sería hipócrita y descabellado. En un mundo como el de hoy, donde las modas literarias se suceden a una velocidad nunca antes vista, la interacción entre lo que es aplaudido por la crítica, consumido asiduamente por los lectores del mundo y recibido por los grandes consorcios editoriales

atraviesa la fina capa de la creación y determina en gran medida los temas, los estilos y las estructuras con las que se escribe.

Este proceso ha sido en seguida satanizado por un sector en extremo farisaico del *establishment* literario, pero eso no significa que el proceso en sí sea necesariamente tan malo como quieren los apocalípticos. Atender al gusto del lector culto, reflejado sobre todo en la crítica rigurosa, o del lector medio, que se expresa más que nada en las listas de libros más vendidos en el mundo, no implica por fuerza una traición a la literatura. Bien es cierto que a ello debemos la popularidad de ciertos modelos literarios que han hecho más daño que provecho a nuestras letras, pero también es verdad que gracias a la influencia de la crítica internacional lectores y autores hemos llegado a conocer, estimar y hasta emular obras recientes que no por reconocidas dejan de ser notables más allá de la coyuntura en la que han sido escritas, editadas, vendidas y premiadas. Ciertamente, sin el relumbre de la crítica internacional es probable que los latinoamericanos no hubiéramos incurrido en la extenuante perpetuación del realismo mágico, pero fue también gracias a la divulgación del aparato crítico europeo que pudimos conocer bastante pronto a los Young British Writers, los prodigios de Claudio Magris o los avatares de un Orhan Pamuk cuando aún no había obtenido el Premio Nobel. También es verdad que el acceso a la crítica internacional ha contaminado profundamente nuestras letras con la perniciosa plaga de la *political correctness* y la confusión miserable de la ética con la estética, pero hay que reconocer también que es gracias a esto que al fin hemos accedido a tradiciones, literaturas y autores que en otros tiempos se habrían quedado en el ámbito de sus países o sus lenguas.

Semejante inmediatez en el conocimiento

y la influencia mutua en los dominios de la creación y la crítica es acaso una de las ganancias más importantes de la interconectividad. En cualquier caso, esto conlleva los riesgos connaturales a las mayores revoluciones en el ámbito de la comunicación. Basta ahora un mínimo esfuerzo para conocer lo que ayer se escribió sobre tal o cual libro en un país remoto, y eso implica un exceso de información que inevitablemente nos conduce a la desinformación. El hecho de que un libro pueda ser comentado lo mismo en las páginas de *Le Monde* o *The Guardian* que en la página *web* de un estudiante de literatura en una pequeña ciudad andina nos invita a pedernos en el laberinto cibernético, un laberinto que al parecer carece de centro y, por lo mismo, de los filtros habituales que hacen que un crítico o una publicación dados sean reconocidos como forjadores del canon crítico mundial. Ésa es la realidad a la que por ahora debemos enfrentarnos, y no queda sino esperar a que los propios lectores, seamos críticos, autores o simplemente aficionados a la literatura, establezcamos espontáneamente los lineamientos que a la postre conducirán a un nuevo y creíble catálogo de las voces que legítimamente nos irán guiando en el proceloso mar de la literatura contemporánea. ■



# Matar al crítico literario

---

CARLOS ANTONIO DE LA SIERRA

*Este hombre parece un idiota y actúa como un idiota,  
pero no debe engañarse: es un idiota.*

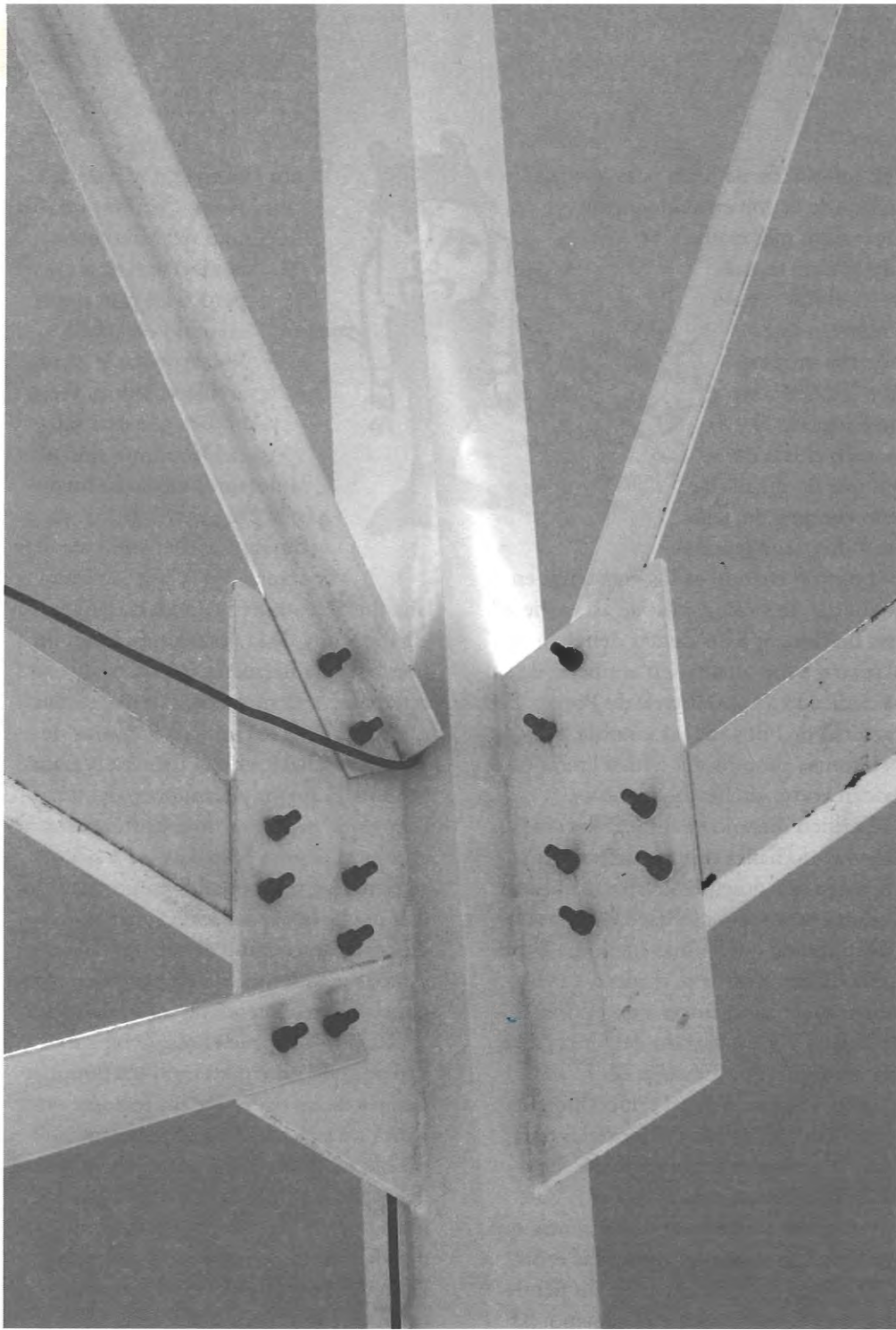
Groucho Marx

Partiré de una máxima elemental: los críticos literarios son extraterrestres. Esto dicho con todo respeto, pues no me refiero a que su mayor ilusión sea llamar a casa (aunque hay algunos dipsómanos reprimidos que sí lo hacen), sino a que su aspiración nodal es residir en una parcela beatífica donde no haya ninguna persona común y corriente. Entiendo persona «común y corriente» como aquella que lee un libro por leerlo (así nomás) y no por encontrar su ascendencia literaria, señalar erratas voluminosas o pretender esclarecer algo que el autor quiso decir pero no pudo. Ese Más Allá nebuloso, plagado de alienígenas bebedores de café, tiene un eco perenne en la frase que más piensa el crítico pero jamás dice: «¿Por qué no lo escribí yo?». La definición del crítico literario, por tanto, es: «Dícese de aquellos que abducen».

¿Qué es hacer crítica literaria? Desmenuzar con cuidado una obra, dicen unos; agarrar el texto enérgicamente, afirman otros; radiografiar el libro palabra a palabra, asumirán con seguridad los más doctos; pulverizar el bodrio, concederán los más ardidos. Todas ellas son propuestas aceptadas y, en general, reproducidas por todo crítico de los críticos literarios. Pero podría irse más allá con la pregunta: ¿para qué sirve la crítica literaria? Puesto que, si digo «para nada», me compararían con un real visceralista (e. e. cummings capturado por su propio paréntesis), pondré sobre la mesa, ínclito lector, algunos usos y costumbres que se acercarán a la resolución del dilema. Es necesario, por ello, una nueva máxima: el crítico literario no sólo es extraterrestre sino que sabe muy bien para quién trabaja. Hay que descartar de antemano que el patrón sea la conciencia o las causas justas.

El crítico literario es un truhán de baja estofa que engaña, induce y abduce a los pobres lectores respecto de tal o cual obra porque *a)* está pagado por una editorial que necesita que «cse» libro no se venda; *b)* es un mancebo fanfarrón que sólo «critica» libros extranjeros (en traducciones) y destruye cualquier volumen editado

Carlos Antonio de la Sierra (Cuernavaca, 1972). Su libro más reciente es *La última tempestad. Shakespeare y América Latina* (Instituto de Cultura de Morelos, Cuernavaca, 2000).



originalmente en español (su frase favorita, a manera de nota al pie, es: «La literatura mexicana es malísima»); *c)* el crítico en cuestión es un poeta fracasado (o sea malísimo) y no soporta que un jovenzuelo lampiño tenga cinco poemarios en su haber. Aquí la expresión acostumbrada es: «Se trata de un pinche puto y todos sus editores se lo ban tirado»; *d)* pertenece a una cofradía

secreta, aunque con podercillo, con una línea crítica específica (cualquier cosa que esto signifique) en sus pautas editoriales. A este inciso pertenecen, entre otros, los que dicen: «Las letras son libres» (aunque Octavio Paz los engañaba: «das palabras, esas putas», *ergo*, regenteaba su propio burdel. Y por eso también de repente querían secuestrarlo); *e)* escribe crítica

como una suerte de filtro para que sus alumnos de la universidad tengan un referente más claro sobre la obra tratada. Éste es el típico caso del maestro que vende sus propios libros, los firma en clase haciendo el conocido chiste de «para que no digan que lo compraron, jeje» y luego los tiene que pagar él mismo cuando se los encuentra en una librería de viejo; f) porque así es, tiene ganas de chingar a los demás debido a su mal sexo y tiene un altar en el rincón de su casa dedicado a San Histeria de Porres. En la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM los síntomas propios del crítico literario se conocen como «hubertobatiznitis».

El crítico literario se devana los sesos pretendiendo hallar una respuesta más o menos causal a quién era mejor, Rimbaud o Verlaine (acto seguido hace el comentario ilustrado de que, por lo menos, a la orilla del Neckar, Arthur se madreó a Paul); también suele pasar horas, que podría utilizar para ver un partido del Cruz Azul, explicando por qué *El código Da Vinci* es malo y la película peor (el crítico literario asegura tener las cartas credenciales para hablar de cualquier tema, incluido el macramé); por último, está el que se remite a las obviedades y afirma con suficiencia que Jorge Volpi no sabe narrar escenas eróticas. El crítico literario oscila en un péndulo que toca la testarudez y el cinismo; las insidias y las maledicencias; la sublimidad y el ridículo. «¿Tú qué haces?», se escucha en una fiesta. «Yo soy crítico literario». Chet. Un tequila doble, por favor.

Cuando Julio Cortázar publicó «Casa tomada», sus «críticos» (menuda connotación de la palabra: «crítico», sin adjetivo o sustantivo, siempre será una especie de vulgar malandrín) sostenían que la literatura de Cortázar era incestuosa. Para llegar a tan distinguida conclusión, les bastó hacer una analogía con el primer libro publicado



por Cortázar, *Los reyes*. En esta pieza, Cortázar retoma el mito del Minotauro sin afectar el desenlace pero sí las causas y el sentido de la historia: Ariadna le da el ovillo de hilo a Teseo no para que éste salga del laberinto, sino el Minotauro, medio hermano de la princesa. Ariadna, naturalmente, está enamorada del Minotauro. En «Casa tomada»

una fuerza extraña se apodera, habitación a habitación, de la casa donde viven un hombre y su hermana. Y puesto que se trataba de una situación extraña, sibilina, que apabulló a los críticos literarios de la época, señalaron con firmeza la transgresión, el fulgor pecaminoso del texto. Cuando le preguntaron a Cortázar sobre el tópico, el gran Julio *morituri te salutant* se remitió a responder con humildad que una noche había soñado el cuento y al despertar lo escribió de una sentada. Los críticos insistieron, sin embargo, en el incesto y en recomendarle algún terapeuta.

Es probable que el objetivo primordial de todo crítico literario sea iluminar pasajes de un texto que los lectores normales no perciben; no obstante, aquí el problema ya no es del crítico mismo sino del escritor y de la fase previa a que el libro esté en librerías, es decir, el trabajo de edición. El mejor crítico, por principio de cuentas, es el escritor mismo; después, los amigos que leen la obra y sugieren algunos cambios (como Juan José Arreola con *Pedro Páramo*) o que sea publicada o no (a veces son los mismos amigos quienes lo hacen, incluso en contra de la voluntad del escritor, como Max Brod con Kafka). Después de eso están los correctores de estilo, a quienes se les agradece que pongan el acento faltante, pero nada más: normalmente también hay que matarlos. Está el editor, quizás el mayor crítico literario una vez que ha aceptado el manuscrito. Por último, la

persona que culmina esta fase previa de la crítica es el librero, aquel que coloca diligentemente las novedades para que se compren o no. Hasta aquí todavía no se hace una sola reseña crítica en los periódicos o revistas ni el libro es motivo de plática de sobremesa; y sin embargo ya hay críticos literarios involucrados en el proceso. Concedo que los libreros no leen siempre los libros que venden, pero ¿acaso los críticos literarios lo hacen?<sup>1</sup>

Para cerrar la perorata: el mayor documento de crítica literaria que se ha escrito es la célebre carta que Malcolm Lowry le escribió al primer editor de *Bajo el volcán*, Jonatban Cape. El dictaminador de la novela había sugerido quitar un par de capítulos porque eran aburridos y no contribuían en nada al desarrollo de la novela. Lowry, con la destreza y lucidez propias de las dos horas de sobriedad de un beodo, rechazó tajantemente los cortes propuestos por el lector de Cape y realizó el mayor estudio crítico que jamás se haya hecho de una obra literaria. Justificó con amplitud e ironía la razón de ser de cada uno de los doce capítulos y su papel en el engranaje funcional de la novela; explicó uno a uno los pasajes aparentemente monótonos, pero de una gran ironía, como el menú de un restaurante en Tlaxcala, que sólo un conocedor de México entendería; reelaboró, con rigurosidad mnemotécnica sólo obtenida mediante un pacto con el Diablo, el funcionamiento de la maquinaria perfecta de una obra total. Así contribuyó Lowry a la crítica literaria, con prolijidad por saberse el autor y abanderando el acto justo de defender su propia obra de las garras de un cretino. Un último punto que diferencia este texto de la crítica literaria convencional: Lowry escribió una carta con destinatario específico, su editor, para explicar por qué no debían ir los cortes sugeridos; jamás pretendió publicar la carta como un anexo legitimador de su novela. Lo «sospechosamente paradójico», como diría Jorge Semprún, es que acaso *Bajo el volcán* no hubiera sido una obra tan impactante y con tanta trascen-

dencia de no haberse conocido esa carta. El crítico literario, de nuevo, hubiera sido rebasado.

El verdadero valor de la crítica literaria no tiene que ver con el vedetismo de publicar sobre los libros enviados por las editoriales a las redacciones o proponer criterios de autoridad después de escribir la última reseña en la revista literaria de moda (porque en la literatura hay sobre todo modas). La trascendencia de la crítica estará en otro estadio, quizás más conservador pero comprometido con la obra misma y no con el entorno que la prefigura y restringe; se trata de ubicar la «exterioridad del accidente», en palabras de Michel Foucault. Así, la crítica dejará de ser una sucesión de opiniones históricas, plenamente direccionadas y percibidas casi como ocurrencias. Cuando esto suceda, hablaremos entonces, aunque pueda objetarse la propuesta, de ciencia o teoría; también de creación artística, de ensayo, de literatura. Al crítico literario hay que ponerlo frente al pelotón de fusilamiento y hacer de él un animoso *gruyère*. Empero, hay que tener cuidado: su especialidad es también abducir fusiles. ■

<sup>1</sup> Con conciencia de causa he dejado fuera de este proceso al dictaminador de libros. Los motivos son muy puntuales: los dictaminadores son una suerte de subcríticos literarios, cuyo trabajo es vilipendiado con justa razón, pues de repente se paran el cuello porque fueron ellos los que impidieron la publicación de la última novela de ese gran escritor o evitaron que saliera un nuevo bordinio en el mundo editorial. Ambas justificaciones son muy buenas, pero sin duda lamentabilísimas. El dictaminador, a diferencia del crítico literario con cierta reputación, no ve su nombre impreso en una publicación; tampoco sabe de quién es el libro que está leyendo (por lo menos así debiera ser en las editoriales serias) y por último, en un gran número de casos, se le dice *ex profeso* «te pago por que los dictamines negativamente», esto sobre todo en las editoriales serias.

# Cyril Connolly:

## el virtuoso anacronismo de la crítica

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

**N**óvelista, memorialista, editor y, sobre todo, ensayista y crítico literario, Cyril Connolly (1903-1974) fue un personaje pintoresco y trágico de la escena intelectual inglesa de entreguerras, que consumió gran parte de su ambición y talento en la faena periodística y la conversación ingeniosa. Este exquisito autor, portavoz de los más altos y exigentes valores literarios, no escribió nada reconocido como obra maestra, pero a cambio fue un catador, las más de las veces asombrosamente certero, de la producción literaria de su tiempo, un animador liberal y tolerante de la cultura en épocas de oscuridad y un desgarrado cronista de la enfermedad de la esterilidad creativa y de las inercias y vicios que acechan la vocación artística.

Nacido en una familia acomodada venida a menos, Connolly sufrió los sinsabores de una niñez itinerante, atada a los altibajos del padre en la burocracia militar. Estudió en Eton y Oxford, en donde adquirió tanto su afición por los panteones griego y latino como su francofilia, aunque también se vio obligado a trabajar en oficios poco apreciados, como el de tutor de ricos exóticos. Pronto, sin embargo, Connolly se insertó exitosamente en el mundo literario, conoció a importantes mentores y mecenas, como los hoy olvidados Pearsall Smith o Desmond MacCarthy y, como combativo reseñista que combinaba una sólida formación clásica con un ánimo temperadamente iconoclasta, comenzó a acomodarse convenientemente en el ámbito de las letras y pronto se convirtió en una referencia crítica indispensable durante cerca de cuatro décadas.

La vida de Connolly transcurrió (quizá más que en su propio estudio) en las redacciones, tertulias e intrigas literarias y, aunque con los años dejó de ser una promesa literaria, siempre fue un personaje influyente, respetado y temido. Son muy conocidos los hechos más relevantes de su hoja de servicios literarios: publicó tempranamente *The Rock Pool* (1935), una novela que, fuera de las amistosas condescendencias, pasó sin pena ni gloria y fue tachada aun por sus admiradores como un «interesante fracaso»; luego apareció *Enemies of Promise* (1938), un espléndido libro misceláneo, una suerte de autobiografía juvenil, manifiesto literario, retrato generacional y parricidio estético; después *The Unquiet Grave* (1944), un híbrido de fragmentos de diario, aforismos, citas y consideraciones intempestivas que aluden al anhelo y al fracaso literarios, y más tarde dio a la luz libros como *The Condemned*

Armando González Torres (Ciudad de México, 1964). A finales del año pasado apareció su libro *Eso que ilumina al mundo* (Almadía, Oaxaca, 2006).

*Playground* (1945) o *Previous Convictions* (1965), entre otros, que son compilaciones de ensayos y reseñas que iba desperdigando en prestigiosas publicaciones periódicas. Igualmente, Connolly fungió por cerca de una década como editor de *Horizon*, la legendaria revista cultural que en el fragor de la polarización ideológica buscaba preservar una tribuna abierta y, posteriormente, como editor literario de *The Observer*, tareas en las que demostró virtudes como pluralidad, apertura y apuesta por la creación de nuevos cuadros críticos y artísticos.

Connolly no sólo fue un participante atento de la vida literaria, sino que se convirtió en toda una atracción en el ya de por sí rico y heterogéneo zoológico intelectual de la época, y se forjó fama como juerguista, dispendioso, mujeriego, viajero incansable, amante de las mascotas extravagantes y glotón (se rumoreaba que, durante la Segunda Guerra Mundial, solía devorar la comida que solicitaba, a través de una organización humanitaria, para los damnificados del conflicto, aunque un amigo suyo se encargó de esclarecer que sólo se apropiaba, cuando eventualmente alguien llegaba a mandar esa delicadeza, del *foie gras*). Con este temperamento, al mismo tiempo bedonista y atormentado, libertino y culpígeno, con su anhelo de pureza y exigencia estética y su eventual frivolidad y mollicie; con su mezcla de desencanto, lucidez y valentía política, Connolly retrata las esperanzas y dilemas de toda una generación. De modo que el dandismo, la excentricidad por sistema o la sensualidad expansiva que caracterizan su personalidad y el idealismo estético de su crítica encarnan las miserias y heroísmos de una época en la que, ante tantas certezas desvanecidas, sólo quedaba cierta fe en el arte y, sobre todo, en la noción de la vida como un arte.

Acaso para el florecimiento del crítico Connolly fue necesaria la más abismal introspección y humillación del artista, y en sus

dos obras más personales, *Enemies of Promise* y *The Unquiet Grave*, el joven aspirante a artista percibe la propensión al fracaso y la sensación de sequía que acecha su vocación (y que en general se cierne sobre la obra moderna) y denuncia las tentaciones de la vida literaria (fama fácil, compromisos políticos fuertes, dinero, mujeres), susceptibles de alejar al aspirante de la verdadera literatura y de su único cometido: crear una obra maestra. En especial, en las páginas más sinceras y desgarradoras de *The Unquiet Grave* Connolly consigna la pereza propia, el ánimo de comodidad, el gusto por los placeres mundanos, la sociabilidad exacerbada y el conjunto de vicios que, sospecha dolorosamente, le barán tropezar en su camino a la posteridad. Ambas obras marcan, con un lúcido autoescarnio, la despedida de Connolly como contendiente en las ligas áureas de la literatura de su tiempo y su resignación al papel de jurado, de hombre de letras competente al que le tocará apreciar, ya no escribir, las obras maestras. Por supuesto, mucho de este afán artístico desahuciado se traspassa a la tarea del lector y Connolly es un artista de la crítica no sólo por su depurado estilo, sino por el entusiasmo contagioso y por el ánimo de belleza y verdad que rigen su aproximación a la literatura.

Como crítico, Connolly, atado al diarismo y la reseña, fue principalmente un cronista de su actualidad literaria y, en sus páginas, a menudo llenas de referencias olvidadas o envejecidas, puede rastrearse su método crítico o, mejor dicho, su ausencia de método, que era sustituida por una dosis exacta de intuición, gusto y riesgo. Si durante el largo periodo en que ejerció la crítica florecieron diversos métodos que buscaban brindar mayor rigor «científico» e historiográfico al estudio de la literatura, desde la crítica basada en el análisis lingüístico hasta los enfoques marxistas, pasando por el auge de la literatura comparada, Connolly mantuvo una pertinaz vindicación de un impresionismo ecléctico, fincado en la dignidad de la apreciación subjetiva. Efectivamente,





en Connolly la crítica surge de la *impresión*, esa forma de intelección sensible y artística a la vez, que es capaz de penetrar en la obra con los instrumentos más variados y heterodoxos. El enfoque o, mejor, el estilo crítico de Connolly resulta irreductible a una fórmula o teoría y es capaz de recurrir a los recursos más inusitados y prodigiosos, desde la parodia y la ficción hasta la burla cruel o el chisme. Connolly no reconoce entonces esa disyunción contemporánea entre el ensayo, como género digresivo y diletante, y la crítica, como término técnico dotado de toda la asepsia, la competencia y la autoridad de la academia. Su agudeza en la aproximación a las obras proviene precisamente de esa capacidad para apreciar, al mismo tiempo, la huella de las grandes tradiciones y el movimiento de las nuevas tendencias; las rasgos de ruptura de una obra y sus minucias de estilo; la importancia histórica de un autor y sus modales en la mesa. De hecho, el mejor Connolly no requiere del

tratado ni de la parafernalia académica y hace gala de una sagacidad y un poder de síntesis que resarcen el oficio de la reseña periodística breve: su prosa inteligente y vivaz tiene la capacidad lo mismo de justipreciar las grandes obras que de propiciar que piezas totalmente merecedoras del olvido recuperen cierto aliento.

¿Cómo pudo sobrellevar un artista frustrado la previsible relación de amor-odio con los grandes creadores de su tiempo? Ésa es quizá la mayor muestra de honestidad, amor a la literatura y temple crítico de Connolly, pues, en general, más allá de las cercanías y animadversiones personales, intentó ser fiel a un ideal de belleza, imperecedero pero no inflexible, que dirigió su trabajo crítico. De la justeza y acierto de su gusto puede dar cuenta el conocido libro *The Modern Movement: 100 Key Books From England, France, and America, 1880–1950* (1965), un breve canon que, con reseñas telegráficas aunque llenas de intuiciones deslumbrantes, engloba un elenco de clásicos que han marcado de manera perdurable la literatura moderna. Por otro lado, Connolly no sólo fue un crítico de oficio, sino un crítico de su oficio, y escribió retratos y parodias, ora sanguinarias, ora divertidamente entrañables, de la fanna intelectual de su tiempo, desde los izquierdistas exquisitos y los bibliófilos mezquinos hasta los críticos frustrados. Ya sea por su dedicación desgastante a las tareas de la supervivencia como escritor por cuartilla, por su rechazo instintivo a los sistemas, o por su indolencia, Connolly no sistematizó los hallazgos de su gusto ni escribió extensamente sobre sus autores dilectos, y esta falta de visión orgánica acaso resta algo de vigor y coherencia al cuerpo disperso de su crítica. Por lo demás, es natural que en su extensa hemerografía puedan encontrarse elogios o desdenes inmerecidos y muchas hojas caducas. Sin embargo, su fe en el criterio subjetivo, su humor y vena polémica, su capacidad de asombro y admiración son cualidades intelectuales y personales improbables de transmitirse a los sistemas. Al final de cuentas, debe leerse como una victoria del temperamento y el estilo que casi cada página de Connolly tenga un aire de confianza y sea capaz no sólo de informar y juzgar, sino también de hermanar en una búsqueda, tan genuina como estimulante, de la grandeza literaria. ■

# Estado crítico

---

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

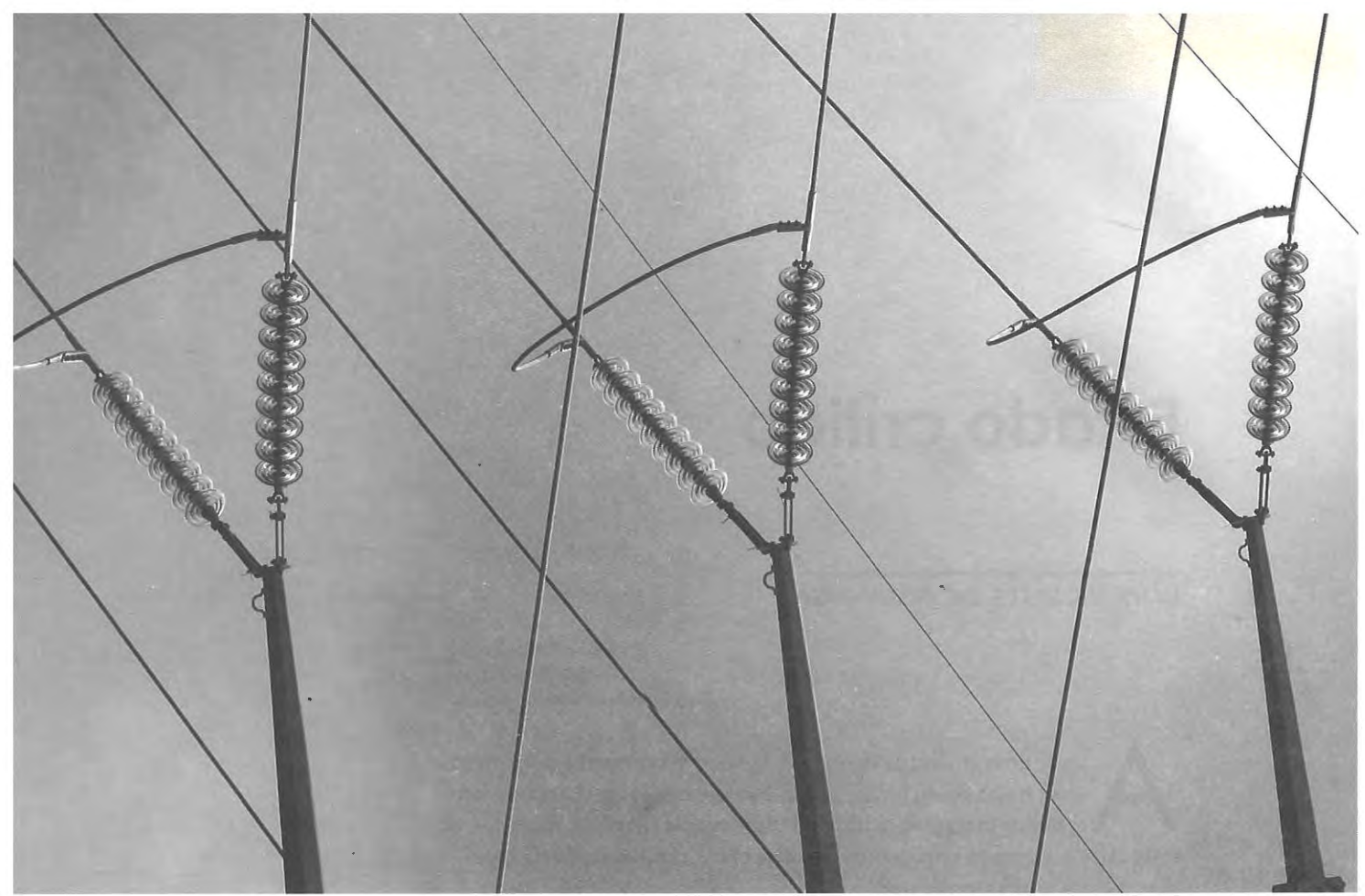
*It's too soon to be leaving  
Too late for criticizing*  
Mark Knopfler, «Sands of Nevada»

**A**l terminar la década de los 80, cuando yo comencé a formarme —se trata, desde luego, de un eufemismo— en el área de los estudios literarios, la muletilla favorita de teóricos, maestros de toda clase y alumnos con grandes ínfulas era la siguiente: «Sería ingenuo, a estas alturas, creer que...».

Lo que se consideraba entonces ingenuo era tan abundante y variado que, muy lejos de haber llegado realmente a desterrarlo de sus dominios, con el tiempo los modelos de investigación e interpretación literaria más bien lo han ido incorporando a sus diferentes maneras de acercarse a la palabra escrita. Se tenían por ingenuidades la subjetividad y la desobediencia con respecto a los «métodos» prefabricados. Ingenuos eran quienes apostaban por el mestizaje de las perspectivas de análisis; ingenuos los que invocaban el placer o la belleza (o imbéciles, de plano, quienes juraban tanto por la segunda como por el primero); ingenuos, en fin, quienes renunciaban a presentar diagramas y vectores de toda laya en sus artículos, y encima ponían en duda la omnipotencia de la jerga o jeringonza del gremio (alegando que ya la retórica y la preceptiva clásicas, tratándose de terminologías, eran bastante fastidiosas, y esto era el colmo). Es fácil percibir hoy que aquellos juicios fueron típicos de la Guerra Fría, cuando incluso la más benigna de las teorías era ponderada en razón de las descalificaciones —entre más radicales, mejor— que pudieran emitirse a su amparo.

Según el humor de la jornada, yo podía contarme así entre los «alumnos con grandes ínfulas» como entre los ingenuos objeto de censura. Entonces no podía saberlo, pero el irregular planeta de la crítica universitaria —la llamada, con cierta pompa, investigación académica— estaba entonces accediendo a permitirme girar en su órbita por el modesto precio de mis propias vacilaciones, y no a pesar de mi descreimiento. No es otro el mayor elogio que puedo hacerle: que, torpe o luminosa, profunda o sosa o descabellada, *la crítica no puede no escribirse siempre de manera distinta*. Tal debe ser el argumento principal de quienes la defiendan por su carácter literario y en contra de quienes le atribuyan

Luis Vicente de Aguinaga (Guadalajara, 1971). Su libro más reciente es *Otro cantar. Invitación a la crítica literaria* (Rayuela Editorial, Guadalajara, 2006).



resplandores de tarea científica. Esa indeterminación fundamental, propia de los fenómenos estéticos y ajena, en principio, a la ciencia de laboratorio, me conduce hoy por hoy a formular una sola y desabrida pregunta... con la confianza de que las respuestas, en cambio, serán por fuerza múltiples e inestables. En pocas palabras, ésta es la cuestión que yo entiendo que ha de plantearse: tratándose de crítica literaria, ¿en qué se considera ingenuo creer hoy, a estas otras alturas (que ya no son las mismas, por supuesto, de hace veinte años)?

Admítase lo que viene a continuación como una pila de borradores.



Más que un mero punto débil, mucho más que un puro tendón flojo que bastaría con reanimar —ejercitándolo no a él, naturalmente, sino a los músculos de su entorno inmediato— para igualar su eficacia con la del resto del organismo, la lectura es un auténtico agujero negro en el mapa, no sé

si estelar o ejidal, de la cultura literaria mexicana. Sólo a partir de fechas muy recientes, y con arreglo a modelos que no logran desprenderse aún de cierto fatalismo estadístico y positivista, el estudio sociológico de la lectura se ha resuelto a mostrar la cara en revistas, colecciones de libros, coloquios y programas universitarios del país. Por lo demás, el impacto que semejante disciplina llegue a tener en las políticas nacionales del ramo está por demostrarse. Por muchos que sean los ejercicios de modelado en plastilina que se programan en la escuela, el Estado mexicano no ha logrado inculcarle a la ciudadanía el hábito de la escultura. De la misma forma, el «hábito de la lectura» no será más que una simple fantasía retórica mientras los lectores en ciernes no aprendan a relacionarse con la palabra escrita en horarios que no sean los de sus obligaciones escolares (y, por supuesto, con intereses ajenos a los educativos).

Valga un ejemplo: la instalación de las famosas «bibliotecas de aula» en escuelas primarias y secundarias puede aparentar ma-

ravillas entre profesores y editores de libros infantiles y juveniles, pero su efecto sobre las antiguas bibliotecas públicas ha resultado catastrófico. No se hable ya de las cada vez más improbables e ilusorias bibliotecas familiares, domésticas. Intensificar la lectura en el salón de clases ha significado recluirla, confinarla, desnaturalizarla para el mundo con tal de aclimatarla en los planteles.

Terry Eagleton, en el primer capítulo de *La función de la crítica*, narra y explica el nacimiento de la crítica literaria como institución social ilustrada y burguesa en la Inglaterra del siglo XVIII. Ese nacimiento supuso —nada menos— que, sin dejar de ser literaria, la crítica se inventara estrategias para convivir con las preocupaciones morales, políticas y religiosas del momento, absorbiéndolas incluso, ya que los posteriormente llamados intelectuales no podían sino renunciar a la especialización para seducir al mayor número posible de lectores, con tal de ganarse mejor la vida. La función de los críticos, en este sentido, consistió en erigirse como presuntas autoridades morales de una sociedad que, bien vista, siempre se las arreglaba para decir la última palabra. El súbdito, por así decirlo, estaba llamado a interpretar el rol de su verdadero señor, que se fingía súbdito a su vez, atento a los consejos y sensible a las reprimendas del supuesto maestro. Por lo tanto, la conformación del individuo moderno, autónomo con respecto a los condicionamientos metafísicos del pasado y promotor de instituciones a su medida, implicaba que dicho individuo se convirtiera en feligrés de una iglesia que ya no podía oprimirlo, en súbdito de un gobierno que debía obedecerle y en cliente de una industria que tenía que satisfacerlo.

Según este orden de cosas, es legítimo afirmar que la crítica literaria puede trazarse un plan de acción con respecto a los escritores y a sus obras, pero no con respecto a los lectores ni a sus preferencias; puede juzgar a novelistas, dramaturgos y poetas, pero no a quienes deciden leerlos o no leerlos; puede actuar desde la retórica y la poética, es decir: desde un saber convencional de las herramientas que dieron origen al discurso,

pero no desde las afinidades o las repugnancias con las que tal discurso fue recibido por el público. Y lo que sucede con la crítica sucede también con las demás instituciones, incluido el gobierno. Y lo que sucedió en la Inglaterra del siglo XVIII sucede también con entidades que, como el México de hoy, aspiran a organizarse sobre las bases de la modernidad política y social: aspiración que, si en verdad reviste anhelos de cierta madurez, debe incluir un sincero reconocimiento de la soberanía del gusto y dejar así a la lectura en libertad.



En los tiempos que corren, el crítico ya no funge como regulador del gusto literario. Esa función la desempeñan ahora, y con mayor simpatía, quienes coordinan los talleres literarios. En todo caso, que antes el crítico *fungiera* como regulador del gusto literario no significaba que lo regulara en realidad. Otro tanto, en justa concordancia, puede afirmarse ahora de los coordinadores de talleres: que traten de incidir en el gusto de sus discípulos no les garantiza que vayan a conseguirlo. El prestigio de la escritura —de la escritura entendida como materia de un aprendizaje informal, no escolarizado— sustituye así al prestigio de la lectura o adopta, si se prefiere, un perfil de lectura interiorizada, convertida en conciencia creadora.



Para muchos escritores mexicanos, el descrédito y consiguiente desprestigio de la crítica universitaria es tal que, hoy en día, la heligerancia de antaño parece rendirse ante la mera indiferencia. No pasa lo mismo con la crítica periodística, ejercida —ya que no sólo admitida— por esos mismos escritores. La crítica periodística es, en la práctica, un sucedáneo inteligente de la publicidad editorial. Mejor aún: más que un sustituto, la crítica es esa misma publicidad en su variante realista, y dicho realismo cobra forma en el hecho de que, a diferencia de la propaganda llana y simple, la crítica suele dosificar el júbilo y optar por inyecciones alternadas de aplausos y abucheos. El crítico periodístico se

hace verosímil a medida que se construye una doble reputación de insobornable y difícil de complacer, como si comprar su opinión o darle gusto fueran, más que preocupaciones, deberes prioritarios de los autores criticados.

Desde mi perspectiva, el buen crítico literario es todo lo contrario del «críticón». Escribir y publicar libros malos, nadie lo duda, es un error y una calamidad; leerlos, así sea parcialmente, un designio de la mala fortuna; disfrutarlos, una perversión; perder el tiempo en criticarlos, una insensatez y, a la larga, una tontería. Reseñar un libro que se juzga malo para exponer cuán malo se le juzga es ostentar, sin saberlo, una derrota por partida doble: la derrota, por una parte, del crítico ante su *modus vivendi*, que le ha impuesto —en este caso concreto— renunciar tanto al placer de la lectura como al de vivir de la lectura; y la derrota, por otra parte, del crítico ante la necesidad capital de su trabajo, que no es otra que la de comprender, la de situarse ahí donde un autor —el autor al que critica, desde luego— había entendido que su obra quedaba bien escrita y lo dicho, bien dicho.

En suma, suena sensato que, al deslindarse de toda obligación publicitaria y, por ese motivo, al resignarse a cierta opacidad mediática, la crítica recobre un poco de salud y basta de legibilidad. Es —paradójicamente, si se quiere— lo que sucede cuando la crítica literaria se cultiva como actividad *experimental*, mas no por ello *científica*. Científica, la crítica no puede serlo porque sus resultados no pueden aplicarse a otros objetos; experimental, en cambio, sí lo puede ser, y esto porque sus procedimientos le vienen dictados por la práctica y por ciertas especies de accidentes intencionales (valga el oxímoron). La crítica universitaria, con el beneficio añadido de la reprobación o el sencillo desinterés del mundo literario, puede ser cultivada en tales condiciones, y haría falta no conocer ni la *o* por lo redondo para exigirle apego al calendario de novedades editoriales o al máximo de tantas o tantas cuartillas.



Tanto se le ha identificado con el que presenta las novedades editoriales, tanto se le ha relacionado con los escalones por donde comienzan las carreras literarias ascendentes, que al crítico se le ha vuelto un poco borroso su propio carácter. Tanto mejor: el crítico debe ser un merodeador, un sospechoso consciente de serlo (no sólo porque la sospecha termine siendo su bandera, sino porque sospechas acaban siendo las que inspira en su entorno). Su papel en manuales de divulgación y libros de texto, en ediciones críticas y antologías, no debe superar en importancia ni a las tradiciones resumidas en dichos manuales, ni a los autores analizados en dichos libros de texto, ni a las obras transcritas y comentadas en dichas ediciones críticas, ni a los fragmentos escogidos para dichas antologías. Pero no porque al crítico le corresponda ser, como todavía repiten autores de tanto renombre como George Steiner, el mayordomo de la buena literatura (ojalá que lo fuera, pero como esos mayordomos de los cuentos policiales que asesinan al dueño de la casa), sino porque la oscuridad le sienta bien y la notoriedad, en cambio, lo perjudica.

Ignoro por qué un escritor como Gabriel Zaid se niegue a dar entrevistas y rechúe aparecer en fotografías. Recuerdo con admiración absoluta, en cambio, la respuesta que diera el cineasta Éric Rohmer al reportero que le preguntó por qué su conducta, por así decirlo, se parecía tanto a la de Zaid. «Yo trato de trabajar siempre con un pequeño equipo de colaboradores; juntos vamos, por ejemplo, a una estación de ferrocarriles, donde instalamos la cámara y los micrófonos hasta que la gente se acostumbra y nos ignora. Después nos esforzamos en que los actores desaparezcan entre la multitud, y comenzamos el rodaje. Si yo apareciera en la prensa o la televisión, alguien terminaría por identificarme y todo mi trabajo habría sido en vano», dijo, palabras más, palabras menos, el director francés, cuyas declaraciones apenas reproduzco de memoria.

El crítico, si algún ejemplo tuviera que seguir, indiscutiblemente sería éste. ■

# El instante moderno: Baudelaire, crítico literario

---

RAFAEL LEMUS

París, 1848. La ciudad huele al Sena y todo es agitación y desorden. Salpicadas aquí y allá, improvisadas barricadas ocultan a jóvenes y obreros y sediciosos. Entre la muchedumbre —que vocifera y se sacude y se inmola contra la burguesía— se pasea, expectante, el poeta moderno. Es un hombre bajo y malhumorado. Aunque joven, la amargura surca ya su rostro. Su ropa —es un *dandy*— lo desmarca de la multitud pero su espíritu, echado hacia delante, se bate —como el de los otros— contra el pasado y la fijeza. Uno entre cientos, clama por la muerte del rey. Palo en mano, va más lejos: intenta atizar el malestar de la masa para dirigirlo, alevosamente, contra su padraastro, un infame militar. No llueve. No sopla el viento.

La imagen está al fin puesta. El poeta moderno y la masa. La furia vanguardista. La obligada muerte del padre. Es una pena que la realidad se obstine en ser menos fotogénica. El poeta, Charles Baudelaire, anda, efectivamente, entre las barricadas pero su caminata es excepcional: es, en términos políticos, un hombre conservador. Ansía, sí, la muerte de su padraastro pero jamás dispara —aunque podría— contra ese lastre. Al revés: compartirá su casa, vivirá de su herencia, descansarán en la misma tumba. Allí reside la extrañeza inicial: hemos querido ver en Baudelaire (1821-1867) el epítome del artista moderno y lo cierto es que su modernidad es templada y a veces hasta titubeante. No hay en él, no todavía, la ira de las vanguardias ni una ruptura estridente con la tradición. Tendido como un cómodo puente entre el pasado y el futuro, anuncia el despegue del arte moderno mientras se solaza con tópicos ya manidos. No asombra que los dos mejores estudiosos de su obra, Walter Benjamin y Jean-Paul Sartre, se hayan sentido en algún momento irritados ante tanta ambigüedad. Mejor sería sacralizar a Mallarmé o al adolescente Rimbaud, carne más reciente. Baudelaire se resiste, no sin razón, a ser el santón de los modernos.

¿Dónde descansa el *modernisme* de Baudelaire? Muy visiblemente en su poesía, enemistada con la esclerosis de la métrica y del lenguaje «literario». Muy resueltamente, también, en el poema en prosa que inventa para registrar, con más precisión, los movimientos de la urbe.

---

Rafael Lemus (Ciudad de México, 1977). Es director editorial de la revista *Cuaderno Salmón*.

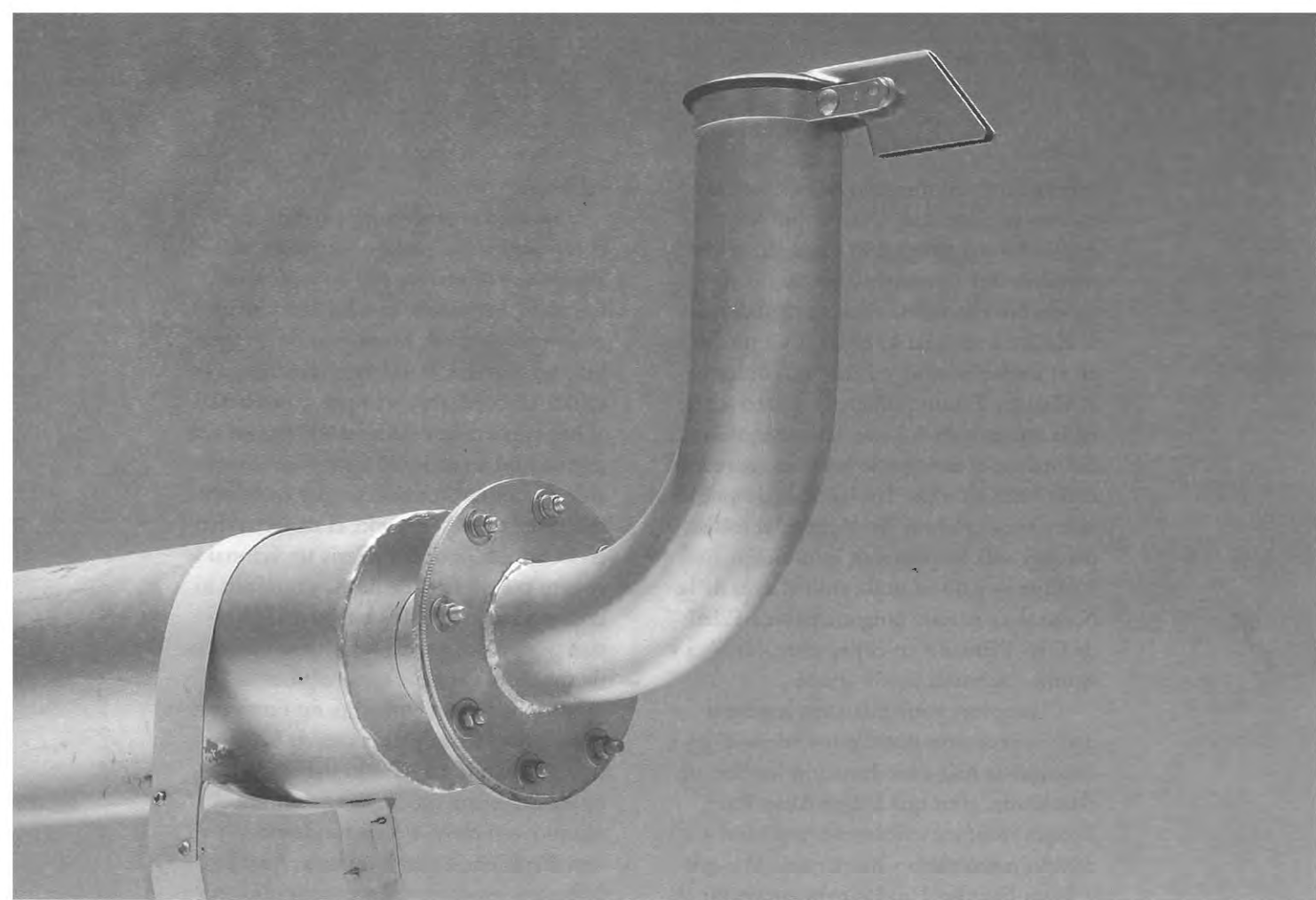
Ésa es su novedad y su creencia más moderna: el arte debe dialogar con el presente, emular el presente, criticar el presente. Su fórmula: antes la imaginación que la memoria. El *modernisme* de Baudelaire es también evidente, además de combativo —como lo ha señalado Octavio Paz en un formidable ensayo—, en su crítica de artes plásticas. A los 24 años el poeta ya se bate contra la pintura académica y anuncia célebremente: el «color piensa por sí mismo». ¿Ocurre lo mismo en su crítica literaria? Sólo tímidamente. Sólo a veces. La crítica es un género naciente, aún difuso, y él la ejerce temprana, difusamente. Como crítico literario Baudelaire es un animal lento y oscuro.

Quien se acerque a estos textos en busca de una crítica radicalmente moderna se llevará un merecido chasco. Baudelaire es lo que es: un poeta decimonónico ejerciendo una disciplina todavía incipiente. Si nos esforzamos, encontraremos en sus ensayos un significativo montón de ideas modernas. Si nos empeñamos otro poco, hallaremos lo contrario: resabios tradicionales, en su mayoría románticos y dos o tres académicos. Es inútil fatigarse: no nos toparemos con un novedoso método de lectura. Baudelaire no es un formalista ni anticipa la intransigencia estructuralista; sabe que las obras valen esencialmente por su lógica interna y, sin embargo, desgrana los temas, atiende la biografía de los autores, relega a un segundo plano la pura forma. Es fácil, eso sí, contemplar texto a texto sus bamboleos. En algún momento celebra la autonomía del arte —desprovisto de toda función social— y tres o cuatro ensayos más tarde ya afirma lo contrario. (Sólo para sostener, al final, lo primero). Cree, alternadamente, en la moralidad e inmoralidad del artista. (Sólo para sostener, al final, lo segundo). Va y viene del desprecio a la admiración ante las prosas más clásicas. (Sólo para que le gane, al final, el desprecio). Moroso y complejo, no termina de reconocer a los autores que mejor anuncian la modernidad. En la pintura, en vez de vindicar al joven Manet, celebra al maestro Delacroix. En literatura, no Flaubert sino Poe y, con menos tino,

Théophile Gautier.

Se antoja reprocharle a Baudelaire su anticlimática falta de radicalismo. Pero cómo hacerlo. Sería absurdo, además de torpe, reclamarle que no haya sido radical cuando la pulsión vanguardista no existía entonces, no todavía. La vanguardia es cosa del siglo xx y es fruto, entre otras cosas, de esa modernidad de Baudelaire que ahora nos parece apenas tímida. ¿Cómo reprocharle a Cézanne que no haya inaugurado el cubismo que ya insinuaba? ¿De qué manera amonestar a Flaubert por no haber escrito de una vez el *Ulyses*? Como ellos, Baudelaire es un puente y a la vez un vidente (no por nada sus textos serán el mapa con el que leeremos el siglo xx). Su encanto es su ambigüedad, esa oscuridad con la que empicza a pronunciar algunos principios hoy ya obvios. La opacidad de su prosa crítica es hermosa de tan elocuente. Su confusión sacude e ilustra. Para decirlo sumariamente: asomarse a su obra es contemplar, mientras ocurre, el dificultoso parto de la sensibilidad moderna. Baudelaire es el «instante moderno»: ese segundo de crisis en que todo ocurre aunque aparentemente nada pase.

La obligación primera de todo moderno es polemizar con el pasado. Baudelaire lo hace, muy vigorosamente, si entendemos por pasado una variopinta suma de hábitos clasicistas. Ninguno de sus contemporáneos se bate con tanto brío y conciencia contra el clasicismo. Ninguno brilla tanto como terrorista. Eso, la violencia, importa: si aún es incapaz de pronunciar nítidamente lo moderno, Baudelaire señala y denuncia con saña todo aquello que definitivamente no lo es. A la manera de los críticos más arrebatados, ilumina más con la censura que con el elogio. Como algunos cínicos, funciona como purgante: asuela la tradición para permitir que algo, otra cosa, emerja. Es oscuro pero no en su enfrentamiento contra lo académico: allí rara vez duda y tropieza. El romanticismo había abollado ya la corona clasicista pero, al menos en Francia, la Academia todavía imperaba. Franceses moderados: bijos de la Ilustración, no lle-



varon el delirio romántico tan lejos como los alemanes. Un ejemplo: Charles Augustin Sainte-Beuve —el crítico canónico del romanticismo— nunca dejó de perorar contra la desmesura desde su asiento en la Academia. Lejos de esa institución, Baudelaire es todo lucidez. Al clasicismo opone tres principios. Primero: la buena forma, el buen gusto, no es literatura. Segundo: la literatura debe ocuparse menos de los arquetipos del pasado y más de las inestables formas del presente. Tercero: el genio no se entretiene con los hábitos clásicos, es novedoso.

Un moderno debe batirse, también, contra los hábitos románticos. Baudelaire lo hace, aunque temperadamente. Casi cualquier manual de literatura nos advertirá que Baudelaire es, sencillamente, un romántico. Se dirá: opuesto al clasicismo reivindica la originalidad, el *spleen*, el duende wertheriano. Sería más exacto decir sin embargo —como Paul Bénichou— que

Baudelaire es un post-romántico, a la vez aliado y adversario de la escuela. Él mismo cree ya decadente el romanticismo: su esplendor —piensa— ocurre alrededor de 1830 y desde entonces sólo admiramos su problemática estela. Su relación con Victor Hugo, pope del romanticismo francés, es —como ha demostrado Harold Bloom— reveladora: al celebrarlo, matiza; si lo critica, no hiera. ¿Por qué la medida? Porque Baudelaire ya intuye lo que nosotros ahora sabemos: el temperamento romántico fue mitad moderno mitad antimoderno. Al oponerse al entusiasmo ilustrado ejerció el rasgo más distintivo de la modernidad: el pensamiento crítico. Aunque haya rescatado un mundo de imágenes medievales, acentuó la rebeldía del artista. Junto a la marginalidad del creador, celebró la autonomía formal de la obra. Fue Schlegel, y no Baudelaire, quien definió con esta claridad la soberanía de la literatura: «La poesía es un discurso

republicano, un discurso que es para sí mismo su propia ley y su propio fin, y del que todas sus partes son ciudadanos libres, con derecho a pronunciarse para concertarse». No exento de titubeos, Baudelaire se dedica a renovar lo que hay de moderno en el romanticismo y a criticar, con tino, sus lastres. En un primer momento sostiene la autonomía del arte, la marginalidad del artista, el anticipado hartazgo ante las creaciones técnicas. Un instante después se resiste a celebrar los clichés del romanticismo —la inspiración, la intuición, lo sublime— y no se rinde ante el altar de la Naturaleza ni ante ninguna pasada Edad de Oro. Plantado en el presente, observa y apunta. Se había aquí y ahora.

Clasicismo, romanticismo, modernidad: es necesario notar estos vectores para entender la más cara devoción literaria de Baudelaire. ¿Por qué Edgar Allan Poe? Porque satisface cabalmente sus ideas a un tiempo románticas y modernas. ¿Por qué ir hasta Estados Unidos para encontrar al escritor ejemplar? Por estrategia: para enfatizar que nadie en Francia, salvo el mismo Baudelaire, está siendo tan decididamente moderno. Por eso y porque Poe es esa flagrante paradoja: un romántico estadounidense. Baudelaire sabe de la naturaleza práctica y *feliz* de Estados Unidos y por lo mismo intuye que todo romanticismo nacido allá será, también paradójicamente, un *romanticismo moderno*. Poe podrá ser dueño de una imaginación resueltamente morbosa pero no es eso, no para Baudelaire, lo más importante. Al revisar y traducir la obra del bostoniano éste no enfatiza tanto el trémulo lirismo como lo prosaico: la prosa, no la poesía. En vez de desmenuzar las imágenes románticas, encomia la inteligencia, el método, el asomo de un sistema. Poe es, para Baudelaire, la simultánea apoteosis y crisis del romanticismo: por un parte, su exportación a otro continente; por la otra, su fusión con una razón práctica que supera y anula sus postulados. Es, como él mismo, una respuesta al romanticismo nacido dentro del mismo romanticismo. ¿Por qué lee Baudelaire de ese modo? Porque así quiere

ser leído.

Opuesto al clasicismo y reñido con el romanticismo emerge, entonces, el Baudelaire moderno. No un *modernólatra* ilustrado, hechizado con las luces, ni un *modernófobo* radical, nostálgico de las tenebras medievales. Baudelaire descansa a la mitad, disconforme siempre, y eso basta. ¿Qué importa que defienda de vez en vez alguna idea tradicional si su *modernisme* reside menos en su discurso que en su actitud disidente? Ante todo, el malestar. En todo caso, la crítica. El París tradicional le aburre por su falta de luces, y también lo contrario es cierto: los bulevares le hastían por su demasiada luz, por la ausencia de misterio. Persigue con denuedo la originalidad y, sin embargo, no canta con entusiasmo todas y cada una de las novedades. Aunque impulsado hacia adelante, es inexorablemente un *dandy*: admira el mundo —incluso el más moderno— con una displicencia casi faraónica. Ante los hallazgos modernos, no entona ningún himno; encomia con reservas, como si ya sospechara que tanto cambio concluirá, un siglo más tarde, en repeticiones sin sentido. Su contradicción más valiosa, no obstante, es ésta: lo mismo la corrección académica que la desenfundada inspiración romántica le generan salpullido. El camino —postula sin optimismo— es otro y se abre, paradójico, entre los dos extremos: una imaginación metódica, atada siempre a la razón crítica. Así trabaja el Baudelaire poeta: afina primero su poética y después la ejerce en un puñado de premeditados poemas. Enemistado con la musa, no compone sus poemas azarosamente a lo largo de su vida sino en dos o tres periodos de trabajo arduo y deliberado. De nuevo: su poesía podrá estar tapizada de guiños románticos pero su elaboración, meditada y crítica, es ya vastamente moderna.

Así trabaja el Baudelaire crítico: menos metódicamente, sin poética ni sistema. Como crítico literario no formula una lenta deontología para luego ejercitarla, estrictamente, en sus ensayos.

Al revés de Sainte-Beuve, no intenta fijar un método de lectura: lee desvergonzadamente desde sus prejuicios y sus ideas a veces contradictorias. No se fatiga componiendo un sistema porque, en el fondo, no tiene sentido componerlo: el enemigo, en el campo de la crítica literaria, no es el romanticismo sino la academia. ¿Para qué ser sistemático si el adversario no es el caos sino el petrificado orden de los catedráticos? Baudelaire reconoce, con genio, que la crítica literaria permanece intacta, ajena a la furia romántica. Que el crítico, estático, aún alecciona desde el púlpito clasicista. Que la crítica es —y ha sido en su breve historia— el recinto predilecto del apacible Apolo. Reconoce todo eso y define, en consecuencia, su batalla: hay que batirse contra lo apolíneo. Ésa, su radical novedad como crítico: introduce a Dionisio en una disciplina que, aunque joven, ya detesta el desorden y el delirio. Si la crítica se ha ocupado de validar lo clásico y censurar lo otro, él vertirá los valores: celebrará —con su natural desidia— la excepción y denostará —con su conocida mala leche— la regla. Para no elogiar el talento, exaltará el genio. Vindicará, contra el académico, al subversivo. Es nietzscheano antes de Nietzsche. Como apunta Paz, está a un paso de valorar al bárbaro tal como lo hicieron las vanguardias del siglo xx. No lo hace pero advierte lo esencial: la lucha es entre Apolo y Dionisio, la contención y el exceso, la fijeza y el movimiento. Opta, desde luego, por el movimiento y así dará luz, décadas más tarde, a las vanguardias, echadas siempre hacia delante. Lo baudelariano: ir siempre un poco más allá.

Doble lucha la de Dionisio: primero contra la Academia y después, en el mundo, contra la burguesía. Es claro: en tiempos de Baudelaire otro adversario —cada vez más poderoso y repelente— es el burgués. Su vulgaridad. Su mal gusto. Su enfermizo deseo de verse retratado y maltratado en toda obra. Desplazando al aristócrata surge un nuevo lector y arrastra sus propias, toscas

demandas. Ante ellas Baudelaire podría decir lo que Joseph de Maistre de John Locke: «¡Cuánto tufo a almacén!». No lo dice y, sin embargo, se bate regocijadamente contra el gusto burgués. ¿Cómo? No sugiriendo, como Sainte-Beuve y demás almas nobles, el regreso a las formas clásicas. Por el contrario: exigiendo la radicalización de la literatura. Esto postula: un arte más moderno y más burgués que la burguesía misma. Si se demandan retratos costumbristas, hay que crear un realismo crítico y repulsivo. Si se quiere movimiento, es necesario ser más veloz y ligero que el enemigo mismo. La estrategia no es esquivar al adversario para volver, cómodamente, a los brazos de Apolo. La ruta es sólo una y la corren, al mismo tiempo, el burgués y el artista. Uno y otro marchan en busca de novedades, adoran lo fugitivo, tiran neciamente hacia lo desconocido. ¿Qué hacer? Adelantarse dos, tres, cuatro pasos. Después volverse y disparar contra el jodido burgués. ■



# Evocación e invocación del mexnobismo

---

JORGE PECH CASANOVA

## 1. De cuyo nombre no quiero acordarme...

**C**oloquio conjetural entre el editor y el redactor de un suplemento cultural en la Ciudad de México. Invierno de 1961:

—Nos falta un artículo para la página 10.

—Déjame echarle un ojo a lo que nos sobró del mes pasado. A ver, aquí hay unas cosas... ¿Qué es esto de cro-po-fa... *croprofagia*?

—Es un artículo que nos mandó el hijo de don Salvador Elizondo...

—Ah, el señorito que estuvo en el extranjero gastándose el dinero de su papá. Pero, ¿qué es *croprofagia*?

—Este... Creo que coprofagia tiene que ver con comer excremento.

—¡Pero qué huevos de este Elizondo! ¡Cree que le vamos a soportar sus indecencias por el dinero de su papá!

—Cuando traje el artículo insistió en que era un texto serio.

—Pues está seriamente jodido. ¡A la mierda con él! Tira su porquería a la basura, ya.

—Mejor se lo devolvemos con una nota.

—Como quieras. Que entienda que esto es una publicación honesta. Y esto de aquí..., algo de la provincia..., a lo mejor nos sirve.

—Es de Juan García Ponce.

—El señorito cabezón que promueve a extranjeros que nadie conoce. Ha de haber escrito alguna ofensa contra México. ¡Ni madres! Nada de gringos.

—Ese muchacho se especializa en escritores y artistas alemanes.

—Alemanes o gringos, da igual. Pinche yucateco, ha de ser hijo de judíos. ¿Y esto de aquí? Es algo de cine. Creo que podemos usarlo, de un tal Emilio García. No es el mismo cabezón, ¿verdad?

—García Riera es un español emigrado, amigo del joven Elizondo. Hacía la revista *Nuevo Cine*.

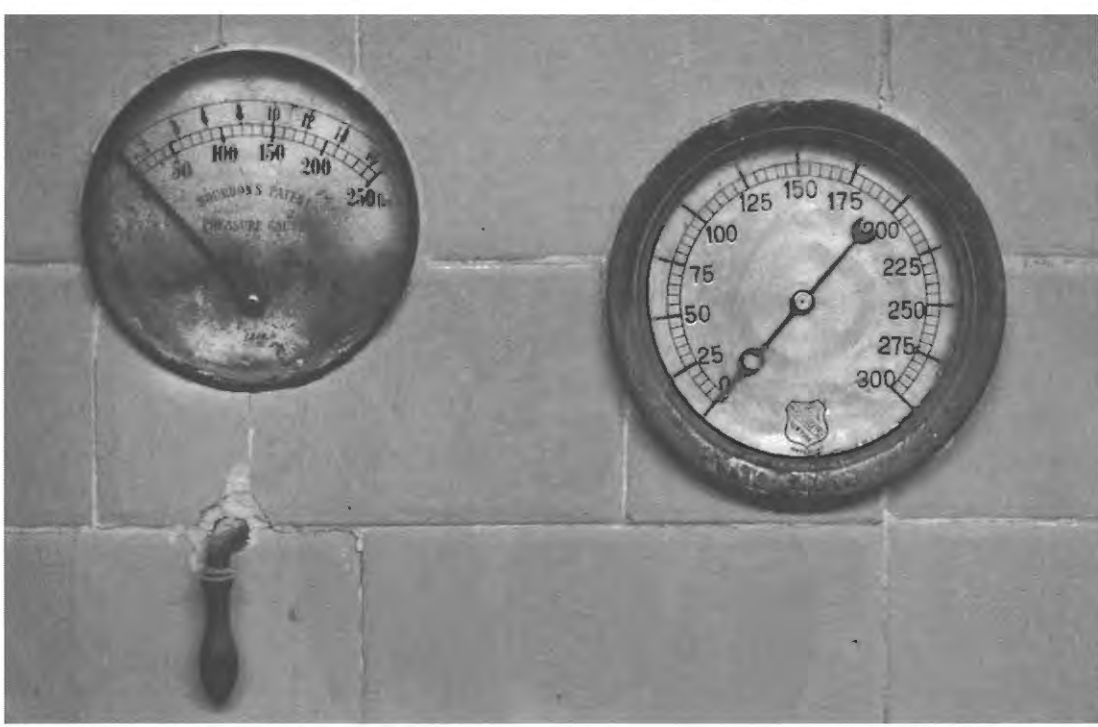
—El gachupín que detesta el cine mexicano y elogia esas películas francesas que nadie ve. ¿Qué, no tenemos textos de mexicanos? ¡Carajo!

—Me parece que todavía no hemos publicado las apostillas del ingeniero Pérez Gómez al libro de Valle-Arizpe... ¡Aquí está!

—Al fin, algo de la patria. Oye, pero si vuelven esos mariguanos con

Jorge Pech Casanova (Mérida, 1966).  
Su libro *El viaje en plenitud*, de próxima aparición, recibió el Premio Iberoamericano de Poesía Luis Rosado Vega, de la Bienal Literaria 2000-2001 convocada por el Instituto de Cultura de Yucatán.





Una generación de pintores, teatrístas, escritores y pensadores se debatía contra las viejas teorías y prácticas del arte en un país cuya identidad comenzaba a desvanecerse bajo regímenes como los de Miguel Alemán Valdés, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos. El proceso revolucionario había llegado a su fin con el gobierno codicioso de Alemán, pero los efectos de la doctrina eran mantenidos con respiración artificial por un Estado cuya obsesión mexicanista sólo velaba el creciente proceso de extranjerización en toda la república. La demagogia del nacionalismo servía para sostener contratos y sumisiones en la pintura, el cine, el teatro y la arquitectura, mientras que el discurso mexicanista pretendía frenar la crítica inevitable en los terrenos de la filosofía, la sociología, la política y la literatura.

Con venalidad y mojigatería, el periodismo funcionaba como freno efectivo de las expresiones más avanzadas del pensamiento y el arte en México. Contra él reaccionaron las inquietudes de varios hombres y algunas mujeres prohijados por los cachorros de la revolución, quienes, por su situación privilegiada, podían dar cuenta de la podredumbre que cercaba a la clase dominante en un país con crecientes problemas de corrupción, desigualdad y dependencia económica.

La reacción de los autores noveles al fermento social no fue, en principio, de orden político sino lúdico. Los antecedentes educa-

tivos de personajes como Elizondo y García Ponce los motivaron a pronunciarse con expresiones cuya carga satírica se suavizaba por la sofisticación de sus referentes culturales. Así, el primer movimiento de rebeldía contra el orden nacionalista resultó «una revista literaria —explica Elizondo—, pero no estrictamente literaria, porque a aquella generación nos gustaba mucho el relajajo... queríamos ser anarquistas *snobs*. Queríamos hablar de todas las cosas, de Pound, de sexo, de drogas».

García Riera y García Ponce estuvieron de acuerdo con el nombre que Elizondo propuso para el semanario —*S.NOB*—, cuyo financiamiento proveyó el productor cinematográfico Gustavo Alatríste, el mismo que patrocinaría las películas más inquietantes de Luis Buñuel. Elizondo les explicó a los dos García (como después lo haría a su exégeta Alan José) que en Cambridge los alumnos debían inscribir sus nombres en una lista, la cual reservaba un espacio al lado de cada nombre para escribir el título de nobleza de su portador; quienes carecían de título debían llenar ese espacio con la advertencia discriminatoria *sine nobilitas*: «*S. nob.*»

Los autores que estaban a punto de lanzar el semanario llegaban, a su modo, sin título que avalara sus textos; podían permitirse alardear de esa carencia al renegar de los títulos «revolucionarios» o «nacionalistas» con que otros se insertaban en libros y publicaciones periódicas,

cuando no en los muros que el Estado disponía para los pintores del realismo servil. El 20 de junio de 1962 apareció el primer ejemplar de *s.NOB*, que sostuvo su vocación hebdomadaria sólo hasta julio siguiente, cuando apareció el número seis. El número siete (y postre- ro) apareció el 15 de octubre del mismo año. Prometía que en lo sucesivo la periodicidad de este órgano provocador sería «menstrual», pero en realidad era el adiós de sus animadores.

Por amor al relajo, a la insolencia y a su propio talento, los editores se dividieron irresponsabilidades con un esquema simple: Elizondo fue el director, García Riera el subdirector y García Ponce el director artístico, pero eso no obstó para que un Jorge Ibar- güengoitia recién desencantado del teatro se convirtiese en el ilustrador principal y en el narrador más original del semanario. Al foro textual llegaron también otros autores a quienes las restricciones de los medios desesperaban: Juan Vicente Melo imbricó medicina y música en sus colaboraciones; Leonora Carrington tentó a los niños con su creatividad literaria y plástica en la sección «Children's Corner»; la sección «Science-Fic- tion» de Alejandro Jodorowski y las peculiares versiones cinematográficas de José de la Coli- na en «Praxinosopio» convivieron con las noticias sobre geomancia de Cecilia Gironella. También escribieron para el semanario Álvaro Mutis y Luis Guillermo Piazza, al tiempo que Kati Horna preludiaba con sus imágenes en serie lo que no tardaría mucho en convertirse en reportaje gráfico.

De la brevísima experiencia en *s.NOB* surgió una manera nueva de escribir el ensayo en México. José Luis Martínez, cuya normatividad ensayística no abarcó esos experimentos irreverentes, estaba lejos de imaginar que la gran escritura de reflexión creativa que sucedería a las solemnes leccio- nes de Contemporáneos y Octavio Paz había germinado en el aparente relajo conducido por Elizondo y los dos García.

Bastaron esos pocos meses para sentar una libertad duradera en las siguientes inicia- tivas editoriales de Elizondo y los dos García. Claudia Albarrán considera que *s.NOB* «parece

haber surgido más como un acto lúdico, de independencia y de rebeldía entre sus fun- dadores, y no a partir de la necesidad o del interés por promover de manera formal sus propias posiciones dentro de la cultura, las artes o la literatura».<sup>1</sup>

De los tres editores del semanario, García Ponce ahondó muy temprano en el material que había hallado durante sus desplantes hebdomadarios. En 1965 publicó su primer libro importante de ensayos, *Cruce de caminos*, y al año siguiente publicó su *Autobiografía* en la polémica serie «Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos», que lanzó Emmanuel Carballo. En 1967 el yuca- teco presentó su visión sobre Tamayo en un catálogo de la galería Misrachi, y en 1968 su talento ensayístico se desbordó en cuatro vo- lúmenes: *Desconsideraciones*, *Entrada en materia*, *9 pintores mexicanos* y *La aparición de lo invisible*, este último uno de los más influyentes libros de crítica literaria y pictórica de esa década.

Elizondo, por su parte, al año siguiente de la desaparición de *s.NOB*, mantuvo todavía las expectativas de quienes lo identificaban con el cine mediante la publicación de su estudio so- bre Luchino Visconti, pero en 1965 se reveló como prosista singularísimo con *Farabeuf*, un desafío a las convenciones narrativas y mora- les todavía más arriesgado que textos como *Necesidad y virtud de la coprofagia*, con el que había encarado a los timoratos en su sema- nario. El antiguo aspirante a pintor y cineasta se instaló definitivamente en la literatura con la publicación de su *Autobiografía* el mismo año que García Ponce. Luego de publicar su siguiente novela en 1968, *El hipogeo secreto*, Elizondo dio a conocer el año siguiente sus relatos en el volumen *El retrato de Zoe y otras mentiras* y el inicio de su mejor vena ensayística con *Cuaderno de escritura*.

García Riera, a diferencia de sus amigos, quienes administraban su talento literario en volúmenes de mediano espesor, se embarcó en un vasto proyecto de carácter crítico: la *Historia documental del cine mexicano*, depósito casi inabarcable de su pasión por el cine, sí, pero también de su pasión crítica, de su mal- humor y de sus batallas por elevar la calidad de la producción filmica en México, cuando la

discutible época de oro del cine nacional había concluido. En vida del autor esta obra alcanzó 18 volúmenes, en los cuales examinó la realización de películas mexicanas de 1929 a 1976.

### 3. La gravitación de los difuntos

García Riera, García Ponce y Elizondo han muerto ya, no sin fruto. Su talento para la crítica y para hacer de ésta un provocador artefacto (en el sentido de elaboración artística), encaminó en México la prosa por vericuetos que hoy parecen al alcance de cualquiera, pero que en sus tiempos de *S.NOB* eran impensables dentro del marasmo nacionalista. Su desenfado juvenil pronto fue sustituido por preocupaciones más complejas (y a ello con seguridad contribuyó la tragedia de Tlatelolco), pero su visión irreverente no cedió con el paso de los años. Hoy García Riera es tótem y tabú de la crítica cinematográfica (al que no le vienen mal unos buenos hachazos); García Ponce es el novelista erótico que despierta por igual simpatías, adhesiones dubitativas, indignación o bostezos; y Elizondo es el prosista tan respetado como evitado —dadas la densidad de su estilo y la impopularidad de sus disquisiciones— de un periodo de la literatura que hasta hoy parece insuperable.

A la fecha, acaso los directores de más de tres periódicos y revistas desecharían con aversión (e ignorancia) propuestas tan reflexivas e inventivas como las que orillaron a Elizondo, García Riera y García Ponce a crear *S.NOB*.

La vena antisolemne del periodismo cultural —que presume de lozanía en voz de algunos de sus autores— ya es abuela, y casi podríamos decir tan cadavérica como los tres críticos que apelaron al relajo literario en 1962. La lección de solidez argumentativa que aquellos aristocráticos anarquistas difundieron con sus burlas a la seriedad literaria sigue vigente y fructifica en los mejores ensayos contemporáneos, tan insolente como cuando Elizondo equiparaba la literatura hecha por niños con *El principito* de Saint-Exupéry, «uno de los libros más pretensiosamente imbéciles, más estúpidamente inteligentes, más engañosamente ingeniosos y más simplistamente morales que jamás se han escrito».<sup>2</sup>

La endiablada justeza crítica también perdura en los sucesores de García Ponce, pero se echa de menos su perspicacia, como cuando desconsideraba el teatro villaurrutiano empleando un concepto que Octavio Paz iba a hacer demasiado famoso algunos años más tarde: «es por eso que esas obras señalan el único momento en que Villaurrutia parece ceder ante ella [la realidad]. La tradición de la ruptura que Villaurrutia encarna con tanta justicia y que con tanta agudeza rastrea en sus ensayos, se quiebra brevemente en estas débiles páginas».<sup>3</sup> García Riera permanece aparte, como el gran espantapájaros de la crítica cinematográfica, temido y no del todo respetado, pero con la debida mala leche que demanda una saludable inquisición reseñística, como aquella que ejercía contra Viruta y Capulina, los cantantes *jeje*, los charros enmascarados y similares horrores del cine sesentero.

A cuarenta y pico de años, ya inhumados los autores *sine nobilitas*, permanecen en su carácter de maestros, provocadores y elucidadores de un amplio campo de la realidad, no sólo de México sino del mundo. Su renuencia a encasillarse en temas y trincheras los distinguió desde sus inicios, y proveerá más de una enseñanza saludable, todavía, a la escritura literaria. Hace falta una iniciativa *snob* en este siglo prematuramente decaído, pero ¿quién será el que pueda invocar hoy la necesidad de la coprofagia sin sonar como un *fusil* del difunto Elizondo? ¿Quién podrá retorcer sus argumentos hasta hacer, de las investigaciones, desconsideraciones impecables como García Ponce? La historia documental del ensayo mexicano acaso nos lo revele en tiempos no lejanos.■

<sup>1</sup> Claudia Albarrán, «La revista *S.NOB*: Laboratorio experimental de una generación», en *Revuelta*, Universidad de las Américas Puebla, número 4, septiembre-noviembre de 2006.

<sup>2</sup> Elizondo, *Cuaderno de escritura*, Universidad de Guanajuato, 1969.

<sup>3</sup> García Ponce, *Cinco ensayos*, Universidad de Guanajuato, 1969. Paz desarrolló en 1972 la paradoja de «la tradición de la ruptura» en sus conferencias para Harvard, que se convirtieron dos años más tarde en *Los hijos del limo*.

# Harold Bloom y su bilis negra

JORGE FONDEBRIDER

La verdadera reputación del profesor Harold Bloom, la que de veras importa, debería apoyarse en un puñado de magníficos textos que ha recorrido el mundo entero, ofreciendo, a partir de su particular visión de los hechos, nueva luz a viejos problemas. Me refiero, entre otros títulos, a *La compañía visionaria* (1961), *La angustia de las influencias* (1973), *Poesía y represión* (1976) o, más cerca, *Shakespeare. La invención de lo humano* (2001). También a libros que sugieren las posibilidades literarias del pensamiento religioso, como *Cábala y crítica* (1975), o el sugestivo *El libro de J* (1990) —donde, como señala el novelista y crítico Carlos Gamerro, se sostiene que el autor de la Biblia pudo haber sido una mujer, cuya escritura no habría sido religiosa sino literaria, por lo que Yahvé, más que una imagen confiable y coherente de Dios, sería uno de los primeros personajes complejos de la literatura occidental—, o el reciente *Jesús y Yahvé: los nombres divinos* (2005). Como si todo esto no alcanzara, Bloom escribió cientos de valiosos prólogos que preceden a las ediciones de la Chelsea House Library of Literary Criticism, que él dirige. Sin embargo, y a pesar de que, de llegar a conocerla, la siguiente caracterización posiblemente a él no le gustaría, hay que decir que su visibilidad internacional tiene que ver con otro tipo de libros, acaso menos importantes, pero más promocionados, donde cabe sospechar que este cruzado de la cultura clásica occidental no descarta del todo la noción de oportunidad. Bloom, por supuesto, tiene sus razones. Me explico.

El profesor Bloom es un erudito. Ha destinado una parte sustancial de su tiempo al estudio y la enseñanza de la literatura y ha trabajado minuciosamente sobre algunas de las direcciones asumidas por la crítica contemporánea, desarrollando un pensamiento propio y original. Se inscribe en la serie de esos raros críticos realmente influyentes que, a razón de un puñado por época, nos deparan las universidades estadounidenses. Ahora bien, integrar ese selecto y



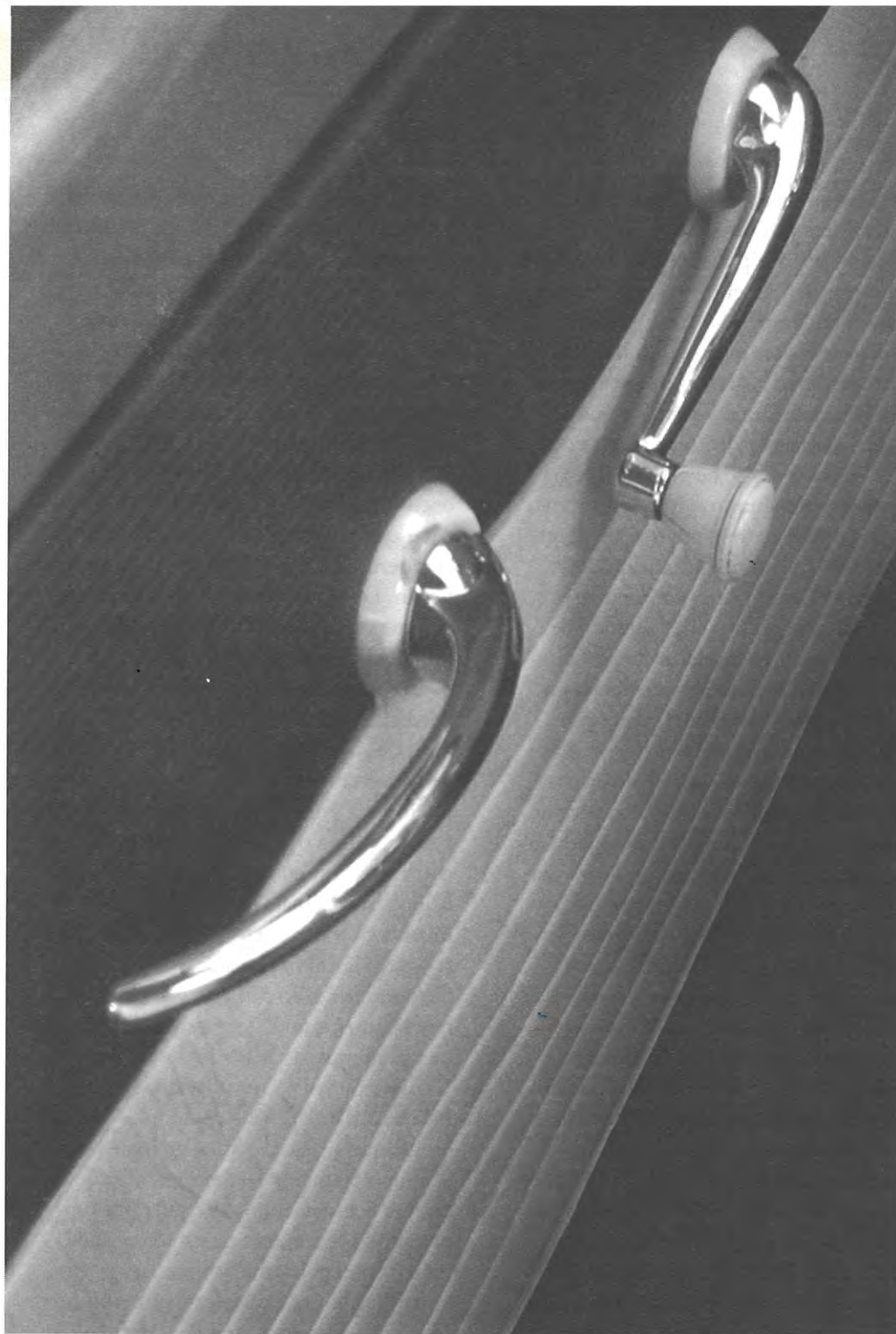
Jorge Fondebrider (Buenos Aires, 1956).  
Su libro más reciente es *Los últimos tres años* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2006).

reducido grupo no tiene nada de malo, pero hay que decir que resulta incómodo y hasta puede llegar a ser embarazoso, sobre todo si, a diferencia de otros sabios que los Estados Unidos importan del resto del mundo, a uno, como local, le toca denunciar los males que aquejan al propio país. Más aún cuando éste, por las decisiones políticas de sus gobernantes y el consiguiente curso de los hechos, se ve progresivamente desprestigiado ante los ojos del resto del planeta. Así planteadas las cosas, el problema al que se ve enfrentado Bloom es entonces de naturaleza política, y este último término debe ser considerado en un sentido amplio.

Si bien parte de las críticas de Bloom van dirigidas a lo que él juzga los males del mundo académico estadounidense, esos males son un reflejo perfecto de la dirección que parece ir tomando la vida en la sociedad norteamericana. Así, advirtiendo en la falta de educación una de las mayores amenazas contra la supervivencia de la nación, Bloom no se arredra ante nada y, en este sentido, me apuro a destacar su valentía. En más de una oportunidad ha llevado sus críticas a extremos peligrosamente cercanos a lo que muchos de sus conciudadanos considerarían alta traición. De hecho, el 6 de marzo de 2006 —tal como registra el diario *El País*, de Madrid—, durante la teleconferencia que le sirvió para presentar *Jesús y Yahvé, los nombres divinos* (2006), declaró: «En Estados Unidos se ha perdido la dignidad, y no sé qué dicen cuando hablan de creer en Dios. Es una corrección política porque no hay un candidato a la presidencia de Estados Unidos que no diga que no cree en Dios. [...] Bush dice que Dios es su filósofo, pero no sé dónde ha leído que Jesucristo haya dejado algún testimonio donde diga que los ricos tengan que ser más ricos y los pobres más pobres o que haya que ir a la guerra. Creer en Dios es una frase hecha, guiada por los valores políticos». Y concluyó: «Mi país se ha convertido en una especie de teocracia, que va a hacer de la Constitución una

teología cristiana. Así que las diferencias entre Bush y Bin Laden no las tengo tan claras». Que tales puntos de vista se hagan públicos en uno de los peores momentos de la vida de los Estados Unidos como país no debería sorprender a nadie. Ya en *La religión en los Estados Unidos. El surgimiento de la nación poscristiana* (1992), una extraordinaria investigación sobre las creencias religiosas de su país, Bloom, refiriéndose a la primera guerra del Golfo, anotaba: «Nuestra guerra contra Irak, que acaba de concluir, fue una verdadera guerra religiosa, pero no una en la que el Islam estuviera espiritualmente implicado en uno de los bandos contendientes. Más bien fue la guerra de la religión estadounidense (y de la religión de los Estados Unidos en el extranjero, aun entre nuestros aliados árabes) contra todo lo que niega la condición y la función de la identidad propia como la verdadera norma de ser y de valor». Esa identidad prepotente y ciega —que según Bloom es una variante del gnosticismo, amparada en una tradición precristiana de divinidad individual, fraguada a medida de los intereses norteamericanos— es precisamente el blanco de las diatribas del pobre Bloom. A ella y a los estragos causados en la fe por esa pesadilla californiana de la *new age* volvería a referirse en *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección* (1996). Pero tampoco son éstos los libros que le valieron la fama. La cuestión está en los que, a falta de mejor definición, podríamos nombrar como sus manuales. Entre otros, *El canon occidental* (1994), *Cómo leer y por qué* (2000), *El futuro de la imaginación* (2000), *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares* (2002) y *Dónde se encuentra la sabiduría* (2005).

Hace unos doce años, con motivo de la distribución local de *El canon occidental*, me tocó entrevistar a Bloom para un diario argentino. «Todo el mundo escribe libros en situaciones específicas —me dijo en esa oportunidad—. Las mías son éstas: ahora tengo sesenta y cinco años; enseñé en Yale por veintiún años y en



la Universidad de Nueva York por ocho años; escribí unos veinticinco libros, y en las últimas dos décadas vi cómo se destruían los estudios literarios en el mundo de habla inglesa. Ahora los estudios literarios prácticamente ya no existen. Fueron reemplazados por distintas formas de discusión política. Están los que se llaman a sí mismos “nuevos historiadores”. Están quienes practican la llamada “crítica femi-

nista” (que no tiene nada que ver con la lucha por los derechos de la mujer, sino con la manera que tienen algunas mujeres para alcanzar su cuota de poder en el ámbito universitario). Están los que se dedican a “hacer carrera”. Está toda esa cháchara francesa que, a decir verdad, yo soporto muy mal... A ellos no está dirigido mi libro. No, no es para los académicos. Se dirige a los lectores comunes que

todavía creen en el placer de la lectura y en los valores estéticos. Dicho de otro modo, está escrito para aquellas personas que confían en el tipo de valores en los que creía Borges».

Llegado a este punto, uno bien podría preguntarse cuáles son esos valores en los que creía Borges y en los que deberían confiar los lectores ideales de Bloom. La respuesta, tal vez, la da otro sabio menos malhumorado que Bloom. George Steiner en su ensayo «Los tigres en el espejo», al comparar a Jorge Luis Borges con Ezra Pound, señala que en ambos existió un deseo deliberado «de recordarlo todo, de hacer un inventario de la civilización clásica y occidental en una época donde gran parte de ésta ha sido olvidada o vulgarizada». Y ese olvido y vulgarización son dos de los males con los que se enfrenta Bloom quien, no olvidemos, vive en un país donde, con la excusa de no violentar a las minorías diariamente maltratadas, se acepta hipócritamente como buena casi cualquier cosa. De hecho, con justa razón, se disgusta cuando nadie en los Estados Unidos dice que Maya Angelou —poeta laureada y musa demócrata— es una mala poeta porque no escribe bien, sin que con ello se ofenda su triple condición de mujer, negra y lesbiana.

Entiendo que no es éste el lugar para rastrear los orígenes de la filosofía sobre la que se sostiene el pensamiento políticamente correcto, que soslaya con eufemismos aquellos aspectos de la realidad que no se desea o no se puede verdaderamente cambiar. Pero sí vale la pena señalar que la reacción de Bloom ante tanta estupidez está plenamente justificada, siempre y cuando se la lea en el contexto de rigor. Sin éste, las muchas veces destemplada voz de Bloom resulta, cuanto menos, improcedente. Mucho más cuando, sin que medie matiz alguno, se pone a despotricar contra aquello que no entra en el espectro de sus devociones. Por ejemplo, cuando en la entrevista antes referida, luego de que me hablara

de Sigmund Freud, lo interrogué sobre Jacques Lacan, se despachó en los siguientes términos: «Creo que fue un charlatán. Sé que es extremadamente popular en la Argentina y en otros países de Latinoamérica. El impacto que él tuvo sobre algunos intelectuales latinoamericanos es sin duda grande. Pero para mí es el peor de los charlatanes parisinos. Hizo mucho por arruinar la cultura moderna. Lacan es oscurantismo y eso no lo tolero. Lamento decir que nada bueno vino de París desde la muerte de Paul Valéry. Yo lo conocí a Lacan. Lo vi un par de veces y lo único que me impresionó en él es que usaba muy lindas camisas».

Debo decir que no comparto la superstición de Lacan, profesada por muchos de mis compatriotas, pero la actitud de Bloom no es propia de su envergadura intelectual. Insisto, esa gestualidad vociferante y algo desmedida depende de un contexto, que, aunque la malsana idea de la globalización así lo pretenda, no es el mismo en todas partes. Y Bloom, cuando recupera la calma, lo sabe. Me dijo: «Mi libro no está sólo dirigido a los norteamericanos, sino a los países que componen el mundo de habla inglesa: Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña, Australia, Nueva Zelanda... Vale decir, a los países en los que se escribe y lee en inglés y en donde la tradición de la enseñanza de la literatura está siendo destruida por un extendido fenómeno que reemplaza la estética y el pensamiento intelectual por consideraciones exclusivamente políticas. Francia y Alemania, aunque también han sufrido esta circunstancia, fueron menos afectados. Entiendo que los países iberoamericanos tienen la suerte de haber sido alcanzados en menor grado». En otras palabras, hay sectores del mundo que todavía no son parte de los Estados Unidos y que, por lo tanto, no padecen sus taras. La responsabilidad de Bloom, como la de muchos de sus colegas, es saberlo. Pero la tentación de la celebridad mundial o acaso su bilis negra no siempre le permiten recordarlo. ■

# Para qué la crítica en tiempos del ultraje

---

GENEY BELTRÁN FÉLIX

**E**l ensayo es, dogmáticamente, breve. Desde Montaigne, el ensayo ha hecho residir su definición en el carisma del estilo y la divagación caprichosa de un tema. No infrecuentemente se le ha señalado como una forma literaria sin exigencias ni compromisos espectaculares, sin pretensiones objetivas ni absolutas. Podríamos identificar en sus páginas ciertos elementos: el ingenio, la rememoración autobiográfica, la crónica o la crítica de costumbres, el comentario marginal. Pero no siempre ideas. No es, por supuesto, una falta. Gracias a su estilo personal y la divagación coqueta, los ensayos breves de numerosos escritores permanecen, décadas o siglos después de su escritura, como páginas de interés contemporáneo, como lecturas sugerentes de nuevas reflexiones.

Pero existe también la forma paradójica del ensayo total. Se trata de una exploración de largo aliento, un despliegue reflexivo al mismo tiempo unitario y multifacético en torno de una idea (o una serie de ideas) que constituya en sí la interpretación ambiciosa y original de un tema. Lejano del modesto ensayo breve, el ensayo total, sin descuidar el interés en un estilo preciso y propio, se definiría como una empresa literaria de varios años, sustentada en una investigación documental y referencias culturales de varias disciplinas que, sin embargo, no sepultarían la mirada subjetiva, la perspectiva personal, la voz identificable del ensayista, heredero siempre de Montaigne. Sin la pretensión objetiva del tratado ni la limitación temática de la monografía, el ensayo total sería entonces al ensayo breve —y lo digo laxamente— lo que la novela es al cuento.

Entre nosotros, que contamos con una rica tradición de ensayistas —de Alfonso Reyes a Francisco González Crussi, de Julio Torri a Esther Seligson, de Jorge Cuesta a Gabriel Zaid, y varios más—, sólo un escritor ha concretado la ambición del ensayo total: es, por supuesto, Octavio Paz. Y hablo, está de más decirlo, de títulos suyos como *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*. En otros campos —la historia, la antropología, la ciencia política— algunos investigadores han publicado sólidos tratados, mas no ensayos, en busca de la demostración de una tesis original, pero en el plano estrictamente literario, fuera de Octavio Paz en México no ha habido otro ensayista que podamos equiparar con un autor como George Steiner —en cuyas obras se alían la inteligencia, el

Geney Beltrán Félix (Culiacán, 1976).  
Recientemente compiló, con la novelista  
Verónica Murguía, el volumen de ensayos  
*El hacha puesta en la raíz. Ensayistas  
mexicanos para el siglo XXI* (Fondo Editorial  
Tierra Adentro, México, 2006).

rigor, la intuición, el estilo, la voracidad intelectual y el compromiso ético.

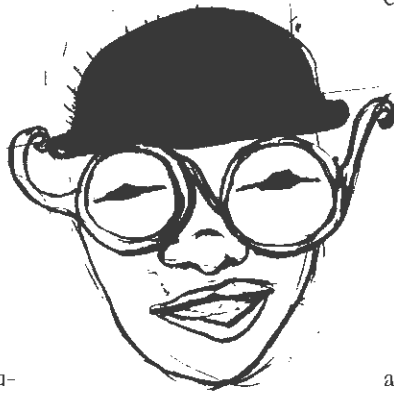
Una razón de ese fenómeno tiene que ver con el carácter no profesional y no académico de la casi universalidad de nuestros escritores. La mayoría han vivido de la diplomacia, el servicio burocrático, la traducción, el periodismo, el trabajo editorial, la política, el espionaje, la administración de un cine o la locución futbolística —y raramente de la cátedra universitaria, con sus facilidades bibliográficas, la tranquilidad del cubículo, las prestaciones y la estabilidad laboral, el contacto con los estudiantes, las becas a los proyectos de investigación y las estancias en universidades extranjeras.

No sería insensato afirmar que la academia es un entorno idóneo para el surgimiento de este tipo de ensayistas, con todo y que las condiciones del profesor-investigador en una universidad no son siempre ni del todo halagüeñas; las exigencias curriculares pasan menos enfáticamente por la producción de nuevo conocimiento que por la demostración engañosa de trabajo: ponencias, artículos, asesoría de tesis —cantidad, quiero decir—, son los parámetros utilizados para sancionar la labor de los integrantes de este medio. Como resultado, la producción ensayística académica ha prescindido del primer adjetivo: Montaigne ha sido expulsado del cubículo.

Hay que advertir que a los profesores-investigadores dedicados a los estudios literarios les parece, en la mayoría de los casos, incompatible el enfoque de su trabajo con la postura subjetiva propia del ensayista. La academia tiende a ver su producción escrita como bibliografía y no como creación, nunca como ensayística. Es cierto, por lo demás, que en la dirección opuesta existe un prejuicio similar: no son escasos los escritores que tienden a desdeñar cualidades inherentes al trabajo académico, como el rigor y la disciplina argumentativa. Sin embargo,

me preocupa que la escritura de ensayos de crítica literaria sea ajena a los profesores-investigadores universitarios: la salida para sus textos no es el circuito de las editoriales y las revistas literarias cercanas al lector general, sino los congresos y las publicaciones especializadas.

Semejante renuncia es, cómo negarlo, peligrosa. Implica —nada menos— cancelar el diálogo con la comunidad, por más pequeña que sea en la actualidad, y así haya sido siempre, de lectores cultos. Ese progresivo autismo habla de una inseguridad disfrazada de arrogancia.



En lo más íntimo de un profesor-investigador de temas literarios —especulo, abusivo— anida siempre el remordimiento de quien sospecha, o tiene claro pero nunca aceptará, que su labor es inútil y bizantina. Sin embargo, hoy más que nunca —hoy, como siempre— la crítica literaria del medio académico se vuelve necesaria.

En el primer ensayo de *Language and Silence*, George Steiner señala tres exigencias de la crítica literaria: *una*, enseñarnos a releer, qué y cómo; *dos*, conectar las letras del pasado y del presente, una tradición con otra, una lengua con sus vecinas; y, *tres*, juzgar la literatura contemporánea. En el escenario de la segunda postguerra europea, con el inhumano trasfondo de los campos de concentración y la prostitución de la palabra en los regímenes totalitarios, Steiner argüía, no sin énfasis: «Es tarea de la crítica literaria ayudarnos a leer como seres humanos totales, con el ejemplo de la precisión, el miedo y el deleite. Comparado al acto creativo, la tarea es secundaria. Pero nunca ha contado más. Sin ella, la creación misma podría hundirse en el silencio».

Como ejercicio de crítica literaria, la bibliografía académica desobedece estruendosamente las sugerencias de Steiner: *uno*, para nada lee la tradición con nuevos ojos, sino que reitera, animada por una obediencia

infértil, el canon fijado por nuestros abuelos y nuestros padres; *dos*, no relaciona distintas obras, épocas o lenguas, sino que se parcela interminablemente en temillas cada vez más periféricos e insustanciales; y, *tres*, no ejerce el juicio sobre la literatura contemporánea: antes bien, amparada en marcos teóricos esterilizantes, se limita a describir patrones técnicos o temáticos —la violencia, la mujer, la frontera, la metaliteratura—, sin arriesgar jamás una interpretación sobre la obra y su vínculo acaso con la época y la tradición. En síntesis, la crítica literaria producida en la academia en México no tiene ninguna responsabilidad ética ni estética.

Y, sin embargo, debe tenerla. Veamos nuestra circunstancia. Los jóvenes terminan o abandonan sus estudios sin la capacidad ni el interés de leer y disfrutar una tragedia de Sófocles o una novela de Balzac. La televisión, el cine y la internet, moduladores de la sensibilidad contemporánea, fundamentan casi unánimemente sus contenidos en la frivolidad, la mentira acrílica y la estridencia. Los gobernantes y los empresarios, a través de la propaganda y la publicidad, prostituyen la palabra en la justificación o el escamoteo de una conducta cínica, ignorante, clasista y abusiva. Así, el desprecio o, más concretamente, el ultraje define la relación unívoca entre la sociedad y la palabra. En este panorama la expresión artística a través de la letra escrita vive en estado de sitio, en un llamado de resistencia permanente.

De espaldas a esta coyuntura, el medio académico especializado en los estudios literarios se dedica a la redacción de bibliografía árida, estéril, sin criterio. En la torre de marfil del cubículo y la hemeroteca olvida o pretende ignorar que la literatura es un fin en cuanto expresión y un medio en cuanto herramienta de conocimiento, y que una función de la crítica consiste en actualizar el examen de las relaciones entre la obra literaria y el ser humano frente a las circunstancias de su tiempo.

Por esa razón, la academia debe aspirar a la escritura de ensayos de crítica literaria, es decir, literatura: luz sobre el fenómeno de la letra en su nexos con el mundo. ¿Exagero

al acercar la calle a los cubículos? Al contrario. Porque en estos tiempos del ultraje a la palabra, el medio académico en México tiene, milagrosamente, ventajas de las que el resto de los ensayistas y críticos —quienes viven del periodismo cultural, la edición, la traducción o la promoción cultural— carecen. La gran mayoría de los investigadores, si no todos, trabajan en instituciones públicas, es decir, en universidades subsidiadas por el estado y con una antigua vocación crítica. Entonces, la exigencia de una ensayística original, documentada, ambiciosa e iluminadora —es decir, que tenga vida e interés fuera del círculo de colegas— no se halla, sin duda, tan carente de lógica.

Porque la literatura, aun en las catacumbas, tiene el poder para vincularse con la vida de las sociedades: hablo de la vida medular, la vida oscura, la vida encerrada en la minoría de espíritus que tarde o temprano descubren dentro de sí el apetito por explorar los porqués complejos de la condición humana a través de la lectura de las grandes obras literarias. Esa inclinación en los jóvenes lectores significa un contrapeso a la política general de ultraje contra la palabra. Porque de esa minoría, a su vez, surgen y seguirán surgiendo los escritores que, merced a su conocimiento de la tradición, buscarán con sus propios textos —venturosa, urgentemente— revivificarla, enriquecerla.

En la educación literaria de esta minoría el papel de la crítica no ha de ser insignificante. Debe enseñar a releer el canon en relación con este tiempo y sus inquietudes morales, debe vincular a la literatura a través de las fronteras, las lenguas y las épocas, y debe discernir el valor de la excesiva producción contemporánea. Sus ensayos totales —es decir, su ejercicio de una crítica literaria sólida y no de una bibliografía nacida muerta— contribuirán al conocimiento y la preservación de nuestra cultura literaria. De lo contrario, la creación misma se halla amenazada de envejecimiento, mediocridad e ignorancia de su propio pasado. No habría una exageración impune en afirmar que el medio académico mexicano está no poco obligado a presentarnos a nuestro futuro Steiner. ■

# Pensar adelgaza

EDUARDO HUCHÍN SOSA

*Para Norma Arteaga*

**N**o se equivocaba Pascal: se escriben textos largos por falta de tiempo para reducirlos. En esta entrevista, el máximo promotor de la Lipocultura, Marcus Cunningham, nos acerca a su ya célebre sistema de adelgazamiento.

Una cosa ha preocupado al doctor Marcus Cunningham, de la Universidad de Michigan, desde sus inicios: el grosor de los libros. En una cultura, como la norteamericana, donde las narraciones menores de 300 páginas son novelas trucas, Cunningham ha encabezado una nueva ofensiva contra el peso material y a favor del peso específico de la literatura que él ha destacado en autores de América Latina como Augusto Monterroso o César Aira. Después de haber criticado el método Pilatos (obras que fueron desarrolladas según los dictados de la masa) y la escritura macroéctica (narraciones dependientes de la repercusión social), el doctor Cunningham lanzó la Lipocultura como un sistema que comprende operaciones para disminuir la palabrería vacua y sin posibilidades de trascender. Sentado en un sillón ligeramente oloroso («Je perteneció a Bukowski», asegura), el polémico especialista nos habla de sus técnicas literarias desde su casa de descanso en Oregon.

*¿De dónde surge la Lipocultura?*

En 1920, mi padre estuvo en un servicio diplomático en Bogotá, pese a sus dificultades para hablar español. Cierta noche coincidió en una cena con José Juan Tablada, compatriota tuyo, quien entusiasmado le contó sobre un poema que acababa de escribir en una servilleta. El poeta comenzó su recitación diciendo: «Ji-Po es cultura», línea que finalmente suprimió en la versión publicada. Debido a la gran cantidad de vino que había ingerido, mi padre creyó que Tablada le confiaba un método para redactar haikús, dado que por ese entonces el poeta investigaba la capacidad de los orientales para reducir la poesía a unas cuantas líneas. La confusión duró el tiempo suficiente para que la palabra «Lipoescultura» ocupara las mejores páginas del diario del viejo Cunningham y buena parte de mi niñez. Años después, una vez que obtuve mi diploma en Oxford, mi padre me encargó que diera coherencia a sus anotaciones. Pero como el término «Lipoescultura» ya estaba registrado, los abogados me recomendaron optar por el concepto más significativo de «Lipocultura».

Eduardo Huchín Sosa (Campeche, 1969).  
Autor del libro de ensayos *¿Escribes o  
trabajas?* (Fondo Editorial Tierra Adentro,  
México, 2004).

*Comenzó usted, si no me equivoco, con un Centro de Modelado Cultural.*

Sí, al principio reuní a un grupo de chicos en un café para hablar de escritores, libros y problemas de la actualidad. Leíamos los textos que llevaba cada uno de ellos y yo usaba un sistema que en ese entonces denominé de «hilos rusos»: medíamos sus creaciones con lecturas de Chéjov o Dostoyevski a ver si los chicos podían superarlos.

*¿No era un poco duro eso?*

«Si no duele es que no está funcionando». Creo que la frase es de Masoch.

*No, es de Cindy Crawford. Señor Cunningham, ¿en qué consiste exactamente la Lipocultura?*

Podemos compararla con el trabajo del escultor que de un cubo de granito va cincelandó la figura a través de la sustracción: quitando lo innecesario. Eso es la Lipocultura: quitar para dar forma. Y ya se sabe que la esencia del arte es formal.

*Me pareció haber visto sus diagramas de corrección sobre algunos manuscritos. Parecen estrategias de un coach de baloncesto.*

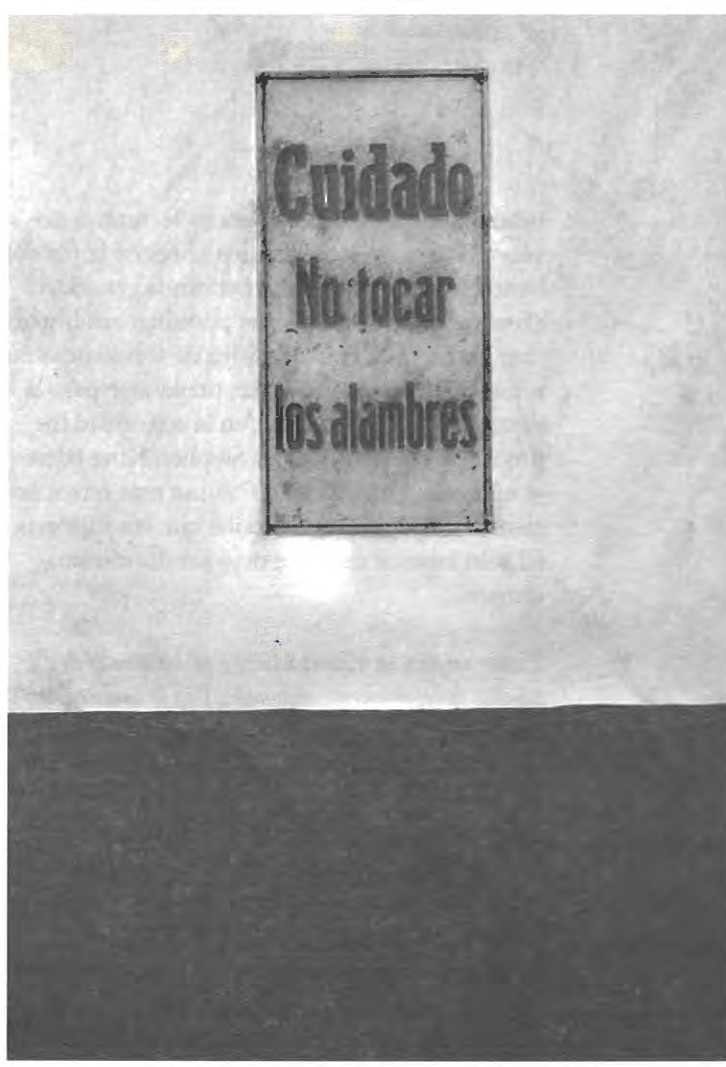
Sé a lo que te refieres. A veces hay que hacer señalamientos muy específicos con flechas, tachones y círculos; hay jóvenes que no entienden tus sugerencias hasta que escribes «Esto es una mierda» al margen.

*Recuerdo que Bushnell recomendó recientemente no escribir más de 50 páginas diarias. ¿Cree usted que se trate de un régimen excesivo que termine por mermar la salud de la literatura?*

El problema con las limitaciones es que nos vuelven contadores, y no de historias precisamente. ¿Y si a la cuartilla 48 surge el Shakespeare que todos llevamos dentro? ¿Qué hacer en estos casos? ¿Dejarnos llevar por el placer o por la aparente autocrítica? Yo creo que Bushnell terminará por crear un ejército de anoréxicos creativos, que reflexionarán dos horas antes de teclear su siguiente frase.

*Da la impresión de que su método reductor es muy cercano al de Bushnell.*

No, porque no es lo mismo lo que escribes que lo que publicas. El problema no está en la



escritura sino en lo que termina en los estantes. Lo que la Lipocultura propone es un trabajo *a posteriori* de la creación literaria. No te prohíbe redactar, sino que trabaja con el texto antes de que llegue a los lectores.

*¿Qué ventajas tiene sobre otros sistemas, digamos, por ejemplo, la Dieta de la Luna?*

Eso de sentarse a contemplar nuestro blanco satélite hasta que nos llegue la inspiración ha producido más cursilería que literatura. Es una estupidez, no lo intenten. Mi sistema está semióticamente probado. Nueve de cada diez textos redactados con Lipocultura han llegado a ser temas de tesis. Ningún otro método mejora a tal grado el desempeño textual de las personas.

*En términos generales, ¿no está viviendo la literatura contemporánea una obsesión por el grosor quizás alentada por el mercado?*

En parte. Los norteamericanos aman las novelas porque ellos mismos le imponen el ritmo a su lectura. Un cuento te exige no separarte de él hasta el punto final; la novela, no. Un poema

necesita que sólo existas para su lectura; la novela que tengas unos minutos libres en la fila del banco. Por eso los norteamericanos veneran el grosor; por la amplitud que permiten sus historias; sus lecturas son la música de fondo de otras actividades: viajar, asolearse, prepararse para la siesta. No te voy a mentir, en la actualidad me preocupa que gente como Stephen King lidere el mercado. Dios, a mí me causan más terror las cientos de páginas que escribe que sus historias. El sólo espesor de *It* me dejó sin dormir una semana.

*Pienso un poco en Robert Musil y en sus cientos de páginas innegablemente desiguales, y en lo característico que es eso en su literatura. ¿No está usted contribuyendo finalmente a la cultura light: el material digerido para el público lector?*

Si me quieres comparar con lo que hace la Reader's Digest podría golpearte con el *Manual Merck* que guardo para estos casos. Me niego a pensar en esos términos. Mira el caso de T. S. Eliot: ¿qué sería de *The Waste Land* si Ezra Pound, un precursor de la Lipocultura, no le hubiera sugerido suprimir decenas de versos innecesarios? Los editores talentosos han hecho esto todo el tiempo, lo único que hago es popularizar el método.

*¿Está usted hablando del autor de Cantos, un libro de 824 páginas?*

Sí, hay gente que trabaja mejor con los cuerpos ajenos que con los propios. Mi mujer puede darte mejores razones al respecto.

*¿Es crítica literaria?*

No, es dietista.

*Volviendo al tema, ¿qué pasa con Dostoyevsky y Tolstoi, o más evidentemente con Joyce?, ¿no será que los escritores actuales tienen modelos a esa escala?*

Sí, todos quieren escribir el libro y no se preocupan por hacer literatura. Los jóvenes se deslumbran con *Guerra y Paz* y olvidan que el mejor Tolstoi se encuentra en *La muerte de Iván Ilich*, un relato que no consume ni una hora. Tengo la impresión de que los muchachos de hoy no se han dado cuenta que hay mentes que pueden soportar esas dosis y que no es cuestión de reproducir la experiencia sólo para «ver qué sucede».

*¿Su sistema no provoca a la larga que los autores desechen todas sus páginas después de haberlas escrito?*

Una cosa te puedo asegurar: toda esa bulimia literaria que padecen nuestros jóvenes no se debe a métodos como la Lipocultura. La escritura de obra debe estar bajo estricta supervisión estética. Eso es indispensable. Por ello, todos nuestros clientes firman una cláusula que nos libra de responsabilidades ante valiosos manuscritos destruidos durante ataques de depresión o *delirium tremens*.

*Pasando a los casos particulares, ¿cuál ha sido el ejemplo más exitoso de su sistema?*

No debería decirlo, pero un día llegó el editor Gordon Lish a mi laboratorio de Alabama, con unas cuartillas mecanografiadas por un tal Raymond Carver. Me dijo: «¿Qué puedo hacer con el chico? Sus cuentos son buenos, pero late demasiada emoción en ellos». Le dije que suprimiera las explicaciones y dejara sólo lo necesario. «Eso es algo muy peligroso, Marcus», me dijo. «La gente quiere motivos». Estuvimos en una discusión acalorada, pero pudimos eliminar casi la mitad de las palabras originales, gracias a la Lipocultura, que en esos momentos estaba en un periodo de prueba. Cuando acabamos, Lish estaba eufórico. «¿Sabes una cosa?», me dijo, «Esto no puede quedar en el olvido, añadiré la palabra "dijo" en varios momentos de la historia, como una forma de recordar tu muletilla». «Yo no tengo muletillas», dije, pero su propio entusiasmo le impidió escucharme. Así salió el estilo Carver. Lo lamento por sus imitadores.

*Y en el extremo contrario, ¿recuerda algún escritor cuya grafomanía no haya podido curar?*

Norman Mailer ha sido mi único fracaso en todos estos años. Una madrugada del verano de 1991 vino a mi casa con su *Fantasma de Harlot*: un mamotreto de mil 300 páginas sobre la maldita CIA. «Carajo, Norman», le digo, «qué demonios te pasa». Y él: «Marcus, ayúdame, ha vuelto a suceder». Lo senté en el sillón que alguna vez fue de Fitzgerald y le dije: «Relájate y háblame un poco sobre tu infancia». No acababa yo de acomodarme en mi tumbona cuando Mailer me contó que, siendo apenas un chico de nueve años, redactó 250 páginas de un historia que tituló *Invasión from Mars*. Entonces, mientras hablaba, todo fue claro para mí: estaba frente a un caso perdido. ■

# Alfonso Reyes:

## la crítica como actitud vital

ADOLFO CASTAÑÓN

El primer libro publicado por Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas*, fue un augurio de que, en sus manos, las variedades de la experiencia literaria y de la crítica literaria misma, para no decir del ensayo y de la prosa, vendrían a enriquecerse en forma notable, creciente y continua. La crítica literaria en Alfonso Reyes llegaría a ser, además de un ejercicio de exposición, análisis y juicio, y de una materia del quehacer cotidiano, la raíz de una actitud que no se puede dudar en llamar ética, pues del bien saber leer y bien saber juzgar un poema, un cuento, una novela y un autor depende secretamente acaso la sobrevivencia misma, la posibilidad de la lectura y de la civilización fundada en torno al libro literario y la palabra poética. Lo que está en juego en ese ejercicio no es otra cosa que —¿quién lo puede dudar?— la alegría —la alegría de leer— y la felicidad de poder comulgar adecuadamente con el autor y el verso admirado. Casi se podría decir que no hay página suya que no esté rocada por la crítica literaria y que sus obras más reconocidas, como *Visión de Anáhuac* o *Ifigenia cruel*, derivan de un ejercicio de la crítica que ahí alcanza un segundo y un tercer grado.

Saber leer, saber oír, será entonces una disciplina y un placer, un solaz y un rigor. Y no será extraño que, por las razones biográficas conocidas, Reyes llegue a Madrid en 1915 y muy pronto empiece a colaborar trabajando en el Centro de Estudios Históricos dirigido por don Ramón Menéndez Pidal —con quien guardaría lazos de amistad toda la vida— y con investigadores como Antonio G. Solalinde, quien será por entonces uno de sus grandes amigos. Pero, ¿qué se necesita para leer, para saber leer?, preguntaría el cándido lector. El conocimiento amoroso, el amor consciente y apasionado de la lengua y por la lengua, la familiaridad e intimi-



Adolfo Castañón (Ciudad de México, 1952).  
Acaba de publicarse en Colombia su libro  
de ensayos *De Babel a papel*  
(EAFIT, Medellín, 2007).

dad afectuosa con ese instrumento —el español castellano— se llega a refundir de tal modo con el sujeto recipiente que le abre a éste las puertas de la percepción haciéndolo consciente portador de la idea y la experiencia de la humanidad en marcha como un solo organismo.

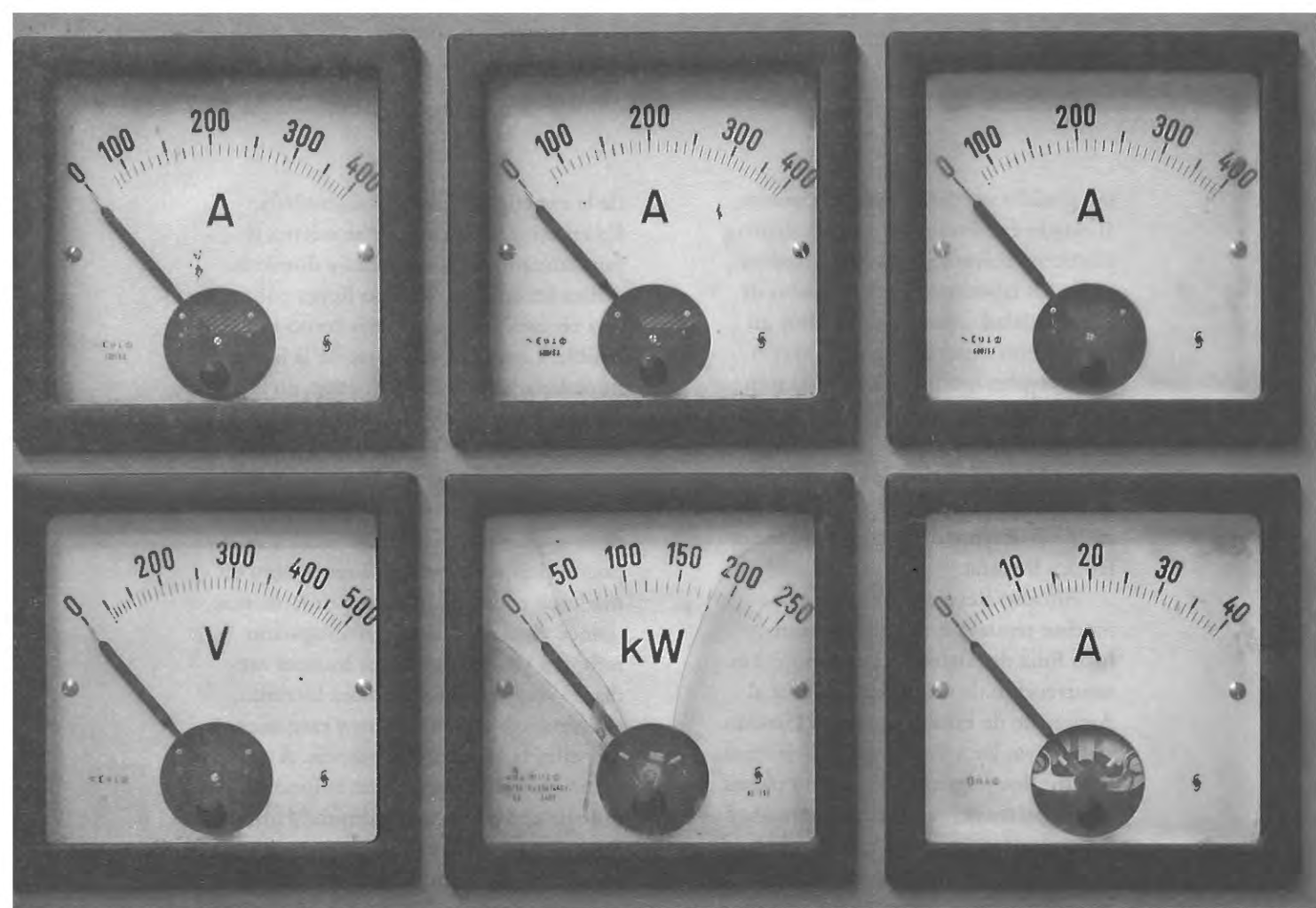
¿Qué tanto y cómo leyó Reyes, en su nativo Monterrey y luego, en la Ciudad de México, de las letras castellanas y españolas? ¿Qué lo impulsó a ello? ¿Qué tanto ascendiente pudo tener sobre su vocación literaria la figura y la elocuencia de ese padre suyo, Don Bernardo, que tanto y tan bien gustaba de identificarse con Ruy Díaz de Vivar, El Cid, cuyo poema heroico funda las letras de la Hispania fecunda y peregrina? Consta en todo caso que el niño que fue Reyes leyó muy pronto *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y las *Novelas ejemplares*, y muy pronto también las fábulas, romances y versos de Don Luis de Góngora, que serían obras que lo acompañarían en el curso de su leyente y leída longevidad.

Muy citadas, pero quién sabe qué tan leídas, las *Cuestiones estéticas* publicadas en 1910 en París por la Casa Ollendorf representan un haz augural donde se repasan y compaginan los intereses y atracciones que cruzarán la obra toda de Alfonso Reyes: desde Eurípides a Góngora, de Mallarmé —entonces un incipiente «famoso»— a Baltasar de Alcázar y otros autores y obras que configuraron el relicario del bibliotecario, bibliófilo, polígrafo y poeta.

En ese itinerario de la lección crítica, en ese rumbo y paso de la filología practicante pero también aplicada y ensoñada, en ese ir y venir de la lectura que ve el tren en su conjunto y también cada uno de sus vagones, dejó Reyes muestras muy diversas de su placer en proceso formativo y de su parecer abierto a la historia y edificante. De los tiempos dorados y fecundos de su vida en Madrid cabe resaltar diversos casos y modos del arte de conjugar la crítica literaria: su ensayo sobre los recorridos y viajes del

Arcipreste de Hita es digno de atención, pues ahí se puede ver, como en un escenario en miniatura, la forma amorosa y apasionada de trabajar de Reyes, quien, al mismo tiempo que realiza su tarea propiamente filológica y erudita, da un paso y se apropia y deja apropiar por la figura del Arcipreste sensual y bonachón que busca emular y encarnar. Su recorrido de la historia literaria se va a dar así también y más allá como un camino de perfección interior y de diversión y ocurrencia. En ese horizonte habrá que situar otro ejercicio suyo, aquellas «Burlas literarias» —como el «Diálogo del vino y la cerveza» que escribió al alimón con su inseparable amigo Enrique Díez-Canedo. Otro ejemplo más conocido de su pasaje crítico es el que lo hace gravitar a lo largo de los años en torno a la obra de Don Luis de Góngora.

En 1910, cuando publica el ensayo incluido en *Cuestiones estéticas*, el autor de las *Soledades* todavía no ha sido rehabilitado ni se ha publicado aquella célebre antología en honor suyo compilada por Gerardo Diego, en la que participan algunos de los poetas de la generación de 1927. Poco más tarde, ya en Madrid, Reyes colaborará con el hispanista Raymond Foulché-Delbosc en la edición que éste prepara de *Soledades*. Paralelamente a la edición de Foulché-Delbosc se desarrolla entre Alfonso Reyes y éste una copiosa y consistente correspondencia cuyo tema es la obra de Góngora y, en el trasfondo, las cuestiones más delicadas de la filología y de la crítica literaria. Aunado a este bagaje y a sus propias lecturas, Reyes se afirmará con sus diversos estudios sobre Góngora como un conocedor indiscutible de la obra de éste en particular y en general de la literatura del Siglo de Oro, de Cervantes y Lope de Quevedo, Baltasar de Alcázar, Calderón y los diversos cancioneros populares y rimados. Pero Reyes está picado, urgido y apremiado, desvelado por llegar al público llano y común. No consiente quedarse cautivo del claustro académico



y del cubículo, le gusta escribir, tiene necesidad de escribir y de ganarse la vida escribiendo. En forma paralela a sus ejercicios eruditos y a sus trabajos de orden filológico y científico se da a la publicación continua y sistemática de retratos, perfiles, viñetas y ensayos de divulgación sobre los autores de la literatura española en los que viene trabajando, mismos que compagina con comentarios y evocaciones de los autores nuevos y modernos —Chesteron, Robert Louis Stevenson— a través de los cuales se asoma al mundo. De ahí surge el caudal de los «Retratos reales e imaginarios» que se encuentran dispersos a lo largo de su obra.

Alfonso Reyes descubrió desde muy pronto su estilo y la forma en que podían funcionar su laboratorio y su cocina literaria. Este descubrimiento es paralelo a otra revelación: la de que todo tiene que ver con todo y de que hay un sistema de vasos comunicantes entre obra y vida literaria, entre pensamiento,

filosofía y existencia; existirán, pues, correspondencias y sistemas de ecos entre lo privado y lo público, la carta personal y el comentario, la viñeta y la exégesis. La larga serie de ensayos titulada *Simpatías y diferencias* da cuenta de esa revelación que va configurando en *Calendario*, en *Reloj de sol*, unos libros misceláneos donde lo formal y lo informal se van dando la mano y alternándose en una esgrima intelectual y literaria, en una danza sin fin animada por la curiosidad y la voluntad de encantar y de seducir con *burlas* sin dejar de picar e inocular *veras*. La caudalosa producción periodística —de un alto y noble periodismo— es el espacio privilegiado donde desarrolla y profesa este oficio de la crítica literaria.

Entre tanto, la crítica literaria ha sido la herramienta con que Reyes ha ido labrando su propia obra de creación como poeta y como escritor innovador de géneros en obras como *Visión de Anáhuac* (1915) e *Ifigenia cruel* (1923), que no hubie-

ran podido ser concebidas ni pasadas al estado escrito sin un conocimiento plástico y solvente, rotundo y dinámico de los laberintos y encrucijadas de la textualidad contrastada del hoy en permanente emergencia y del ayer o de los ayeres modificados por el tren mismo de la conciencia histórica. Así el escritor/lector va demostrando que la crítica literaria es procedimiento, objeto, sustancia, instrumento y que se halla en el aire mismo de la creación y de la fábrica literaria.

Alfonso Reyes escribe, y escribe mucho: renueva los estudios sobre Juan Ruiz de Alarcón y contribuye a la resurrección de Góngora, reanima al Arcipreste de Hita, interroga a Gracián y al *Quijote*, lee a Stevenson, Chesterton, Goethe, los trágicos griegos con pluma y lápiz en mano, tanto como a muchos otros autores, pero siempre diríase como desde una perspectiva íntima. En la calle, en la ciudad se hace amigo de Azorín, Eugenio D'Ors, Enrique Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez, y en él parece no haber distingo entre vida y vida literaria.

El ejercicio de esa biblioteca viva y entrañada va a ir dejando un sedimento ávido de organización y reflexión, tanto más cuanto que Reyes no es un dogmático ni un sectario, y la visión partidista, la perspectiva doctrinaria le será ajena. Acuciado por el eco de esas voces, se le irá dando desde adentro la necesidad de elevar su oficio a un plano inteligible y a un orden conceptual. De ese momento nacerán los diversos textos donde ensaya una conceptualización, unas teorías propias. Los dos libros principales que corresponden a este horizonte son *La experiencia literaria* y, más tarde, los ensayos de *El deslinde* y los ensayos que corresponden a ese afán teorizante: *Tres puntos de exegética literaria*, *Al yunque*, *La antigua retórica*.

Todos estos textos nacen de la necesidad de ir acotando y enmarcando en parámetros conceptuales el caudal

de la experiencia literaria acumulada. Es en estos textos donde se asienta el pensamiento de la literatura y donde la crítica literaria de Alfonso Reyes cobrará una elevación tan necesaria como indiscutible. Con ellos, se aparta de la lectura inmediata y buscará conformar, en la medida de lo posible y de lo plausible, una ciencia literaria. Si los ensayos reunidos en *La experiencia literaria* le sirven como coordenadas de su quehacer —ya se trate de la traducción o de la literatura o de la poesía popular—, en *El deslinde*, obra de madurez en la que invierte por lo menos quince años de lecturas, investigación reflexiva y escritura, Reyes buscará asediarse el enigma de las esencias literarias, el acertijo de los caracteres y rasgos en que cifra la literatura su esencia. A partir de un método inspirado en la fenomenología concebida por Edmund Husserl, Reyes va poniendo entre paréntesis las cualidades de lo literario, desarmando con minucia de juguetero a los autómatas que son a sus ojos las obras y las máquinas de la literatura. Algunos lectores han criticado la avidez, el supuesto anacronismo de estos esfuerzos, mientras otros no han dejado de subrayar la importancia de dichos ejercicios para la consolidación de la modernidad —es decir, de la crítica— en el ámbito de las letras hispánicas.

La crítica literaria en la obra de Alfonso Reyes se ha vertido también en su caudalosa correspondencia, toda ella dominada casi siempre por el interés hacia la poesía, el registro de la actualidad y de la vida literaria y hacia los retratos y viñetas de autores y paisajes. Del caudal publicado hasta ahora destacan tres grandes cuerpos epistolares: los intercambiados con el dominicano Pedro Henríquez Ureña, con el mexicano Genaro Estrada y con el hispanista francés Raymond Foulché-Delbosc, este último dominado en su totalidad por la discusión puntual por la obra del poeta cordobés Luis de Góngora. De estos epistolarios surge, rotunda, la presencia de una actitud crítica y vital. ■

# Después de la caída de cualquier Babel

---

EDUARDO CHIRINOS

**E**n el capítulo VII del primer libro de *De vulgari eloquentia*, Dante Alighieri ofrece una curiosa lectura de las consecuencias producidas por la destrucción de la Torre de Babel: «Cada lengua quedó circunscrita a los que cuidaban de una sola faena; esto es, un idioma para los arquitectos, otro para los que hacían girar las piedras sillares, un tercero para los que labraban, y así a cada sector de los que trabajaban. El género humano quedó dividido en tantos idiomas cuantas eran las variedades de trabajo en la misma obra». <sup>1</sup> Esta justificación alegórica del toscano como lengua literaria ante la fragmentación de un latín «prebabélico» tiene el mérito de adelantarse en varios siglos a los problemas derivados de la división del trabajo, en particular a una de sus consecuencias más alarmantes: la autonomía de las disciplinas académicas y la proliferación de los lenguajes técnicos. Ni siquiera la buena voluntad de Dante nos impide percibir el oráculo de un problema del que no escapan ni siquiera sus propios comentaristas, pero en pleno siglo XIII Dante no podía sospechar que el hecho de proponer como *problema* el lenguaje de la crítica literaria es ya un reconocimiento de la brecha existente entre la teoría y lo que por comodidad llamaremos «lector común».

Jamás he sentido esa vergonzosa esquizofrenia que, según algunos, opone la labor profesional a la fatalidad de escritor, pero debo reconocer que no es en la soledad de la escritura donde asoman las resquebrajaduras de Babel, sino en las aulas de la universidad, allí donde se imparte y circula el saber teórico. Como la de muchos, mi formación teórica empezó cuando ya encontraba zanjado el conflicto entre «das dos críticas» señalado por Barthes: la «universitaria», que seguía en lo esencial un método positivista, y la «interpretativa», cuyo acercamiento a la obra literaria se vinculaba a una de las grandes ideologías: marxismo, psicoanálisis, fenomenología, existencialismo, etc. <sup>2</sup> Para los de mi generación este conflicto podría parecer un poco extraño, pues en las últimas cuatro décadas la universidad ha sabido apropiarse de la segunda crítica, abriendo las puertas a conflictos ideológicos derivados de cada opción particular. Cualquiera podría trazar la secuencia de dichas opciones: finales de los setenta, últimos estertores de la crítica socio-

Eduardo Chirinos (Lima, 1960). Su libro más reciente es *No tengo ruiseñores en el dedo* (Pre-Textos, Valencia, 2006).



lógica y de la estilística, moda del estructuralismo y de la semiótica, teoría de la recepción; años ochenta, *revival* de la crítica psicoanalítica, aparición de Lacan, crítica feminista; años noventa, entronización de Lacan y Foucault, postestructuralismo, desconstruccionismo, estudios culturales. Escuelas más, escuelas menos, todas ellas se proponían como el aprendizaje de un lenguaje secreto que demandaba una toma de posiciones muy parecida a la política: se era «estructuralista» o «estilístico» como se era «de izquierda» o «de derecha». Todo eso era muy divertido, pero años después ya nadie lee (como no sea en un curso de historia de la teoría) a Greimas ni a Dámaso Alonso, y sólo la poesía, como el río del soneto de Quevedo, «permanece y dura». Esta alusión a Quevedo no pretende zanjar la discusión inclinando la balanza en favor de la «inocente» poesía, tampoco

proponer la teoría como un estorbo (ya Terry Eagleton observó que aquellos que dicen trabajar mejor sin teorías se hallan dominados por una teoría anterior), sino señalar otra brecha tan radical como la que existe entre el lenguaje especializado y el profano: la del ejercicio de la literatura y su teorización. Muchos dirán que se trata de actividades diferentes y diferenciadas, pero —como diría el cómico mexicano— «ahí está el detalle», pues los usuarios del discurso teórico son (o deberían ser) los que buscan dialogar abiertamente acerca de sus lecturas, y eso incluye también a quienes escriben literatura, pues nada hay más legítimo que confrontar sus propias especulaciones con las de aquellos que proponen nuevos rumbos interpretativos (o descriptivos, da igual). Lo contrario resulta en la autofagia estimulada por la industria académica: centenares de libros, tesis, artículos, revistas y ensayos producidos para aquellos que manejan debidamente la jerga de turno. Este exceso no conduce «al palacio de la sabiduría», como quería Blake, sino al gasto inútil que resulta de la entronización de las modas y la muerte de los discursos considerados inoperantes por el mercado académico.

Esta especialización de roles distingue el discurso académico de la crítica ejercida por los periódicos y revistas; dos espacios que tradicionalmente se han llevado muy mal: si la primera acusa a la segunda de superficial y de estar sometida a la presión de las grandes editoriales, la segunda acusa a la primera de hallarse fuera de la realidad y de cultivar una jerga cada vez más exclusiva y excluyente. Tal vez tengan razón, pero muchas veces los mejores reseñistas y comentaristas son precisamente aquellos académicos que deciden bajar al llano y probarse semana a semana con un público más amplio. Salvando las distancias, lo mismo podría decirse de la crítica ejercida por los creadores: contra lo que suponen muchos críticos, no se trata de algo negativo, pues un escritor que hace crítica hace uso legítimo de su saber literario y de sus propias experiencias de lectura. Un

escritor no debe temer el ejercicio de la crítica, ni dejar que los críticos se lo impidan en nombre de la especialización de los saberes; además, al margen de la visión teórica por la que hayan optado, ¿quién no lee con provecho y renovado placer las reflexiones de Paul Valéry, T. S. Eliot, William Carlos Williams, Octavio Paz o César Vallejo?

A pesar de todo, la desconfianza persiste: ¿qué hace un académico escribiendo en el suplemento de un diario? ¿Qué hace el escritor metiéndose a crítico? Ambas quejas son sintomáticas de la terca negativa a reparar las resquebrajaduras de Babel y la voluntad de defender el espacio concedido por la división del trabajo. Pero volvamos a la poesía y arriesguemos una modesta hipótesis que formularé bajo la especie de una pregunta: ¿si la poesía fuera el lenguaje anterior a Babel? Esta sospecha no me asaltó releando ningún ensayo teórico, ni siquiera un poema de Mallarmé, sino una novela de Cervantes. Me refiero al famoso discurso del Quijote ante el Caballero del Verde Gabán que aparece en el capítulo XVI de la segunda parte, y que me permitiré citar *in extenso*:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener, el que la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres y artificiosas. [...] Y así, el que con los requisitos que he

dicho tratare y tuviere a la poesía, será famoso y estimado su nombre en todas las naciones políticas del mundo.<sup>3</sup>

Si olvidamos el galante recurso de asociar la poesía con una «tierna doncella», descubriremos con no poca sorpresa la clarividencia de Cervantes en relación con el sentido de la poesía, con el lugar social que ocupa y con su destino histórico. Para comenzar, el discurso subraya la impermeabilidad de la poesía al asedio de cualquier especialización: no se trata de cualquier «ciencia», sino de *la* ciencia a la que deben servir las otras. Se trata de un saber que mantiene en su dominio todos aquellos saberes que, andando el tiempo, desarrollarán con éxito su propia autonomía. Acto seguido, ofrece una defensa de la poesía como discurso ajeno a las regulaciones del mercado y a sus escasas posibilidades lucrativas. Por último, alude sin ninguna concesión a lo que todos sabemos: que la poesía siempre ha sido y seguirá siendo leída por pocos. La fama, de acuerdo con don Quijote, no se conseguirá contraviniendo las exigentes virtudes de esta ciencia, sino más bien aceptándolas. Y bien mirado, ¿qué poeta en su sano juicio espera ser leído por multitudes, ganar muchísimo dinero y especializar su poesía hasta el punto de considerarla un estanco impermeable de su actividad creadora? Sobre los dos primeros puntos se ha discutido bastante y los pasaré por alto; el tercero me interesa porque toca carne en un asunto que me ha inquietado siempre, y que tiene que ver con la incomodidad de muchos cuando se les llama «poetas». Que yo sepa, a ningún ingeniero, doctor o astronauta le inquieta que se le llame ingeniero, doctor o astronauta, pero ser llamado «poeta» invita a un levantamiento de bombros cuando no a una justificación del tipo «a veces escribo poemas, pero en realidad soy profesor». Tal inquietud se explica menos por los prejuicios populares que asocian la poesía con la bohemia, el alcohol y la mala vida, que por la comprobación de que el poeta nunca tendrá una respuesta satisfactoria acerca de su objeto: con la excepción de Bécquer, quien supo sa-

lir bastante bien del paso, todos los poetas han experimentado alguna vez el malestar que produce la pregunta «¿qué es para ti la poesía?». Muchas veces me he preguntado por qué, y he llegado a la conclusión provisional de que todo poeta sabe íntimamente que nunca es *solamente* poeta. Debería ser más radical y decir que todo poeta sabe que *nunca* es un poeta, sino simplemente alguien que corteja (o se deja cortejar por) las otras ciencias, y que el acto de escribir poemas es la más justa restitución de un lenguaje usuario, por derecho propio, de las otras ciencias, llámense psicoanálisis, antropología, medicina, zoología y —¿por qué no?— literatura y teoría literaria. Un poeta que lee solamente poesía es una proyección imaginaria de aquellos que nunca leen poesía: la romántica y sabia respuesta de Bécquer es aplicable al universo de lecturas que visitan diariamente los poetas, cuya única particularidad es la de ser sensibles a la inmortalidad que acecha detrás cualquier ciencia. En 1936 Borges lo dijo de Sir James Frazer: «No es imposible que las ideas del doctor Frazer caduquen irreparablemente algún día. O ya estén declinando; lo imposible, lo inverosímil es que su obra deje de interesar. Rechacemos todas sus conjeturas, rechacemos todos los hechos que las confirman y la obra seguirá siendo inmortal».<sup>4</sup> Lo mismo podría decirse en el futuro de los ensayos de arte de Victor Stoichita, de las narraciones médicas de Oliver Sacks, de las especulaciones filosóficas de Giorgio Agamben. Ellos siempre estarán en condiciones de decirnos algo, incluso después de la caída de cualquier Babel y la muerte de cualquier teoría.

El lector atento habrá advertido una sutil diferencia entre el teórico de la literatura y el hacedor de literatura: si el primero opera por la especialización —es decir, por la cancelación y revisión constante de los saberes previos—, el segundo opera por restitución y renovación de estos saberes. Ambas operaciones pueden darse en una misma persona, pero la ósmosis será inevitable: del mismo modo que cada poema,

como quería Ricardo Reis, nos recuerda que existió Homero, cada poema reclama su propio acercamiento teórico. No se trata de inclinar la balanza a favor de una ecléctica y conciliadora «corrección» crítica; tampoco de enfrascarse en una puesta al día de la crítica «Ni Ni» (ni objetiva ni ideológica) denunciada en su momento por Barthes, sino de saber escuchar el reclamo de cada poema, de reconocer que cada poema nos sitúa, aunque sea por unos instantes, antes de la destrucción de Babel. Esto último podría parecer una frase si no fuera por el convencimiento de que un poema no es nunca el punto de llegada de una tradición, sino más bien su punto de partida: una invitación al viaje donde caben todas las lenguas, todas las culturas y todas las épocas. El río de Manrique nos conduce al río infinito de Heráclito y al Río Azul de Li Po, pero también al río Charles de Borges, al Congo de Joseph Conrad y (el orden no importa) al Tíber de Quevedo. Así, subterránea y calladamente, la poesía permanece y dura cumpliendo su modesta labor de ser el lenguaje en el que se entienden los hombres. De allí su majestuosa humildad, su perenne y siempre frágil grandeza. ■

<sup>1</sup> Dante Alighieri, *Obras completas*, trad. de Nicolás González Ruiz, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1980, p. 751.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1967, pp. 293-299.

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española / Alfaguara, Madrid, 2004, p. 668.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, «The Fear of the End in Primitive Religion de James Frazer», en *Textos cautivos*, *Obras completas*, 1975-1988, tomo IV, Emecé Editores, Buenos Aires, 2005, pp. 249-250.

# Desconfiar del crítico

ELBA SÁNCHEZ ROLÓN

## 1. La sospecha

No hay que confiar en los críticos literarios, no importa si se les encuentra en revistas, suplementos, salones de clase, coloquios o bibliotecas.

El cuestionamiento es parte de su labor, además de que pueden localizarse en la actividad crítica misma buenas razones para ello. Porque ¿no es acaso el mayor logro de la crítica literaria ser la historia de un fracaso? ¿No implica buscar palabras para hablar de un objeto imposible? ¿Sería admisible depositar la confianza —así de buena fe y ya— en una actividad por sí misma inacabada, siempre en revisión, siempre abierta al diálogo? Sin embargo, desconfiar no implica mantenerse al margen; no es tampoco un arrebato de estos muchos que surgen contra la tarea del crítico. Implica más bien que la crítica no puede ser depositaria de otra verdad que su propia necesidad de escritura sobre otras escrituras, y si Tomás Segovia afirma en un conocido ensayo que «la escritura es un infierno», me parece inevitable no pensar entonces ¿qué pasa con la escritura de la escritura? Aquellos textos sobre otros textos, aquel lenguaje que busca al lenguaje y se aventura a decir algo de él.

Me parece que cada vez es más común asumir que la crítica no es un suplemento de la literatura, no es algo que se le añade a la obra terminada, no es un peso, una gratificación, un bono, una insignia o una simple valoración. Algunos podrían estar de acuerdo en que la tarea del crítico va más allá de la aplicación escrita de un gusto literario, como también va más allá de la diligente utilización de modelos de análisis e interpretación o del enjuiciamiento de la obra. El carácter reflexivo de la literatura en tanto elección de escritura y búsqueda



Elba Sánchez Rolón (Salamanca, Gto., 1975). Con el libro *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de José Revueltas* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2005) obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas 2004.

persistente va a formular un vínculo estrecho con la crítica. Emilio Lledó afirma que la crítica es el «hermano legítimo» de la literatura, necesario diálogo, sea con citas o sin ellas. El crítico va más allá del lector que deja permanecer en su fuero interno el placer y goce producido por la obra, el crítico se convierte además en su interlocutor y en interlocutor de otros a la vez.

## 2. Cartografía

La crítica literaria puede considerarse una forma ensayística por su carácter de provocación, de pregunta abierta lanzada hacia el otro. La escritura ensayística es cartográfica, espacialidad de un goce reflexivo, búsqueda que no se agota porque está implicada en su constante inconcluso. Si dejamos de lado la manía por clasificarlo todo, podría decirse que la crítica en tanto experiencia literaria se funda en esa imposibilidad por reunir la escritura con la obra a la que pretende referir: imposibilidad de abarcarla, pero al mismo tiempo mostración de su deseo y carácter dialógico. Desde esta perspectiva, el distintivo de la crítica y la posibilidad de hablar de ensayo de crítica literaria no radicaría entonces en un uso particular del lenguaje (poético, académico, coloquial, de tono personal... o cualquier otro), en la divagación gratuita, la carencia de aparato de notas o su excesiva y protocolaria puesta en escena... sino en su condición de pregunta abierta generadora de un grato desasosiego. Ahora bien, por supuesto que la provocación a la que me refiero es de esas que desde la reflexión y el trabajo intelectual se filtran a las venas y lo infectan todo.

## 3. Enfermedades

Lugar común: la Academia es un lugar oscuro habitado por terribles monstruos. Sin recurrir a la anécdota o a la referencia directa, me interesa volver a preguntar por qué en varios discursos parece que el término mismo indica todo lo que un ensayo no debería ser. ¿No será que la

academia debería preguntarse también por su fracaso intrínseco? Me parece que el fracaso del acto reflexivo radica en la no aceptación de su fracaso, en negar la resistencia entre las palabras y el mundo, la extrañeza propia de todo intento del decir.

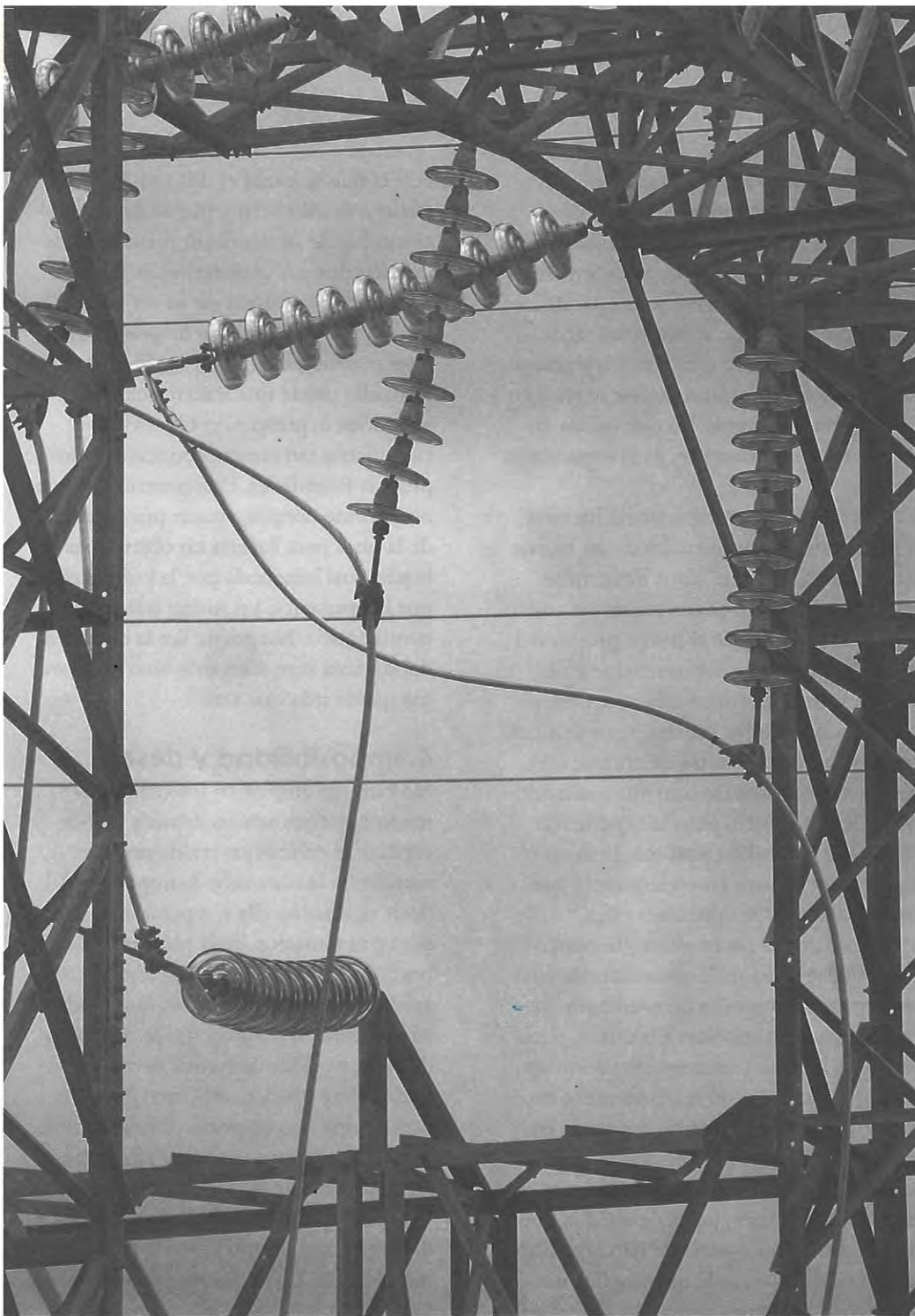
No se puede pensar que la academia postula verdades; creo, como decía antes, que el problema radica en pensar que lo hace y atribuirle ese poder. Y bajo este presupuesto empieza a hablarse de autoridad, especialización, y del académico como un sujeto legitimado para pensar, citar y concluir... Ahora bien, hay también una postulación de poder y dogmatismo en este desprecio: ¿no es también dogmático señalar que un ensayo adjetivado como sea no debe ser o debe ser así? ¿No es quizá un exceso de esta «hora del lector», en la que llevamos un rato instalados, el tomar en mis manos la calificación «absoluta» de un texto en tanto ensayo o no? El ensayo no puede ser sólo lo que le gusta a quien lo define, pero tampoco puede ser dogmático, ya sea que pretenda ajustarse a un «dogma de libertad» o ser propiedad de una «Institución del pensamiento».

## 4. Algunos placeres

Pero ¿realmente hay una oposición —algo así como cielo e infierno— entre placer y reflexión? Por mi parte asumo un placer reflexivo, el de la búsqueda, el del deseo situado en los bordes de la palabra, ahí donde el mundo reaparece, ahí donde la escritura es siempre autobiográfica y deja de ser propiedad de codificaciones genéricas, manuales, instituciones, contra-instituciones —que suelen comportarse igual que las primeras—, y todo aquello que no sea ese acecho constante, ese suspender la búsqueda de una meta precisa a favor de la interrogación.

## 5. Experiencia literaria

¿Qué pasa entonces con las «críticas»?



Ese archipiélago de posturas —algunas defendidas a ultranza— que componen lo que sería el panorama heterogéneo y nómádicó de la crítica actual: polarizaciones que solamente sirven para mantener la disputa.

El crítico de revistas y suplementos muchas veces se convierte en un «reseñista», desgraciadamente «reseñista» en

el sentido vano que despreciaba Goethe, es decir, aquel que sólo apunta algunos pasajes, dice por qué sí o no están bien contruidos y recomienda o no la lectura de la obra. Así, en los mejores casos, realiza solamente un recuento de méritos o fracasos a su entender. Es el crítico de la premura en cuyo oficio la interlocución gozosa, el pensar la obra, queda de

lado ante el encargo y la frase fácil. Sin embargo, este mal no es privativo de él. Da pena ver cómo en innumerables coloquios y encuentros de supuestos investigadores son las mismas frases aparatosas o mediáticas las que se imponen, acompañadas también de delirantes laberintos teóricos donde los minotauros se ahogan entre tanta palabrería. Lo que queda en demérito, como siempre, es la experiencia literaria.

Ahora bien, por experiencia literaria no entiendo la acumulación de un bagaje teórico o crítico, una suma de lecturas apoltronadas en la biblioteca de un sujeto que apenas distingue el polvo propio del de sus papeles. Por supuesto que en la lectura y en la escritura crítica se ponen en juego las lecturas previas, sean teóricas, críticas, literarias, recetas de cocina, *blogs*, historietas o cualquier otro vicio adquirido por el lector-crítico; pero la experiencia literaria es entendida aquí más bien como aquello que ocurre en ese contacto que hace a la obra y al crítico ser tales.

Hacer crítica no es glosar; tampoco es maquillar o maquillar una serie de citas superpuestas con afán de erudición. Si puede haber un rechazo a la crítica poco sería que apunra solamente impresiones no reflexivas sobre el texto literario, no puede haber placer alguno tampoco en la recapitulación acuciosa de una nada verbal. Erudita o no, de academia o suplemento, la crítica, por lo menos la que a mí me gusta leer —sin que ello constituya una definición—, es la que implica un acontecer del sujeto crítico en ella, la que tiene algo de autobiográfico sin caer en la autocomplacencia o narcisismo; la que disfruta la reflexión de la palabra porque se asume como acto de escritura no suplementario sino generador.

Ser legible no es ser poco riguroso, el rigor no radica tampoco en el llamado «aparato crítico», mucho menos en privilegiar su exposición protocolaria por encima de la escritura; su sustento se encuentra más bien en la repetición de la pregunta por el objeto llamado literario

con el que se pacta el diálogo. Preguntarnos no sólo lo que puede decir, sino cómo puede ser su decir; preguntarnos no sólo por sus características formales, sino por la extrañeza de su ser enunciado y sus condiciones de posibilidad; pensar finalmente en su ser literatura y todo ello desde una interrelación que abandona la pretensión objetivista o cientificista tan contraproducente a sus propias finalidades. Una interrelación que no permite tampoco pasar por encima de la obra para hacerla un objeto más de la personal búsqueda por la publicación, por los puntajes, los *ratings* o la carrera como crítico. No puede ser la escritura del «quiero ser», sino más bien la de «no me queda más que ser».

## 6. Imposibilidad y deseo

No hay que confiar en los críticos literarios porque actúan de mala fe. Me explico: el crítico que realmente interactúa con la obra sabe lo imposible del decir algo sobre ella y, a pesar de ello, cae en la tentación de la palabra que reproduce y revive su deseo. No tiene otra salida que esa imposibilidad que funda su escritura. Ser crítico, desde mi punto de vista, es tener tanto que decir que se vuelve muy poco. Considero que el crítico tendría que empezar por desconfiar de sí mismo, porque no hay afirmación alguna acerca de la obra que sea definitiva, pero tampoco experiencia que se detenga en el tiempo y pueda repetirse en cada lectura. Decía Eliot que le aterraba que ciertas frases de sus ensayos fueran citadas atemporalmente sin aclarar la fecha de su escritura. El sujeto está ligado a su escritura. Me aterra también que la cultura escrita lance al punto de la consagración lo que son itinerarios de lectura —que se le tome demasiado en serio—, disposición del sujeto a encontrarse con la otredad del texto y hacerla propia, autobiografías y recuentos de daños que en la forma ensayística no pueden ser sino un apuntar persistente a una experiencia literaria. ■

# Teoría y práctica de la presentación de libros

FABRIZIO MEJÍA MADRID

**D**ecidí no volver a presentar mis libros para ahorrarme la escena en que llevan a mi abuela arrastrando los pies con un tanque de oxígeno. O a las tías sobreactuadas coqueteando con alguien que creen que es un novelista y resulta que es el que conecta el sonido. O a mis padres conmovidos diciendo, sin entender nada, con el libro entre las manos: «Uhm, qué bien». Si son los libros de uno, la presentación se asemeja peligrosamente a una intervención quirúrgica. Sólo en esas dos ocasiones la familia se toma en serio el irte a ver. Y, en muchos sentidos, escribir un libro, sobre todo una novela, es haber estado internado en un hospital en riesgo de no salir nunca más. Como en todo, hay que saber cuándo ya está bien y salir a respirar el fresco, aunque sea en bata y pantuflas, y la sonda de café todavía conectada a la vena.

Tratándose de los libros de otros, la presentación cambia de aspecto. Es un excelente momento para repartir elogios sin medida, chistes locales, amenazas veladas y, si no es tu amigo, destrozar su obra. Hay tres tipos de presentadores: los que van a hablar de sí mismos porque nadie los escucha en sus casas —son el tipo de gente que te toma del brazo mientras conversa contigo, lo que indica que mucha gente se ha ido cuando estaban hablando—, los que disecan el texto en treinta minutos sin tomar agua —cada vez que pasa una página, la gente se fija en el tambache que les queda por leer y suspira— y, por último, están los que sólo destruyen diciendo cosas como «Este autor no es Dostoyevsky». Pues no es, animal. Ni tú, Edmund Wilson. Estos últimos presentadores van y atacan sin ponerse a pensar que, quizás, el libro en cuestión le costó al autor una ciática, hemorroides, o un matrimonio. Un crítico se bajó de la mesa



Fabrizio Mejía Madrid (Ciudad de México, 1968). Su novela más reciente es *El rencor* (Planeta, México, 2006).

después de haber insultado a un autor en presencia de su madre, y me confesó sin ningún remordimiento:

—No sé por qué lo atacué. Ni siquiera lo leí.

—Pero dijiste que era el peor libro del año —le reclamé.

—Cualquiera es el peor. Es un país de mierda.

Y, después, supe que el crítico se había mudado a Haití.

La no-lectura del libro que se presenta puede ser importante. Una noche entré a un bar y un tipo vagamente conocido se congratuló de que yo iba a presentar un libro esa misma noche, quince minutos después de que nos saludamos.

—¿Yo? Vengo a tomarme una cerveza —le dije, extrañado.

—¿No viste el anuncio en *La Jornada*?

Y pasé a presentarlo sin haberlo leído.

Después lo supe: alguien se confundió en la editorial y, en lugar de llamarme, le llamaron a Fabrizio León, el fotógrafo, quien, por supuesto, les dijo que sí, les colgó, y no apareció. La coincidencia es parte sustancial de la literatura, así que me bebí un garrafón de vodkas para darme valor y me subí a presentarlo. Hablé de mi amistad con el autor. Y creo que fue la mejor presentación de un libro que he hecho. Con el vodka a la altura de los ojos, le dije:

—Has de haber escrito un gran libro, hermano. Ven aquí.

Y nos abrazamos mientras el público aplaudió hasta que se le secaron las lágrimas.

Pero lo que hay que tener en cuenta cuando uno presenta un libro en buena lid —es decir, uno lo leyó, escribió cinco cuartillas ligeras, y remata con un chiste o con una cita— es al público. Hay varios tipos. Están los viejitos que van a todas las presentaciones porque es su única vida social: se toman unas copas de vino gratis, cenan canapés, y se hacen de palabras con algún poeta intoxicado. Esos viejitos son los que se duermen a

la mitad de tu lectura pero, luego, van y te felicitan muy cordiales sólo para ver el escote de tu novia de cerca. Están los que creyeron que era otra cosa y se aburren. Son los que se miran los zapatos a los veinte minutos y acaban abriendo el periódico a los veintidós. Hay quienes te siguen en todo con la cabeza, los ojos absortos, una sonrisa, y, a la hora de las preguntas descubres que no estaban entendiendo nada: «Es de que usted dijo que la matanza de Tlatelolco o sea que sí ocurrió en verdad, ¿o sólo en el libro de Elena Poniatowska? Si me podría aclarar, ¿verdad?». Entre estos espectadores están los que siempre preguntan asuntos como: «¿Y de dónde saca usted la inspiración para escribir?». O los tribunos que fueron oradores en la asamblea sindical y hoy agarran cualquier auditorio para tirar sus netas: «Como ahora que el neoliberalismo elige a los presidentes de todo el mundo con su bota lodosa. Viva Hugo Chávez, señores». Hay misterios, también. Los que toman notas pero no hablan. Y siempre está la guapa a la que uno le dedica miradas supuestamente cómplices pero a quien siempre le suena el celular, se sale, y no regresa.

Se presentan libros para que alguien se entere de que aparecieron. Yo decidí hace unos dos libros sólo presentarlos ante la prensa. Como puta, me encerraron en una oficina de la editorial a recibir a cuanto reportero cultural llegara. Fue una larga fila. Pero más de la mitad empezaba la entrevista con la misma petición:

—¿Me podría sintetizar lo que dice su libro en dos minutos? Es que la jefa de la sección cultural se lo quedó y no pude leerlo.

Es como si la puta, además de satisfacer fantasías, tuviera que inventárselas a sus clientes. Creo que a más de dos les dije que mi novela sobre el PRI, *El rencor*, se trataba de una estatua de Emiliano Zapata que se tiraba una flatulencia y desataba un culto global. A lo mejor por eso no se ha vendido. ■



Marina Láscaris



Pág. I

## *El libro de la vida*

JAIME MORENO VILLARREAL

*para Marina Láscaris*

Antes que nada, el libro de la vida es un libro cerrado que uno no se atreve a abrir.  
Un día uno abre el libro, el libro propio. Es un libro ya escrito pero aún no escrito.  
Una vez que uno se ha atrevido a abrirlo, debe regresar a sí mismo. A eso llamamos leer.  
Leer el libro de la vida no es volver sobre los propios pasos sino dar los primeros pasos.  
Nuestros primeros pasos consisten en poner negro sobre negro. O dejar huella.  
Aunque el libro de la vida está por escribirse, consta ya de varios volúmenes.  
No es fácil abrir hojas tan pesadas como lápidas.  
Hojas tan negras que uno pensaría que no contienen nada. No cierres el libro en ese momento. Lo lastimarías.  
Porque en la materia inerte se revela un orden, y nuestro organismo busca en ella la mutua permeabilidad.  
Pertenece al mundo.  
Aprender a ver en lo oscuro: imagen sobre imagen. Aprender a leer en lo negro: palabra sobre palabra. Como en todo, lo oscuro nos une, lo oscuro nos separa.  
Así las páginas del libro de la vida: unidas por un filo oculto, sueltas por el otro al aire.  
Tu libro está abierto. Consultarlo es escribirlo.  
Se abre como una puerta. Pregúntale a cualquier herrero: lo más difícil de hacer es la bisagra, no la hoja.  
La silenciosa bisagra termina por mecer gritos desesperados.  
En el batir de hojas, la bisagra no conoce el «hacia». Cada página abierta es «entre».  
Si el alma fuera «hacia», los techos no resistirían.  
La página abierta es vulnerable. Lo herido en ella está hiriendo.

II

LUVINA primavera de 2007



Diario de «p» o del preso

Cuando parece cerrarse sobre sí misma, realmente está dando pasos adentro.

El libro de la vida encuentra un rastro.

El libro de la vida puede adoptar cualquier forma: tablillas, biombos, rollos, códices o cuadernos. La forma de un secreto.

El libro oculta lo que muestra.

Lo negro es brillante: sabiduría.

Vierte siempre, con tu sabiduría, tu incredulidad.

No es de sabios cambiar de opinión, no es de sabios guardar silencio, no es de sabios reconocer los propios errores, no es de sabios borrarse del mundo.

Para algunos místicos, el camino de la contemplación es el camino de lo oscuro, sin imagen, sin forma, sin figura.

Pero ¿qué son esas luces que destellan? Son la conformación de la vida.

No la resignación, sino la mutua permeabilidad.

Las páginas sucesivas dan una secuencia necesaria: lo que uno ha podido romper.

Tal como la luna en la ventana contiene todas las lunas, la página de un día contiene todos los tiempos.

En verdad nos la hemos pasado haciendo tiempo.

Las huellas que vamos dejando sobre la superficie rugosa del mundo, por efímeras que sean, van espesando. Igual ocurre con las caricias. Por fugaz que sea, toda caricia es una forma de perseverancia. Luego, una costra.

Antes de leer en el libro la huella del pensamiento, leamos la huella de la mano.

Y antes de elogiar la destreza en el trazo y la factura, entendamos su brutalidad.

El mar es una sola gota incansable.

Cuando un artista toca con la punta de los dedos, está llamando decididamente a una puerta.  
Con lo negro hace espejos; con el tiempo, sedimentos; y eso que llaman continuidad son sus hurtos del cielo.  
Con el tiempo, amputaciones.  
Y eso que llaman continuidad son hurtos del cielo.  
¿Lo que tiene forma tiene existencia? La gran tentación del artista.  
Por lo que no tiene nombre, uno hace un libro.  
Para hallar que luego de atravesar la noche a ciegas lo cegaba la luz del día.  
Uno diría que la página negra está incansablemente castigada; otro entiende que está pulida.  
La búsqueda espiritual es engañosa cuando los libros apilados semejan ascensos de una escala.  
En la estantería, cuando semejan puentes, los libros se han detenido a ver a quienes pasan por el río.  
La página está abierta entre el que uno es y el uno que está cambiando.  
Página apuñalada, aquel feliz momento en que arrancas un jirón a la vida.  
Ver a través de lo oscuro no es lo mismo que ver en lo oscuro.  
Como leer un electrocardiograma que es casi un salvoconducto.  
Mira mis manos, puedes ver mi edad, pero mira sobre todo que volví a empezar.  
Esto lo escribí con sangre, pero lo escribí sobre la arena.  
Para partir, lo primero era volver la espalda.  
El olor del hule, tóxico como un dios pagano, tenía un dejo a escritura.  
Nunca dejar lo oscuro a la ambición.  
Mejor abrir el nitrato de plata.  
Más resplandor que transparencia.  
Ir a tocar el mar. El mar que toca la tierra. Eso es la gracia.  
Le preguntas a la aparición: ¿por qué vienes? La aparición te responde: ¿cuándo vendrás? No es una historia de fantasmas, sino de imágenes cuando dibujas.  
Tus manos son ruyas, hay que ser fuerte.  
La fotografía es una demostración de la irreversibilidad del tiempo. Pero el rollo velado, ¿qué demuestra? Toda la luz posible. Que lo negro nace tiempo.  
Sobre la placa radiográfica surgen el marrón y el azul, lo mismo que en la noche las sombras de los jardines. Así, las radiografías son extáticas.  
Con el deslumbramiento no se puede ser refractario, pero sólo opacidad hace buenos lectores.  
Tal como se encuentra algo que no se sabe.  
Es decir, encristala el negro.  
La poesía es este estar raspando el asilo del día.  
Un día el cuchillo se dobla.  
Has llegado a lo visible aunque no había camino.  
Todas las hojas esplenden, hoja sobre hoja sobre hoja.  
Se entiende que las cosas sean en sí mismas. Más difícil es comprender que los hombres tienen alma, pero no en sí mismos. Ya no.  
De eso trata el libro de la vida.



Noticias pesadas





*[Faint, illegible markings on the left cover]*

Luna

Hamburg



Págs. VI y VII  
Luna

Movimientos del alma

VIII

LUVINA primavera de 2007

# Vargas Llosa, testigo del mundo

---

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Una prueba de la regularidad y el constante flujo de las páginas críticas de Mario Vargas Llosa es el hecho de que configuran series que se extienden a lo largo de muchos años. La más importante y conocida es la titulada «Piedra de toque» (inicialmente publicada en *Caretas* y luego en *El Comercio* de Lima y *El País* de Madrid), que aparece semanalmente y es reproducida en varios periódicos de todo el mundo. Esta serie puede considerarse la más influyente porque suele dar un testimonio inmediato de sus lecturas, viajes y encuentros y andanzas con personajes conocidos o desconocidos y, sobre todo, de su posición personal frente a los grandes acontecimientos políticos y culturales —en el más amplio sentido de la palabra— que transforman nuestro tiempo. Leer estas crónicas y reflexiones es un modo de apreciar cómo va cambiando y definiéndose el perfil intelectual de Vargas Llosa ante las más polémicas y espinosas cuestiones que la realidad le presenta. El título de la recopilación *Contra viento y marea*, que recoge parte de esta serie, subraya el hecho de que muchas de estas páginas expresan un pensamiento crítico que no teme contradecir opiniones mayoritarias y defender causas no siempre populares.

Su pensamiento político, sin duda, ha sufrido giros sustanciales. Sin que ése haya sido su propósito. Su hábito de dejar testimonio de todo lo que pasa a su alrededor y de tomar posiciones al respecto ha dejado un continuo registro —casi como una especie de diario o memoria intelectual— de los hechos que modelan nuestro proceso histórico y sus momentos clave. No hay, pues, que rebuscar mucho para hallar los textos que podrían incriminarlo: llevan su firma, son —como siempre— explícitos y no han sido ocultados por el autor. Están a la vista para cualquiera que desee consultarlos en *Contra viento y marea*, que cubre un período de crítica importante: 1962-1976. En el prólogo a la primera edición de este libro, después de preguntarse por qué reúne estos textos que, por su naturaleza misma, «el tiempo ha maltratado sin piedad», nos explica:

Exhibo esta suma de contradicciones, ingenuidades, equivocaciones y alguna que otra intuición feliz sin arrogancia ni arrepentimiento, con melancolía por las ilusiones que se llevó el viento y hasta por esos adjetivos solemnes y exagerados que la pasión explica y que la prisa periodística solían

José Miguel Oviedo (Lima, 1934).  
El presente ensayo pertenece al libro  
inédito *Dossier Vargas Llosa*.

desviar del blanco. En un sentido, esta colección puede leerse como un documental sobre los mitos, utopías, entusiasmos, querellas, esperanzas, fanatismos y brutalidades entre los que vivía un latinoamericano entre las décadas del sesenta y setenta, esa atmósfera política e intelectual que todos los escritores contribuimos con nuestra conducta y nuestra pluma a purificar o enrarecer (me temo que sobre todo esto último).

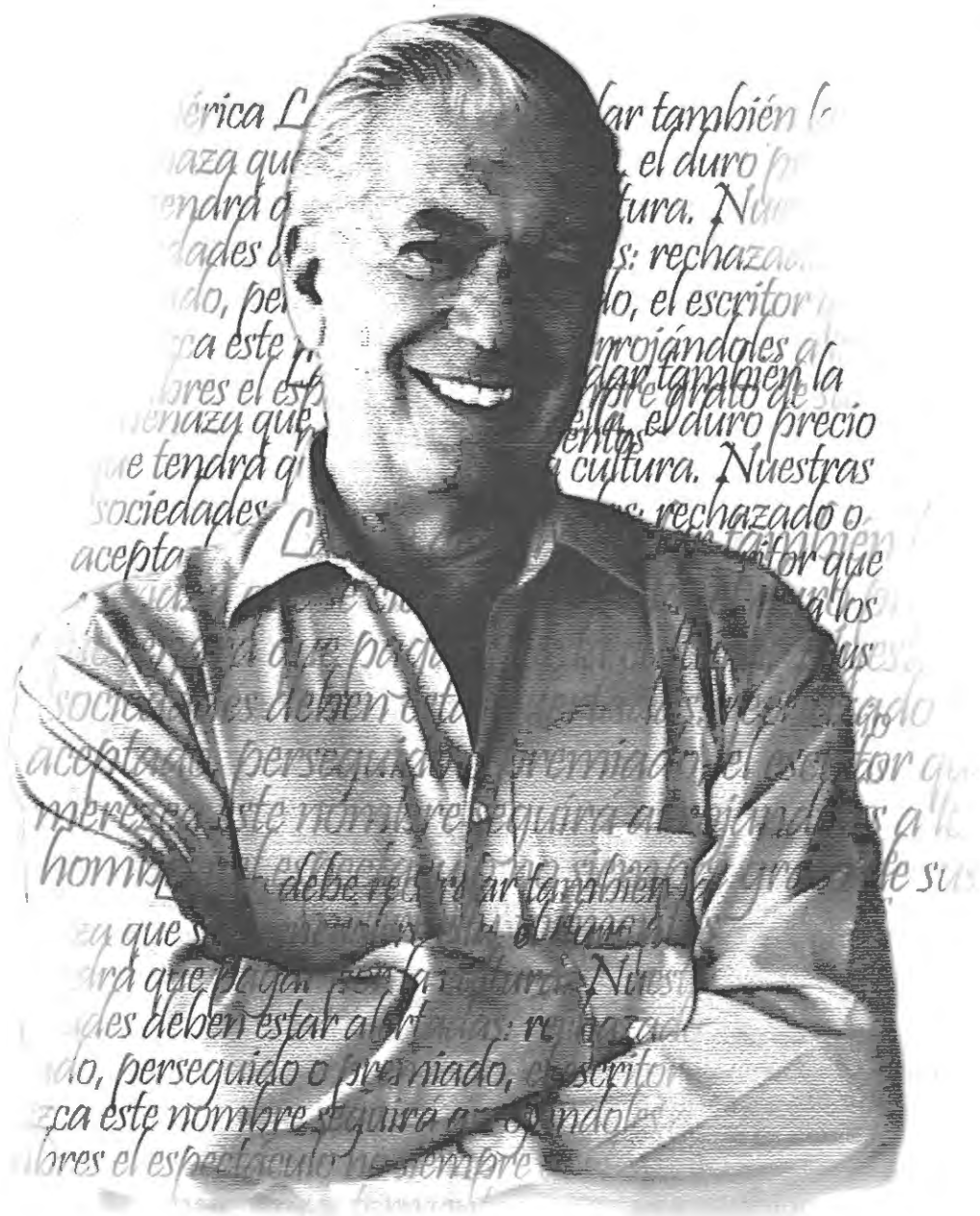
En este revelador pasaje la palabra clave es «exhibo», pues subraya el hecho poco común de que el propio autor presenta, en vez de enmascararlas o borrarlas, las pruebas que contra él pudiera levantar el lector al notar los cambios de su pensamiento crítico. Resulta evidente que su intención es estimular las discrepancias y el debate, pese a la ardiente convicción que alientan muchas de estas páginas. Su expediente está a la vista y constantemente abierto al cuestionamiento, propio o ajeno.

Seguramente, la primera gran crisis de la evolución de su pensamiento crítico se produce en 1970 a raíz del tristemente célebre «caso Padilla» en Cuba, que no sólo conmovió profundamente su conciencia intelectual, sino que originó un gran cisma entre los escritores, artistas y pensadores latinoamericanos y europeos que habían defendido la causa de la Revolución Cubana. Hay que recordar que Vargas Llosa había sido, hasta entonces, uno de ellos, y de los más visibles, activos y entusiastas. Esto incluía su apoyo táctico a los movimientos guerrilleros fomentados y financiados por Cuba en toda América Latina. Así se explica que el autor condenase al gobierno de Fernando Belaúnde, elegido democráticamente, por su política represiva de los brotes armados que surgieron en el Perú en los años sesenta; léase, por ejemplo, la «Toma de posición» (CVM, 25-26) que firmó en París junto con Julio Ramón Ribeyro y otros. Su relación solidaria con Cuba comienza en enero de 1965, cuando viaja a La Habana invitado como miembro del jurado de novela de los premios Casa de las Américas; en verdad, había estado allí antes, en octubre de 1962,

enviado por la Radio Televisión Francesa a cubrir la llamada «crisis de los misiles». Después volvió varias veces más en los años siguientes, en calidad de jurado de esos premios y como miembro del Consejo de Redacción de la revista *Casa de las Américas*, al que perteneció hasta abril de 1971.

Ésa es la fecha en la que renunció formalmente, en carta a Haydée Santamaría (CVM, 164-165), a la que siguió otra carta colectiva firmada por él y un numeroso grupo de intelectuales latinoamericanos, en la que se condenaba la «confesión» de Heberto Padilla y su manipulación por el régimen cubano como «una penosa mascarada de autocrítica [que] recuerda los momentos más sórdidos de la época del estalinismo» (CVM, 166); con este último documento se formaliza el cisma al que hice referencia antes y cuyas repercusiones históricas serían largas y profundas.

Un período de desilusión, crítica y distanciamiento ideológico comienza allí; Vargas Llosa se coloca a la cabeza entre quienes ya no verán más a la revolución castrista como un modelo posible. Su rechazo radical tiene mucho que ver con el impacto que le produjeron las revelaciones personales de Jorge Edwards sobre su breve misión diplomática en la isla, y luego la lectura de su libro testimonial *Persona non grata* (1972), que le mostraron la cara oculta del sistema cubano. Algo que puede decirse de su indignación —en verdad, su asco— ante todos estos acontecimientos es que su desengaño fue proporcional a su fe revolucionaria, por lo que su caso se parece mucho a los que tiempo atrás protagonizaron escritores europeos, como Gide, Orwell, Koestler y Sartre cuando encararon la innegable realidad del totalitarismo tras la máscara socialista: una forma de reacción visceral, llena de frustración e invencible aversión a lo que hasta ese momento habían defendido. La repulsión moral de Vargas Llosa se debe a que el asunto comprometía gravemente un área en la cual era incapaz de hacer la menor concesión: la del respeto a la libertad de expresión, la dignidad del escritor y el derecho a la crítica, que son los



pilares fundamentales de su propio credo intelectual.

El 11 de agosto de 1967, en su discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos por *La casa verde*, había invocado la figura, entonces muy poco conocida fuera del Perú, del poeta vanguardista Carlos Oquendo de Amat, quien se adhirió, reafirmando su fe revolucionaria, a la causa republicana española y murió en medio de

la guerra civil. Por su lado, Vargas Llosa reafirma que «la literatura es fuego», pues es un arma de irreductible rebeldía que ninguna sociedad podía esperar que fuese dócil a su seducción o a sus amenazas:

América Latina debe recordar también la amenaza que se cierne sobre ella, el duro precio que tendrá que pagar por la cultura. Nuestras sociedades deben estar alertadas:

rechazado o aceptado, perseguido o premiado, el escritor que merezca este nombre seguirá arrojándoles a los hombres el espectáculo no siempre grato de sus miserias y tormentos (CJM, 136).

Es interesante recordar que, en ese momento, su apasionada advertencia se entendió sobre todo como dirigida contra regímenes como el venezolano, entonces en muy tensa relación con Cuba por el respaldo que ésta brindaba a los grupos armados que operaban en el país; pero sus palabras, inesperadamente, resultarían proféticas sobre lo que, unos años después, ocurriría en la isla con el «caso Padilla». Fue así como Vargas Llosa comprendió que, definitivamente, la literatura (y la actividad intelectual en general) era un gran poder moral contra el absolutismo del poder político de cualquier signo; la literatura, era en verdad, fuego. Jamás renunciaría a defender y ejercer ese poder, y cada vez lo haría de modo más sistemático.

El otro momento clave en la evolución de su pensamiento crítico ocurre en los años inmediatamente anteriores a 1990 y está estrechamente vinculado con la situación que vivía en esos momentos el Perú. El país se debatía en una de sus peores crisis políticas: por un lado, la llamada «guerra popular» desatada por el grupo terrorista Sendero Luminoso, que no fue sino una gran matanza (la cifra oficial es de 59 mil muertos, la mayoría pobladores o campesinos indígenas, sin ignorar que muchos fueron víctimas de la no menos brutal represión militar); por otro, la situación económica bajo el presidente aprista Alan García, en su primer gobierno, había hundido al país en la ruina, con una hiperinflación totalmente fuera de control que sumió en la pobreza y el hambre a capas sociales que hasta entonces no habían sufrido esos males. El Perú parecía estar al borde del abismo porque esa situación (agravada por la corrupción) daba un oportuno argumento a la sanguinaria campaña de Sendero Luminoso: ante el fracaso del poder legítimo no había otra opción —tal

era el argumento— que la violencia revolucionaria.

En ese contexto, el gobierno de Alan García decidió suspender el pago de la enorme deuda externa (con lo cual el país se convertía en una especie de renegado en el ámbito financiero internacional) y anunció su propósito de nacionalizar la banca. Vargas Llosa había hecho varios inequívocos pronunciamientos sobre las matanzas de Sendero y sobre la errónea política económica de García. Al convertirse así en una voz muy influyente como crítico del gobierno, empezó a ganarse adhesiones de amplios sectores de la oposición y entró de lleno al debate interno. En otras palabras, pasó a jugar un papel decisivo en la evolución del proceso político peruano en los últimos años del régimen aprista.

No fue, pues, del todo inesperado que, ante el anuncio de la nacionalización de la banca, Vargas Llosa lanzase un manifiesto que tuvo una enorme repercusión en la opinión pública del país; lo que sí resultó inesperado fue que con ese documento el autor apareciese como una opción real en la contienda electoral para suceder a García. Como Vargas Llosa ha contado en detalle esas circunstancias y el desenlace de su propia campaña presidencial en el citado libro de memorias *El pez en el agua*, no es necesario abundar en cómo y por qué se produjo su derrota electoral; sus circunstancias y razones son bien conocidas por todos.

Lo importante es señalar que tras esta experiencia su interés por la política pasó a tener una suprema importancia en su agenda personal, en sus lecturas, en sus preocupaciones intelectuales, en el modo como encaraba la historia presente. Es decir, la derrota que sufrió en 1990 y que debió tener un efecto traumático en un intelectual del todo novato en el campo de la política como práctica cotidiana, le enseñó que el ámbito en el que podía jugar un papel más afín a su experiencia y conocimiento era otro: el de ocupar un puesto en la tribuna internacional donde se planteaban y debatían las más graves y urgentes cuestiones que nuestro mundo enfrenta cada día. Los

textos de «Piedra de toque» y otras series periodísticas se volvieron cada vez más documentos de su pensamiento político.

Aprovechando los instintos y reflejos que su incursión personal en la política concreta le había dejado, pasó a ser —todavía más intensamente que antes— un testigo, un interlocutor comprometido, una conciencia crítica de todo lo que pasaba a su alrededor, otra vez un reportero pero en un escenario sin fronteras. Y así asumió una enorme responsabilidad: la de tomar posiciones muchas veces incómodas porque no siempre le ganan simpatías. En las dos últimas décadas, por lo menos, ha operado muchas veces como un francotirador solitario e irritante que prefería adoptar causas impopulares antes que guardar comfortable silencio.

Uso deliberadamente la palabra «francotirador», la misma que, en un artículo de 1974 («Un francotirador tranquilo», *CVM*, 201-212), aplicó a Jorge Edwards como autor de *Persona non grata*, porque el escritor chileno adopta en su testimonio cubano una posición muy personal y riesgosa, al margen de partidos o grupos de opinión reconocibles; lo prueba el ejemplo de que el libro fue censurado por Castro y por Pinochet. Se trata de una crítica «al descubierto», cuyas consecuencias recaen íntegramente sobre él.

De modo similar, Vargas Llosa está empeñado en una campaña azarosa, constante y solitaria en defensa de un conjunto de convicciones que, siendo muy firmes, están sujetas a las reglas impredecibles de un mundo siempre en transición, donde todo vive sujeto a un interminable proceso de examen y revisión, que son las operaciones propias del género ensayístico en su búsqueda de la verdad como algo relativo y perfectible.

Un ejemplo notable de su pasión por hallar esa verdad mediante el reportaje de actualidad son las crónicas escritas tras sus viajes a zonas en conflicto en el Medio Oriente: Israel, los territorios palestinos, Irak, Líbano, etc. Por lo menos dos de esas series han sido publicadas en forma de li-

bro: *Diario de Irak* (2004) e *Israel / Palestina. Paz o guerra santa* (2006). En el primero, el lector puede observar la evolución de sus puntos de vista sobre esa guerra, que al principio había apoyado, pero a la que luego (el detonante fue el escándalo por los abusos y torturas sufridos por los prisioneros de Abu Ghraib) hizo fuertes reparos y críticas al descubrir allí realidades de la campaña política y militar que desconocía. Las repercusiones de las crónicas reunidas



en el segundo libro han sido más polémicas y agresivas porque, pese a que en el prólogo reafirma, inequívocamente, que su «postura a favor de la existencia de Israel y de su derecho a defenderse de los fanáticos [...], no ha variado un ápice», rechaza, con igual firmeza, «el chantaje al que recurren muchos fanáticos de llamar antisemitas a quien denuncia los abusos y crímenes que comete el Gobierno de Israel» contra el pueblo palestino.

La humillante e intolerable situación a la que ese gobierno tiene sometidos a los palestinos es descrita con tanta minucia como indignación, especialmente en las crónicas tituladas «El horror se llama Hebrón» (*IP*, 65-78) y «Ratoneras humanas»; copio el comienzo de esta última:

Del millón trescientos mil palestinos que habitan en los 365 kilómetros cuadrados de Gaza —el lugar de mayor densidad demo-

gráfica de Oriente Próximo—, más de dos tercios se apiñan en las ratoneras humanas que son los campos de refugiados, producto de la llamada «guerra de independencia» que Israel comenzó en 1948, cuando ochocientos mil palestinos fueron desarraigados de sus aldeas y aventados al exilio (*IP*, 93).

No se pueden leer líneas como éstas sin sentir la misma conmoción moral que refleja el autor: son terribles verdades que el tiempo ha ido borrando de la conciencia y la memoria del público general. La misma incompreensión han provocado en los sectores israelíes más recalcitrantes ciertas afirmaciones radicales hechas en su artículo «Israel y los matices» (*El País*, 16 de julio de 2006), posterior a las crónicas recogidas en *IP*. Comentando las ideas liberales del historiador judío Illan Pappé, Vargas Llosa desliga el destino histórico de Israel de la tradición bíblica y, por ende, de la doctrina sionista: «Para mí, el derecho a existir de Israel no se sustenta en la Biblia, ni en una historia que se interrumpió hace miles de años, sino en la gestación del Israel moderno por pioneros y refugiados que, luchando por la supervivencia, demostraron que no son las leyes de la historia las que hacen a los hombres, sino éstos, con su voluntad, su trabajo y sus sueños, los que le marcan a aquéllas unas pautas y una dirección». Y agrega: «Ahora bien, para que Israel tenga un porvenir seguro y aceptado por sus vecinos, debe encontrar un modo de coexistencia con los palestinos. Y contra esta coexistencia conspira esa ocupación de Cisjordania que se prolonga indefinidamente y que ha convertido a Israel en un país colonial [...]».

Entendiendo que estas afirmaciones constituían inaceptables verdaderas herejías, los israelíes ultraortodoxos perdieron de vista precisamente los «matices» y expresaron su total repudio. Pero otros métodos más sutiles se usaron para tratar de acallarlos: en el citado prólogo de *IP*, el autor da una idea del enorme poder que los intereses judíos tienen sobre la libre difusión de opiniones disidentes como la suya: revela que

sólo un diario italiano publicó la serie completa de sus crónicas; otros, como *Le Monde*, publicaron sólo fragmentos de ella, pese a haber adquirido los derechos para reproducirla entera (*IP*, 10). Todo esto muestra lo que puede ocurrir a los que practican el pensamiento libre y sin prejuicios ni tabúes en un mundo dominado por ellos.

Algo más a propósito de sus reportajes de actualidad que me parece importante destacar: representan para el autor —al margen de su función informativa— un sucedáneo de la aventura, de la acción directa, ese aspecto tan dominante en gran parte de su obra narrativa. Escribir esos reportajes es una forma vicaria de vivir lo que sólo presencia como testigo. Ser un hombre de letras no le basta y quisiera ser también un protagonista o militante de los hechos que presencia y narra. En la crónica «Soldados del imperio» (*El País*, 28 de enero de 2007) invoca el ejemplo de Koestler y Orwell al comentar el libro *Imperial Grunts*, que cuenta las experiencias del reportero Robert D. Kaplan al lado de las llamadas «fuerzas especiales» de Estados Unidos; repartidas por todas partes del mundo, de Colombia a Mongolia, cumplen misiones secretas de alto riesgo, más de aventureros que de militares. Al subrayar la trascendencia de esos testimonios de primera mano que aparte de «esclarecer hechos dramáticos de la vida contemporánea, se leen con el placer y la ansiedad que producen las buenas novelas», se trasluce la admiración, la fascinación, casi la envidia, que siente por un reportero que viaja a los lugares más peligrosos y que comparte el foco de la acción con hombres anónimos que están vivos hoy y pueden morir mañana, sin dejar huellas, tan clandestinamente como actuaron. Parecería que siente la irresistible tentación de no ser un mero testigo y ser parte de lo que presencia; escribir sería entonces la forma más alta de actividad intelectual. En nuestra lengua tal vez no haya otros reportajes comparables a los suyos que los de Juan Goytisolo sobre el mundo político y cultural musulmán, autor con quien Vargas Llosa tiene algunas coincidencias y varias discrepancias.■

## La prosa de Carlos Drummond de Andrade

MIJAIL LAMAS

«El que quiso ser apenas periodista terminará poeta fundamental...». Así describe Pablo del Barco a Carlos Drummond de Andrade en su introducción a la antología del poeta brasileño publicada en la Colección Visor de Poesía.

Conocemos a Carlos Drummond de Andrade como un poeta fundamental; los lectores de habla castellana tenemos acceso a diversas traducciones de su poesía. Pero no hemos tenido muchas noticias de su trabajo como cronista, cuentista y articulista periodístico, facetas a las que el autor dedicó aproximadamente cincuenta años de su vida.

Drummond de Andrade nació en la población minera de Itabira en 1902 y fue un periodista prolífico desde sus inicios como escritor; de hecho, en esa actividad fue ubicado al inicio de su carrera. Posteriormente, y gracias a su trabajo poético, se vio relacionado con el movimiento modernista brasileño en su segunda etapa, es decir, con los llamados poetas de la generación del 45, escritores marcados por el fin de la Segunda Guerra Mundial y de la dictadura de Getúlio Dornelles Vargas.

El mismo Drummond se asume como un narrador entusiasta, siempre irónico hasta consigo mismo. Ese carácter irónico también se presenta en su poesía. El texto «Auto-Retrato», que escribe para la revista *Leitura*, nos confirma lo dicho:

Dice el espejo:

El señor Carlos Drummond de Andrade es un prosista modesto que se juzga buen poeta; en eso se engaña. Como prosista ha elaborado algunas crónicas y cuentos que revelan cierto conocimiento de formas



adecuadas de expresión, cierto humor y malicia.

Como poeta le falta todo eso y le sobran los siguientes defectos: es desparpajado, nada eufónico, falto de conceptos, arbitrario, grotesco y titubeante.

El ejercicio prosístico de Carlos Drummond de Andrade dialoga en muchos sentidos con

su trabajo poético, ya que la mirada siempre atenta del cronista se encuentra de manera frecuente en la del poeta, así como la sensibilidad lírica del poeta se hace presente en la mirada del cronista. Aquí un ejemplo: «¿Cómo puedo referir en escala métrica las proporciones de una escultura de luz afilada y estelar que resplandece sobre la infancia entera?» (fragmento de la crónica «Fim do mundo»).

La mayoría de los artículos y crónicas de Carlos Drummond de Andrade hacen evidente su inmediatez contextual y cronológica, lo que no es sino resultado de la naturaleza del género y el medio para el que fueron escritas. Lo dicho anteriormente puede restarles el interés que no sea el del mero investigador literario. Sin embargo, no son pocos los textos que conservan una gran frescura y actualidad: muchos de los temas tratados siguen siendo cercanos a nuestras preocupaciones tanto intelectuales como cotidianas. Así, el paisaje brasileño, la problemática social, el quehacer cultural y la intrincada naturaleza del hombre son algunos de los temas que el poeta de Itabira retrató en sus crónicas; algunos de estos temas —sobre todo los de problemática social— parecen todavía no estar resueltos en nuestras sociedades latinoamericanas.

El texto aquí presentado proviene del libro *Auto-Retrato e outras crônicas*, recopilación póstuma de sus prosas. ■

# Opiniones de Robinsón

---

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

**R**obinsón se aproxima cautelosamente. Se ve que es un hombre dispuesto a defender su isla desierta.

—Naturalmente, usted vino aquí para entrevistarme. Quiere conocer mis opiniones sobre el mundo de la posguerra, la mejor manera de domesticar a los alemanes, las posibilidades de dar alimento a toda la gente y otras tantas utopías. Pero yo soy un hombre sin opiniones. Yo apenas tengo mi hacha y mi cabaña. ¿Entiende?

—No, viejo Robinsón. No vine a preguntarle sobre ninguna de esas cosas. Apenas si me ocupo en dedicarle el número de una revista a la literatura infantil, y se me ocurrió buscarlo a usted, personaje típico de los libros infantiles, para oírlo discurrir sobre materia tan compleja.

—No soy personaje de cuentos infantiles. Mi historia no fue escrita para niños.

—Precisamente por eso lo escogí, mi querido amigo. ¿De qué manera se explica el hecho de que un libro para adultos llegara a tocar el difícil nicho de los niños y pasara a ser considerado un libro para ellos, y también, más comprendido por ellos que por la gente grande?

Robinsón se rasca la barba, que es de una exuberancia vegetal. Se muestra perturbado, pero ante todo soberbio.

—¿Entonces en Brasil también?

—También en Brasil, por qué no. Al principio su aventura fue contada a los niños brasileños en las bellas e ingenuas series de cuadros coloridos del Tico Tico. (Lloré mis lágrimas la semana en la que usted dejó la isla). Después vinieron otras adaptaciones y resúmenes, anticipando la técnica moderna de la condensación. Posteriormente usted fue presentado a nuestros infantes por el escritor Monteiro Lobato, uno de los hombres que más hizo por la niñez brasileña, contándoles historias entre fantásticas y realistas, en las que enseñaba de manera pintoresca la ciencia, la historia, la geografía, los fenómenos de la naturaleza.

—¿Cortaron mucho a mis peripecias?

—Mucho. Pero era necesario y todo escritor ya está acostumbrado

a esas operaciones. Lo importante era que el personaje perdurara. Y el personaje está vivo. Hicieron lo mismo con el Quijote...

—Este caballero es diferente —interrumpió Robinsón enfadado—. Nada tenemos en común. Se trata de un soñador, de un lunático, yo siempre pude ser un honrado comerciante (tal vez más comerciante que honrado) y sobre todo un espíritu práctico. Mi larga estadía en la isla que cultivé y colonicé no es una aventura romántica. No perdí el tiempo construyendo una torre, sino que lo aproveché haciendo una cabaña fortificada; y no perdí el tiempo escribiendo versos a la manera de los jóvenes poetas puros; en materia de escritura me limitaba a hacer marcas en la madera para contar los días y controlar el paso del tiempo. En fin, mi vida puede ser todo un ejemplo de vida práctica, laboriosa y constructiva; en ella se funden capacidad inventiva, fuerza de voluntad y poder de adaptación.

—Lo sé, preciado Robinsón, y disculpe si recordé acaso el nombre de un ser tan diferente como el Quijote. Lo cierto es que los niños gustan de usted, hombre de vista culta y segura (esto no es burla), como del hidalgo manchego que era la propia imaginación desenfrenada. A los niños les gusta de todo, el apetito infantil en materia de historias y caracteres es infinito.

—Más allá de mi caso, ¿qué es lo que ellos leen últimamente por allá?

—Todo, y muchos leen a Robinsón sin saberlo. Porque usted tiene mil nombres. ¿Está conciente de esto? Los escritores y diseñadores norteamericanos no pecan de tener exceso de espíritu creador y muchas veces, con formas y rótulos diversos, hacen de usted o de otros personajes clásicos el objeto de sus historias aparentemente nuevas. Esas historias, como otras tantas mercancías estandarizadas, son despachadas por el mundo entero y aparecen simultáneamente en periódicos y revistas de todas partes. Su receta de vivir en una isla desierta ha sido muy explotada.

—Sé de eso. Recibo el *Selecciones* y oigo

el aviso de los navegantes... Hoy en día eso de isla desierta es cosa muy dicha.

—Es igual, viejo Robinsón, y los niños también lo saben. Los niños han envejecido mucho en los últimos años. El cine les trajo una suma brutal de conocimiento. La radio también. No hablo de los niños que viven en países donde se realizan operaciones militares; éstos aprenderán de más. Me refiero a los niños de los países no invadidos ni bombardeados, los niños más felices y protegidos. Maduran mucho. Igual hay quien sospecha que los cuentos maravillosos ya no seducen a los niñitos más tiernos, a menos que esos cuentos se renueven y, por ejemplo, exhiban una moralidad más directa y cortante. En opinión de esas personas, las fábulas están desmoralizadas. La figura del lobo no interesa; un fascista impresiona mucho más. Y las badas han perdido el prestigio después de que surgieron los paracaidistas.

—Bueno, ¿usted está entrevistando o está siendo entrevistado? —se extrañó Robinsón.

—Tiene razón. Vine aquí para pedirle que me ayude a comprender el misterio de la lectura o un aspecto de él. Los niños leen historias para gente grande. Los hombres leen cuentos de Andersen



y Perrault. Un cuento como «El príncipe feliz», de Oscar Wilde, no se sabe si fue compuesto para hombres o niños, todos lo adoran. ¿Qué es al final literatura infantil?

—Hijo mío —respondió Robinsón, gravemente, después de un minuto de reflexión—. El problema es extraño a mis meditaciones habituales, pero es posible examinarlo a la luz de la naturaleza humana. La literatura infantil es tal vez una invención de los libreros. ¿Quién sabe?

—Pero los especialistas...

—Deje en paz a los especialistas. No es fuera de la historia del comercio o de la sociedad que un gusto o una tendencia son impuestos por el productor. El uso de la corbata en los países occidentales tal vez no tenga otra explicación sino la de que fue establecido por los fabricantes de corbatas. La literatura es una sola y no parece razonable que se divida en secciones correspondientes a fases del crecimiento físico y mental del hombre.

—Pero —arriesgué—, cierta manera de contar...

—¿Quiere decir que se dirige de preferencia al público infantil? Pero esa manera no basta para construir una nueva forma de literatura, ni tampoco un nuevo género. Dentro de la «literatura adulta», si es que ustedes le llaman así, caben todas las maneras, formas y géneros. Y la reducción microscópica de un género es aún el mismo género.

»Infantil, generalmente es el autor de la historia, no la historia en sí. Lo que hay de seriedad y conciencia de las cosas en el espíritu del niño, escapa generalmente a esos escritores especializados en libros infantiles. Como si los niños fueran un ser aparte, que se transforma visceralmente al crecer».

Y el hombre práctico continuó:

—No hay escritores para hombres y escritores para niños. Hay solamente buenos y malos escritores. Dentro de la categoría de los buenos, unos son particularmente dotados para la representación de personas, cosas y vestuarios, reales

e imaginarios. Esos crearon historias y personajes que darán la vuelta al mundo, fascinarán a viejos y jóvenes, mujeres y hombres de todas las profesiones y serán inmortales. No tienen la preocupación de una clientela, de una clase o una zona de influencia. Son los escritores propiamente dichos. Los otros son malos, no interesan.

Y después:

—Al final y sumariamente la llamada literatura infantil tiene su principal depósito en el folclore. ¿Pero no es el folclore universal un proveedor de motivos para toda la literatura? El folclore, simplemente, sería insuficiente para individualizar esa pretendida literatura pre-púber. Otro elemento de caracterización sería su doble objetivo de recreación y educación (no hablo de propaganda, que ya es un desvío). Ahora, aquellos son objetivos que pueden coincidir con los de la literatura, pero no son los de la literatura. Es preciso divertir a los niños, como también es preciso enseñarles matemática elemental, pero no veo que esto envuelva preocupación literaria, como no hay literatura en el acto de cantar para que el niño se duerma o en el de cambiarle los pañales mojados...

—¡Pero la vida, ilustre Robinsón, hay vida!

—¿Y la vida no es una sola, no obstante las diferencias biológicas?

Huí. ¿Sería Robinsón un conferencista reprimido? ■

*Lituro*, noviembre de 1944.

TRADUCCIÓN DE  
MIJAIL LAMAS



# La perfecta anomalía

SANTIAGO MATÍAS

« Instalado a gusto, no recuerdo si soporté dos páginas o sólo una [del *Canto General*]. Tampoco tiré el libro, puesto que aquí lo conservo, fechado, lo cual me permite situar con tanta exactitud algo que para mí fue literalmente nulo». Nulo. Sí, inexistente como casi todo lo que para Gerardo Deniz huele a poesía, incluyendo, desde luego, la suya. ¡Toda una gansada!, pensará más de uno. Y es que, ¡quién se ha creído el tal Deniz para hablar así del *Canto*, de don Pablo Neruda! Ya muy bien lo dijo Eduardo Milán: «un poeta insobornable». Uno de los últimos, sin duda. Pero tampoco hace falta subrayarlo. Ya suficiente se ha dicho y escrito acerca de ello. Además, quiero pensar que al mismo Deniz le desagradaría que por enésima vez lo hiciéramos («¿Quién manda a leer a Gerardo Deniz?»). Basta con asomarnos brevemente a alguno de sus poemas para entender que lo que menos necesita su obra son admiradores distraídos o doctos defensores. Sencillamente, la arena que ha escogido para su poesía no sirve como coliseo. Pareciera que para él no existieran las prendas ni los trofeos. Es más, descreo del interés que pudieran significarle. En cambio, gusto por el espectáculo, por la refriega, por la añoranza de una multitud dividida y, claro, por una derrota pactada de antemano y unilateralmente, sí lo hay. Lo que convierte la situación en un absurdo, en una especie de perfecta anomalía que nos recuerda, a cada momento y sin eufemismos, que hace mucho le perdimos el rastro al goce y al placer que supone correr un riesgo. Esta predisposición y fidelidad deniziana hacia la permanente apuesta pone, de paso, al descubierto dos situaciones más: la inercia que desde hace años en México acusan los acartonados criterios estéticos y la vitalidad a la que están urgidos; lo cual explica en mucho la riqueza variopinta que nutre el mundo literario de Deniz: una diversidad de elementos tan amplia y desafiante que, aun en ánimos de determinar las distintas genealogías disciplinarias que lo alimentan, resulta tarea estéril, ya que por la virtud que les confieren su multiplicidad y las infinitas posibilidades de combinación, éstas escapan a su esperable categorización.

Es un hecho que con Deniz la moneda siempre ha estado en el

Santiago Matías (Ciudad de México, 1976).  
En 2006 obtuvo el Premio Nacional de  
Literatura Gilberto Owen. Desde 2003 dirige  
el sello editorial Bonobos.

aire. Desde su primer libro, *Adrede* (1970), hasta *Erdera* (2005), volumen que reúne casi la totalidad de su trabajo poético, la apuesta ha permanecido tan alta como vigente. Fiel a su sino literario (la introspección de alcances *alépticos* y el arrojado omnímodo como correspondencia entre lo real y lo posible), Deniz ha jugado a perder y ha ganado, y con esto nos ha devuelto mucho de la capacidad de azoro extraviada entre las fenomenologías de lo convencional y las resonancias de lo verificable. No en balde Deniz ha modelado su obra y su personalidad literaria con las herramientas y recursos «menos indicados», echando mano de todo ese material que casi de inmediato la mayoría de los poetas desecha. De ahí, gran parte de la incomodidad que con cada nueva publicación su trabajo provoca. Y aunque es claro que éste no es un problema del poeta sino del lector, no deja de ser, en un sentido más amplio, resultado de esa vieja herencia de convenciones manidas y miopías críticas que nos ohligan, en el mejor de los casos, a la interrogante y al extrañamiento: dificultades que, si bien en el caso de Deniz pueden entenderse como resultado de un riguroso ejercicio de escepticismo lírico o de una sarcástica marginalidad que reniega de los desgastados modelos discursivos, no me parece que sean argumentos suficientes para pretender definir o clasificar una obra, que por sus propios fueros aún hoy escapa a toda voluntad de asedio crítico. Pero esto tampoco significa que Deniz, como podría pensarse, le haya dado legítima y deliberadamente la espalda a la literatura. Son sus virtuales restricciones y sobados emblemas los que él desconoce. La posible interpretación de esto quizás provenga de la peculiar dinámica que suscita su escritura: un conjunto de movimientos ideológicos y de lenguaje enfrentados, que al encontrarse se desandan y repelen, exponiendo así toda eventual estrategia o referencialidad directa a la praxis literaria, para trastocarla en su mecanismo y convertirla en una demolidora posibilidad de impugnación, de disidencia que constantemente pone en

tela de juicio los lineamientos de lo que en primera instancia identificamos o consideramos como poesía. Y aunque el proyecto lírico de Deniz apela —más allá de los rudimentarios análisis que tasan su trabajo con la divisa del exotismo— a la voluntaria pérdida del centro y a la resistencia contra los reduccionismos, la dinámica desestabilizadora de su obra nos refiere un universo personal en perfecto orden, carente de ortodoxia y, si se quiere, muy alejado de la disciplina y la conformidad. Aquí conviene recordar un par de declaraciones que Deniz ha hecho a propósito de la poesía: «que es su cuarta o quinta vocación», y «que [tiene] la conciencia de no escribir poemas auténticos sino, a lo sumo, parodias vergonzosas del género arduo o sutil, exquisito y multiforme, conocido como poesía». Si bien estas palabras pueden leerse como una provocación con dedicatoria inmediata a sus denostadores, en Deniz adquieren tintes de sana indiferencia, muy en consonancia con su feroz individualidad, rasgo que Aurelio Asiain supo reconocer con mucha lucidez: «Nuestra poesía sale ganando con un personaje como el de Deniz, no porque sea uno más sino precisamente porque no lo es». Gracias a esto, los «inconvenientes» que la lectura de su obra nos ofrece, y que por supuesto seguirán durante mucho tiempo sobre las mesas de disección, no se limitan a las páginas que ha escrito hasta la fecha, producto de más de 35 años de trabajo, sino que permean en el personaje mismo. Por lo que de nueva cuenta la pregunta se impone: ¿quién es Gerardo Deniz? Felizmente, y aunque mucho del valor de su trabajo se basa, de hecho, en esa inasibilidad, algo sabemos de él: antiprotagonista de su tiempo, escritor sistemáticamente alejado de los escaparates literarios, irreductible ausente de lecturas y presentaciones, proverbial solipsista, corrosivo escéptico de la literatura, inmovible crítico de los conformismos creativos, incondicional de la imaginación y la inteligencia, y creador de una de las obras más consistentes, auténticas y propositivas en nuestra lengua. ■



# La química verbal de Gerardo Deniz

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

**B**aruch Spinoza, en su *Ética*, habla del ser de las cosas como una manera de perseverar dentro de su propia esencia —o potencia— de ser esa cosa. Hay una zona, sin embargo, donde rige la improbabilidad. Ahí se instala el oficio del creador de formas nuevas: la emoción se obtiene de una improbabilidad, dice Jorge Wagensberg. La radicalidad de Gerardo Deniz va todavía más allá, surge del elemento inestable de la lengua. Me explico: a partir de la tradición literaria perfectamente bien asimilada y de la etimología no sólo del español sino de otras lenguas, el poeta elabora sus versos a la manera de los elementos químicos aún no descubiertos debido a su radical e intrínseca inestabilidad —razón por la cual no se conocen en la realidad ni forman parte del gran catálogo (JW). Deniz está a la caza de metáforas e imágenes dislocadas fuera de su ser. Su embestida a la literatura mexicana tiene lugar desde una posición estructural, física, con una lengua que da cuenta de cada palabra utilizada desde su origen —en su diacronía y su sincronía— y su posible acepción futura (neologismos), de ahí que —al no ser clasificable— sea una poesía rechazada o se vuelva materia de culto. En «Prehistoria de un hexágono», del libro *Anticuerpos*, Deniz cita las teorías de química aplicada del científico Marc-Antoine Gaudin, donde critica que los químicos teóricos manipulen las fórmulas orgánicas sin tener la menor idea de la estructura de sus moléculas, llegando a la saturación regida por la atomicidad. Me atrevo a extrapolar en estas consideraciones una poética deniziana, que nos aclara la posición de nuestro autor ante el panorama de la literatura mexicana actual: «un revoltijo de partículas materiales pululantes» (Gaudin citado por Deniz). Se mire desde donde se mire, la obra de Gerardo Deniz posee el imperativo de crear —en épocas de saturación retórica y simbólica— geografías de la realidad, pero no a manera de sensaciones y ritmos fáciles, sino profundamente, como vías del metro que conducen de un aquí a un allá, pero que requieren de excavaciones hondas en los lenguajes utilizados y un atravesar (criticar) esos mismos idiomas. Gaudin, entre diversas aportaciones a la química aplicada, anticipó la estructura del ácido benzoico (benceno) ante la indiferencia general. Deniz bien puede ser el Gaudin de la literatura, y para ser consecuente con mi comparación pienso en

Silvia Eugenia Castellero (Ciudad de México, 1963). Autora del libro *Zoolloquios. Historia no natural* (COMACUA, México, 2004).

esta cita como un autorretrato: «En 1867, el respetable Marc-Antoine Gaudin recibió (y ya era hora) el premio instituido por el barón de Trémont “para auxiliar a un sabio sin fortuna”. Fue el cuarto individuo así favorecido. El primero fue el señor Ruhmkorff, inventor de cierto carrete de inducción que alumbró al profesor Lidenbrock por las galerías interiores del mundo y al capitán Nemo en sus paseos submarinos a pie —informa Julio Verne, quien está inclusive al tanto del premio...». Como nota a pie de página el autor da algunas referencias sobre Gaudin, una de ellas proviene del francés Georges Urbain, mencionado en «La inyección a Irma» (en *Amor y Oxidente*), poema onírico basado en un caso consignado por Freud donde se entreveran sus teorías con pasajes de su vida, un recorrido en autobús por la Ciudad de México, un acercamiento —otra vez físico— pero también irónico e irreverente a las teorías del psicoanálisis, logrando una topografía de las virtudes biológicas, químicas, psicológicas y metafísicas (*Visitas guiadas*) con las cuales tiene que lidiar el ser humano por el mero hecho de existir. Entre muñeca inflable y una especie de lombriz, Irma se vuelve el objeto del deseo pero asimismo la aberración de ese deseo. En este texto —como en toda la obra deniziana— encontramos el derecho y su revés. Un juego utilizado por el autor es pasar de un fragmento del hecho singular a considerarlo una totalidad y a fragmentarlo a su vez. Cada fracción vuelve a considerarla un todo y cada totalidad la vuelve a partir, ofreciéndonos los átomos de realidades, que a su vez son partículas de mundos mayores. Esta técnica continúa hasta tocar superficie: la ciudad. Como en *Enroque*, formado de pequeños mundos cerrados, los cuadros del ajedrez, los cuales logran autonomía propia y a su vez una visión de cosmos. Los textos poseen la atmósfera del comienzo de los tiempos: en cada uno queda plasmada la trashumancia de un rey (el poeta) deslizándose a través de realidades diversas que lo obligan a mostrar siempre los límites de su reino, una ciudad tan irresuelta como el propio pensamiento del que juega: «esta ciudad

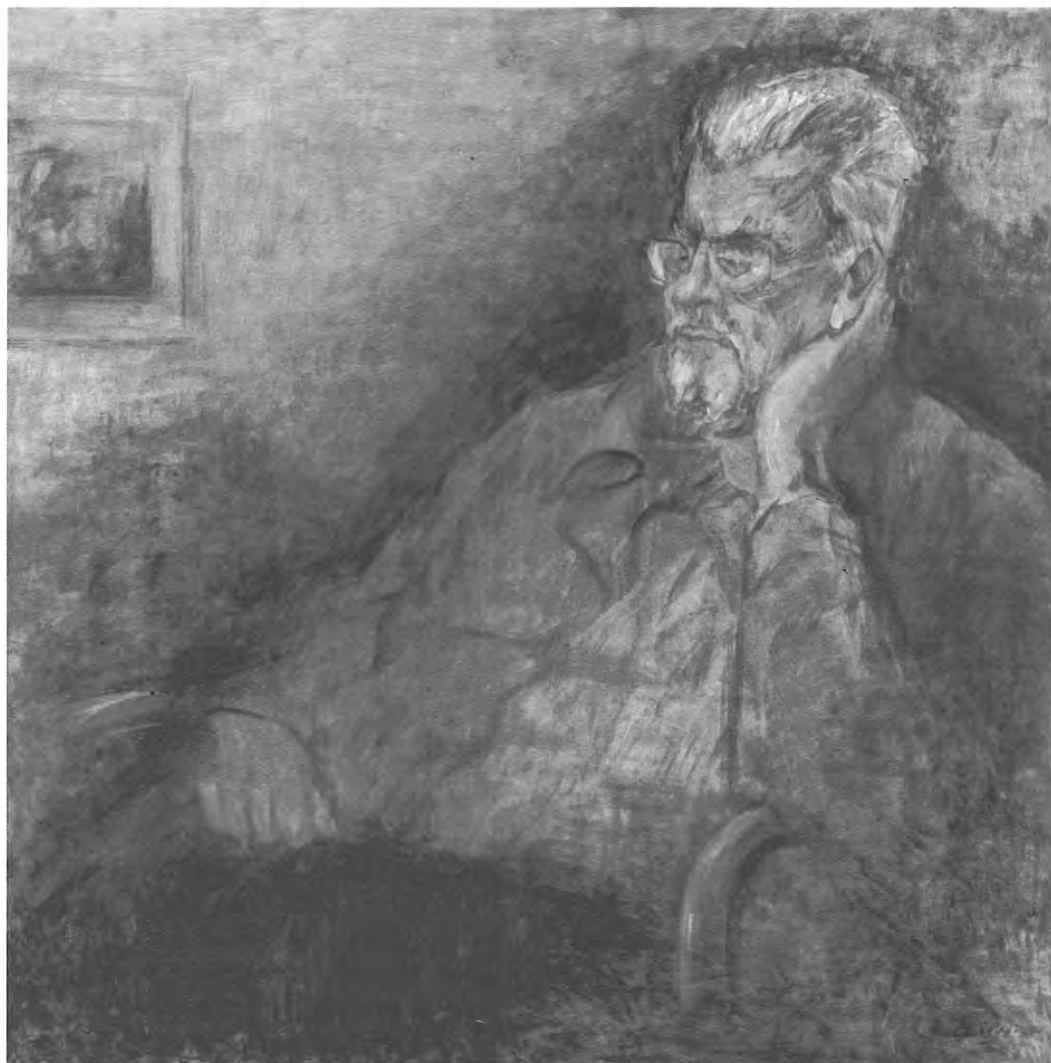
es sueño de alebrije». O a veces recorre el camino inverso, pasando del macromundo a lo ínfimo, con la misma secuencia de la totalidad al fragmento o de la partícula al todo. En cada movimiento del contingente deniziano hay el desparrame de fuerzas y la desorganización momentánea:

## CAPRICHIO

(en estado de ebriedad)

Mundo mongoloide y pendejo —que sí!  
 Veán en la Trinidad su trisomía; veán en el  
 en esa luna blanquecina de las ocho [cielo  
 [temprano  
 la señal de donde fue malarrancada la  
 [etiqueta con el  
 precio de todo esto  
 —mientras desayunan calentándose las  
 [manos en las  
 tazas  
 (el yavista, el eloísta, el pederasta),  
 festejando la invención de la leche. Selah.  
 (*Enroque*)

Otra instancia inaprehensible es Rúnika, quien da coherencia a la confusión de mundos y tiempos. Rúnika, al igual que Irma, es algo humana y algo bestia. Cuando es mujer habita una ciudad donde hay «cierto horror pasmado», «caras adustas» (*Enroque*). Cuando es un poco gato, se infantiliza y nos muestra la luz y el lado de la ternura, «de vida ejemplar», de magia. La mujer es más bella en la posibilidad, en el recuerdo de algo todavía no sucedido, pues, temporal, la mujer se disuelve en el mismo acto de amor: puro deseo carnal. Deniz utiliza el *collage* para lograr un constante cambio de ubicación, enfoque, locutor y elocución. A la manera de Pound y Eliot adopta un discurso nómada, el antagonismo entre lo estético y lo extraestético bruscamente incorporado, el funcionamiento simultáneo en el poema de una retórica y de una contrarretórica. Los personajes en *Picos Pardos* están formados de rumores, ecos, voces entrecruzadas. Hay en ellos un movimiento circular que conduce al centro Rúnika (emparentada etimológicamente con



Gerardo Deniz, retratado por Roberto Rébora

rumor), personaje donde reposa el vaivén ciudadano y en torno al cual Deniz teje un contrastante ensueño de la vida citadina, un cuento de hadas donde hay un rey, un príncipe, un visir, una abuela, una Cenicienta y la mujer, Rúnika, el personaje central y el más enigmático. Especie de Beatriz, Rúnika posee la ubicuidad necesaria para estar y no estar en los laberintos urbanos. El nombre Rúnika significa en la escritura nórdica «grabada en corteza de árboles», y Deniz la hace surgir de un anuncio de zapatos de textil ahulado en el metro de la Ciudad de México. Es una adolescente en bicicleta con dos cualidades esenciales: una, que se encuentra en muchas paredes, y la otra, sus piernas descomunales. A partir de su naturaleza de espejismo itálico, el narrador, ese que sube o desciende, crece o disminuye para contar siempre lo que ve, dialoga con Rúnika aparecida como posibilidad o a veces como

realidad rotunda. Puede estar en el vecindario: «En serio, Rúnika, qué voluta espiritual describiríamos / con sólo que aceptaras pasar la noche en fela...», o presenciando el desfile: «subidas ambas piernas al pretil del balcón». En este libro (*Picos Pardos*) los personajes de la epopeya se desvanecen, salvo Rúnika concreta en su irrealidad, como «esa coza mulina», tan de carne que volvió de su ciclismo sudorosa. Rúnika es el símbolo de lo incognoscible, de la mujer inalcanzable, de la incomunicación amorosa.

En *Grosso Modo* encontramos una Rúnika desplegada, fuera del anuncio, completamente carnal y erótica. El narrador es una especie de guía, un Virgilio que muestra a Rúnika el mundo, sus lazos y su desarrollo histórico. Priva una concepción sincrética del tiempo y del espacio, la historia se vuelve elástica, posee el poder de ir y volver, de entrelazarse y confundirse. Un acceso al todo

por la parte y viceversa: esa es la relación del orden metafórico, «de sinécdoque que, tomando los términos en sentido lato, participa de la metonimia», según Lévi-Strauss traducido por Juan Almela («Mitológicas»). Otro gran mitólogo traducido por el autor es Georges Dumézil, el fundador de la nueva mitología comparada, conocedor de todas las lenguas fundadoras, desde el indoeuropeo hasta las lenguas célticas, pasando por el chino, el ruso y sus derivados. Tal vez ese acercamiento le dio a Deniz la formación suficiente para hacer de su poesía una crítica comparada de los idiomas, pero una crítica lúdica, creativa y transgresora. Tal el libro *Mundonuevos*, palabra que según el *Diccionario ideológico* de Julio Cásares, significa «cajón que contiene un cosmorama portátil u otro artificio óptico, y que se exhibe en ferias o lugares públicos». Allí la resolución formal utilizada por el autor es el carácter carnavalesco, al ofrecernos un espectáculo lingüístico ilusorio que, desfigurando la realidad, la metaforiza. Para Manuel Ulacia (nota introductoria) son máscaras poéticas para encubrir la realidad nombrada a través de la alusión que elude, a la manera gongorina. Ese reír carnavalesco se opone a cualquier perpetuación y acabamiento, ligado siempre a lo material y corporal, a lo bajo. En ellos lo cósmico, lo social y lo corporal están indisolublemente unidos, formando un todo vivo e indivisible:

—Cuando el Hacedor cambió de domicilio,  
nuestro mundo se infestó de esas  
[cucarachas que aún le  
repugnan, señora,  
procedentes de aquella cocina sucia  
donde fue, con todo, amasada esta masa  
[que es la  
nuestra. Tal ocurre a menudo en  
[los traslados.  
(*Grosso Modo*)

El reír al cual nos referimos es ambivalente, alegre pero sarcástico, afirma y niega al mismo tiempo, entierra para resucitar. El autor es capaz de concebir una ciudad dentro de su propia evolución. Sin pintar paisajes ni hacer filosofía se coloca y nos

habla desde el interior mismo de las cosas o situaciones que describe. El fenómeno ciudad nos es dado en su estado de devenir, en cuanto lectores tenemos acceso a los extremos, encontramos lo viejo y lo nuevo, lo ya muerto y lo que viene naciendo. Poseemos el principio y el final de la metamorfosis, que a su vez sigue cambiando. El trabajo del autor con lo grotesco, no sólo se da a nivel de las imágenes, hay un juego retórico en el que violenta las estructuras gramaticales tradicionales. Acudimos a la fiesta del lenguaje y —siguiendo las raíces etimológicas de la palabra retórica— aquí realmente «nos habla el que ve». Por ello el tono es mítico o en ocasiones profético, y en este contexto es explicable la utilización de neologismos nacidos de las necesidades del texto. La naturaleza carnavalesca de estos poemas permite que coexista lo más heterogéneo, palabras cultas con vocablos del argot y términos científicos o técnicos, lugares comunes con fabulaciones, característica que lo emparenta con Quevedo. Al poseer los significantes el mismo nivel sintáctico entre sí, los significados también se igualan. A veces es evidente el mestizaje que Deniz pone de relieve en su obra, dando cauce a voces tan disímbolas como su personaje Sycorax —tomado de *La Tempestad* de Shakespeare— en las eras geológicas. O las fabulaciones llevadas al extremo en *Alebríjes*, su único libro narrativo, donde los monstruos deambulan «con cráneo asimétrico, cara asimétrica, orejas diferentes», o seres deformes alejados de su esencia, como la Inspiración con aspecto de sirvienta en el poema «Nevermore», o la doña Violante quevediana de ochenta años haciendo el amor en «Edipo al cubo» (*Grosso Modo*).

Gerardo Deniz no pierde precisión, su palabra toma el carácter de absoluto, aun cuando en apariencia parece oscura o hermética; en realidad está trabajada como pieza de relojería, en íntima y muy sutil relación con las otras. Por eso es que cada poema es cerrado y no equivale más que a sí mismo. Igual que los objetos contiene en sí su mismidad, y ahí reside su aspecto diáfano. ■



# Apuntes de laboratorio

JAVIER GARCÍA-GALIANO

Desde el siglo XIX, por lo menos, no pocos lectores y algunos de sus sucedáneos, han tratado de hallar un tipo de escritor peculiar al que han llamado «excéntrico» o, según la definición de Rubén Darío, «raro». Aunque, como lo ha escrito Alejandro Toledo, en realidad no suele haber escritor que no sea «excéntrico» o «raro», pues todos pretenden un género íntimo, en el que intentan reconocerse, con ello suele referirse a quienes practican una escritura insólita, ajena al gusto del momento y a las formas y a las creencias al uso.

Se supone que ese tipo de autor prefiere una literatura considerada «menor» porque desdeña la grandilocuencia propia de Cecil B. de Mille y las obras concebidas para una posteridad inmediata. Sus escritos perduran de una manera subrepticia y sus nombres se vuelven un secreto que al revelarse crea una complicidad, a pesar de ser conocidos: Kafka, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, Léon Bloy, Dino Buzzati.

Podría decirse que Gerardo Deniz pertenece a esa estirpe, pero resultaría demasiado elemental. Aunque se le supone un pseudónimo de Juan Almela —el traductor inagotable de, entre otros, Georges Dumézil, y a quien está dedicado «Sociologías», uno de los libros que conforman *Gatuperio*—, Deniz se ha mantenido como una sombra estrictamente literaria, que publica no muy frecuentemente en escasos periódicos y revistas, que recuerda sus lecturas en los sillones desgastados de la Biblioteca Benjamín Franklin de la Colonia Juárez, en la Ciudad de México, cultiva una devoción por Julio Verne, el Capitán Nemo y *Veinte mil leguas de viaje submarino*, novela que se impone como un ascendiente en «20 000 lugares bajo las madres», otro de los libros de *Gatuperio*, que se resigna inexorablemente a la química y a la melomanía, y que puede fascinarse con algún anuncio en los andenes del metro. Desdeñoso de las entrevistas, del *cocktail-party* y las ceremonias, lo único que en realidad se sabe de él es que ha escrito una obra desconcertante.

Aunque en ella abundan las referencias eruditas, que podrían creerse crípticas, y juegos que no prescinden de formas clásicas

Javier García-Galiano (Perote, 1963).  
Autor del libro de cuentos *Historias de  
caza* (Ficticia, México, 2004).

como el soneto o algo parecido al salmo y el cántico religioso, su poesía parece no tener más antecedente que ella misma y acaso las experiencias que, según el epígrafe al «Épodo» de su primer libro, *Adrede*, se requieren para escribir un *adagio*: las que encierra el amor; decepciones, cavilaciones y pérdidas, aun cuando todo ello «no influye en la calidad de la composición».

Ya en esa primera colección de poemas se alude a un «sueño suspenso a ras de

tierra» y a «la riña tumultuaria de tantas potestades sin sentido», que acaso revelan el principio de una mitología consuetudinaria que se va cifrando en su obra y que se funda en la visión íntima de acontecimientos cotidianos convertidos en historias arcanas, que no se requiere descifrar para comprenderlas, y las cuales pueden estar hechas de un local cualquiera como una nevería o una fonda, de una lectura, una caminata, la visita de la mujer que aparece en un anuncio comercial.

Esa mitología concebida a partir de hechos personales, que no ignora la muerte de la madre o el exilio, abunda en alusiones eruditas que, más que encubrir esos mitos domésticos, los conforman y representan menos una clave que una complicidad. No resulta azaroso que en ella recurra a la nomenclatura química o a ciertas invenciones de la lingüística, pues en esos hallazgos han transcurrido muchas de las jornadas a las que se refiere su poesía.

Se dice que el origen de *Picos pardos* fue un anuncio visto por Deniz en el metro, en el cual aparecía la actriz Claudia Ramírez calzada con tenis Settia. Esa presencia se convirtió en la de Rúnika, que propició una «crónica elegíaca» desaforada, en la cual se entrecruzan de manera recurrente otras presencias, distintas visiones, discursos mentales con frecuencia grotescos, en los que, como en toda su poesía, predomina un humor desconcertante, incisivo y peculiar. En esa ironía parece radicar el principio de su obra. No recuerdo una página de ella en la que, con una lógica delirante, no impere su mordacidad lúcidamente atroz, la cual revela el absurdo corrosivo del mundo y sus representaciones.

Entre esas representaciones se halla inexorablemente su poesía, por lo que no resulta extraño que su inteligencia sardónica se dirija también contra ella, con lo cual contiene su propia crítica, no sólo en ciertas anotaciones, como cuando escribe «la luna pasa —llena, claro está, que si no la metáfora no vale—», sino que cada poema es también un comentario, a veces adverso, de sí mismo. ■

## Se llamaba Vivian...

... Y se apellidaba Blu-  
 mental (porque eligió el apellido materno como patronímico y matronímico a la vez) y pasó por el escenario del gran teatro del mundo como un suspiro (en un tiempo en el que la esperanza de vida promete a las mujeres cerca de 80 años ella sólo vivió poco más de la mitad) y tuvo muchos hijos (dos biológicos y una multitud de criaturas imaginarias que habitan en más de una docena de obras teatrales) y tenía un sentido cómico de la existencia (nada que ver con el unamuniano sentimiento trágico de la vida y ello a pesar de que en la realidad real la persiguieron la pena y esos fatales golpes de los que habla el compañero Vallejo) y poseía una sazón suprema (a kilómetros a la redonda no hubo restaurante árabe que cocinara un *tabule* o un *kepe* como los suyos) y tenía un talento inigualable para la imitación paródica y por lo mismo fue una excelente actriz (particularmente dotada para la comedia y la farsa) y también una autora teatral que se vio forzada a poner un intempestivo punto final (cuando se hallaba precisamente en plenitud de facultades creativas y aún tenía mucho por decir) y a los cuarenta y tantos años de su última edad mantenía intacto un irreverente talento infantil como el que tuvo



tigüedad) era un oficio que sí le gustaba *Matarilerilerile* y que ella quería participar de ese juego tanto como fuera posible (cosa que hizo estupendamente lo mismo como actriz que como autora) y buscó a quienes pudieran ayudarla en esta empresa (porque el teatro

no es un ejercicio solitario sino colectivo) y encontró a Gabriel Gutiérrez y después a Rafael Sandoval (quien se convertiría en su mentor y pareja sentimental y padre de sus dos hijos biológicos y tutor escénico de la gran mayoría de sus simpáticas criaturas imaginarias) y paralelamente siguió la licenciatura en historia quizá para mentir (léase imaginar o fantasear o parodiar la realidad o las verdades establecidas) con conocimiento de causa y afinó y afiló sus armas dramáticas con el trato de los grandes autores del pasado y el presente y con maestros de la composición dramática (Hugo Argüelles fue uno de ellos) y no hubo rincón de la cocina teatral al que no se metiera y en ese periplo pudo descubrir que el texto escénico es tanto o más importante que el literario (por más bello y poético que éste sea si no funciona escénicamente es un mal texto teatral) y aunque ya era reconocida como una buena actriz un día sorprendió a propios y extraños con actuaciones memorables que la presentaron como dueña de un histrionismo excepcional en

### *la Compañía de Teatro de la UdeG*

en la época más provechosa de ésta (durante la larga crisis económica de los años ochenta y principios de los noventa) cuando la agrupación teatral universitaria se esmeró en presentar lo mismo la asombrosa modernidad de los clásicos que el filoso talento de

### *en el Instituto de Ciencias*

donde hizo una revista de humor y monitos (*El Caldito*) y cuando coincidió con quienes llegarían a ser también motivo de crecido orgullo para el ya centenario colegio jesuita tapatío (Guillermo del Toro y Jis y Trino y otros notables talentos de la comarca) y donde descubrió también que el teatro (esa singular modalidad de contar cuentos de bulto que descubrieron los griegos de la an-



Pic-nic en campaña, de Fernando Arrabal

autores contemporáneos de temática social y de pronto Vivian era una simpatiquísima y arrebatada *ñora* que encabezaba a otras *ídem* en el asalto de los anaqueles de un supermercado (la obra se llamaba *¿No puede pagar? No pague* y su autor era un italiano que quince años después ganaría el Premio Nobel) y buena parte del público tapatío se familiarizó entonces con el nombre de ese italiano (Darío Fo) y de cuya existencia hasta entonces sólo unos cuantos habitantes de esta parte del mundo sabían (por la lectura de algún texto suyo o por alguna desbalagada puesta en escena como *La muerte accidental* traída al teatro Alarife Martín Casillas por un grupo de la UNAM) y el teatro de abrasiva temática social fue una veta que la Compañía Teatral de la UdeG siguió explotando muy ventajosamente y Vivian contribuyó a ello no sólo como actriz sino también como autora con obras como *La malinchada* y *Sólobilaridad* (una jocosa farsa que parodia la mayor bandera social del sexenio de Carlos Salinas de Gortari) y la influencia de Fo fue tan benigna para sus intereses profundos que ella se la agradeció de la mejor manera posible (escribiendo cada vez mejor) y también poniéndole el nombre de Darío a su hijo y entonces descubrió que más aún que la actuación teatral le gustaba la escritura *ídem* y particularmente la que se concibe para niños y convencida de ello consagró lo mejor de sus energías creativas hacia la veta del

#### teatro infantil

con la convicción granítica de no hay público más exigente y sincero y confiable y repelente a las chapuzas que el de los rapaces (al igual que Isaac Bashevis Singer pudo haber dicho que no existen «mejores críticos» que los niños porque éstos no son esnobistas ni atan su gusto a la opinión de los adultos ni se dejan impresionar por el renombre de un



¡Pégame, mátame pero no me ignores!, de Darío Fo

autor famoso ni por los premios que éste haya ganado ni por los reconocimientos que tenga acumulados en su currículum) y en los últimos años de su vida prácticamente renunció a cualquier tarea creativa que no tuviera que ver con el teatro para niños y así compuso una media docena de piezas de muchos quilates (entre ellas *El rey furibundo* y *El pincel mágico* y *El pepenador mágico* y otros magos mucho más auténticos que Harry Potter) en las que con gran inventiva y lucidez y amenidad retrata la tontería de los adultos que ha dado por resultado un mundo tan cucho como éste en el que vivimos (injusto y mentiroso y contaminado y sobrecalentado y con tantas otras taras no menos graves) y del que ella se despidió prematuramente (en las primeras horas del sábado 17 de febrero de 2007) y en el que no morirá del todo (*Non omnis moriar* dice Horacio) pues habrá de perdurar en el ingenio y la gracia de su obra y en su ejemplar alegría de vivir o por lo menos eso es lo que cree el último de sus amigos

JUAN JOSÉ DOÑÁN

## Volver

JUAN GELMAN

*A Marco Antonio Campos*

El pasado vuelve cuando  
desaparece. Vacíos que lloran  
en sus países de humo  
y en arrabales interiores gritan  
¿Qué vale la cerviz golpeada mucho?  
Oh cuerpos que navegan  
la sangre todavía y en  
el viejo amor se juntan.  
El miedo en rostros ya tocados  
es piedra que repite su piedra.  
Se hinchán los ojos con  
las cobardías de este tiempo,  
los apoyados  
en mostradores del olvido.

Juan Gelman (Buenos Aires, 1930).  
Su libro *País que fue será* (Visor, Madrid,  
2004) recoge poemas escritos entre 2001  
y el año de su aparición.

# Coches de niños

JOSÉ BALZA

**A**l tercer día, y justo donde la inmensa avenida se transformaba, fue cuando Erja Vetterranta dio importancia única al detalle. Para entonces era veinte de abril, el cielo seguía siendo esmalte de azul claro y la temperatura demasiado fría, aunque los tulipanes de los pequeños jardines centrales asomaban ya sus cabezas poderosas y de sutiles colores.

Acababa de abandonar el hotel y caminaba con prisa porque había descubierto de repente que el suéter elegido no era suficientemente protector. Y no podría devolverse: estaba casi segura de que alguien la observaba. Notó que el tráfico era fuerte, mientras que en las amplias aceras todavía andaba poca gente.

Pronto alcanzaría el *subway*, pero inesperadamente detuvo un taxi y lo abordó. Debía estar ya en Broadway con la 79. Dentro del auto le pareció que el sol era más fuerte afuera.

Y entonces advirtió que el curioso detalle volvía a repetirse prácticamente en cada cuadra: alguna madre presurosa, ligera la bufanda colgante, empujaba con cuidado un par de cochecitos.

Como en los días anteriores, Erja supuso que la capota estaría algo inclinada, que los niños irían abrigados; que ambos cochecitos transportaban muellemente su preciosa carga; que la multitud, dentro de poco y como antes, no los tomaría en cuenta, a menos que alguien hiciera un gesto de ternura hacia los pequeños.

Esto de ahora era exactamente lo que había estado notando, al caminar por la inmensa avenida, desde su llegada. Quizá entre la 60 y la 100 la abundancia de aquellas madres rubias con sus dobles bebés resultara inusitada. Pero ni ella misma, hasta anoche, había destacado el hecho.

La calle rutilante de los espectáculos cambiaba al desembocar en Columbus. El parque parecía domesticarla. Luego venían los edificios sobrios, como ése de alegres rombos que está en construcción, y las grandes tiendas que no duermen. Y entonces los árboles de la isla central otorgan a la avenida un tímido aire familiar, con hierba delicada al pie y los frescos tulipanes pujantes.

Había sido desde ese cambio de la calle cuando comenzó a notar el excesivo y raro transporte de los niños.

José Balza (Delta del Orinoco, 1939). La antología *Caligrafías* (Páginas de Espuma, Madrid, 2004) recoge dieciocho cuentos suyos escritos desde 1960.

¿Desde cuándo ocurría así? ¿Podía estar presenciando una prueba tan rápidamente? ¿O precisamente por tal *detalle* había sido enviada aquí? Su Oficina de Servicios la hizo viajar meses atrás desde Helsinki —donde ha trabajado siempre— a Tel-Aviv. Bajo la apariencia de una especialización en negocios, dictada por organismos oficiales, recibió la información secreta: ya había sido seleccionada la ciudad en que se realizaría el gran ensayo. Ensayo que sería, descubrió ella con asombro, una prueba decisoria, si no la única y la última. Dentro de los entrenadores, un científico, disidente local y miembro de su Servicio, sólo de manera directa les había transmitido la información.

Tenía ya tres días aquí. Primero el cansancio de un viaje en zig-zag; luego la aparente libertad de que gozaría durante una semana. El discretísimo hotel en que había sido ubicada —un lugar para profesores extranjeros por la 74. Por lo demás, estaba preparada, como los otros anónimos especialistas de su Servicio.

¿Eran responsables algunos dirigentes de Tel-Aviv del proyecto y la prueba? ¿O la ciudad sirvió de enlace a su servicio para disimular el verdadero centro, ubicado en alguna otra zona del planeta y concebido y dirigido por otra nación? Ella nada sabía al respecto o poseía datos que sólo con el desarrollo posterior de las cosas iban a adquirir coherencia. Su entrenamiento en aquella ciudad podía ser comprendido como la negación de que ésta formara parte del asunto; o de que en un gesto audaz, todo se originara allí.

Cuando recibió el boleto con destino a la ciudad de New York, supuso, era obvio que los superiores de su Servicio ya habían establecido el itinerario secreto. Pero el hecho de que no se le dieran instrucciones al respecto también podía significar que, como ella, muchos agentes estaban siendo colocados en importantes ciudades del mundo.

Tuvo el impulso de detener el taxi y bajar a una Estación. Le habría gustado acercarse a una de aquellas primeras mamás que ahora comenzaban a diluirse en la mul-

titud creciente, y observar detenidamente, haciendo algún comenrario cariñoso acerca de los bebés.

Pero eso resulta peligroso, sobre todo en estos momentos cuando está segura de haber sido espiada desde su salida del hotel. ¿O desde antes?

Evoca entonces los dos días anteriores, sus paseos de las mañanas y las tardes. En cada ocasión había encontrado a las madres con sus cochecitos para niños. (Un máximo de tres por cuadra). Desapercibidas entre escolares y otras mujeres. Quizá sólo notables en las esquinas, al agruparse con el cambio de los semáforos. Y aun así nadie hubiera percibido algo extraño.

Madres, niños, sí, pero dídimos. ¿Una casualidad en esta zona de la ciudad? ¿Efecto de la vida regularizada, de la novísima alimentación? ¿O, acaso, efectos de un cambio genético?

Ayer, cuando se descubrió pensando así, sintió un sobresalto. Aprovechó los instantes en algunas esquinas y observó con cuidado varios de los transportes infantiles. (¿Fue descubierta precisamente al hacer eso?). Bajo la pequeña pantalla protectora, rostros de niños sonrosados, sanos, complacidos. ¿Exageradamente normales?

No, se trataba de una casualidad. Este paraíso infantil simbolizado por madres cuidadosas y pequeños acunados dulcemente carecía de misterio, de peligros implícitos. ¿Su reiteración? Otra coincidencia, quizá un resultado positivo de fármacos, de investigaciones, de la potencia erótica. En esta ciudad, como en todas, a cada paso hay un expendio de medicinas, tan actual que vende desde joyas y refrescos hasta sustancias sorprendentes.

Y, como contraparte, ni una señal acerca de la situación desde su Servicio. ¿O esa discreción era también una manera de destacarla?

En su bolso, la mínima computadora. En su pulsera, un teléfono invencible. ¿Debía llamar, consultar? Volvió a pensar que debería detener el taxi. Había dado una dirección popular, vista en los planos de la ciudad. Desde allí, ella tenía que elegir un

tren u otro taxi, hasta que el Servicio mismo la localizara. Estaba pautado.

Y era el tercer día acordado, antes de que concluyera la semana libre. ¿Una práctica, un simulacro? O un índice especial en la agenda de los Agentes. Poco después de ese contacto, lo intuía, comenzarían sus acciones concretas. Por lo menos así lo había concebido ella.

Trató de calmar la leve, inquietante sensación de alerta que la acompañaba desde su salida del hotel. Nunca ha desobedecido a ese sentimiento. Sus años de experiencia y esta singular misión eran la evidencia de su calidad como empleada. ¿Quién podía imaginar —lo sabe, siempre lo supo— que con su delicadísima figura de balletista, su claro pelo largo, su andar elegante y frágil, poseía la fuerza de un deportista único? ¿Quién podía hallarle semejanza con los agentes secretos?

Pero, se dijo mientras las esquinas escapaban por la ventanilla como luces brillantes, ¿y si ella estaba absolutamente sola en la ciudad? ¿Si tenía que identificar, atender y resolver exclusivamente a su manera lo que pudiera estar ocurriendo?

Entonces no había sido ubicada en ese hotel inocentemente: estaba en el centro del peligro, cualquiera que éste fuese, para que lo notara y lo calibrara. Y para que propusiera una respuesta. En su bolso reposan recursos extraordinarios. ¿Y si los niños no eran el señuelo?

Antes de arribar a la ciudad ya había sopesado ciertos elementos de la misión: no, ésta no era una lucha entre enemigos, enemigos comunes. Erja se sabía, como siempre, en la magnífica vida que el Servicio permite a sus Agentes. Numerosas veces había resuelto casos y peligros. Pero en esas ocasiones tuvo alguna claridad para detectar a los contrincantes. (Su Servicio nunca definía a los opositores; el núcleo mismo del Servicio podía considerar cuándo un enemigo dejaba de serlo; todo a su favor).

En la tarea de hoy, Erja vislumbra de repente poderes opuestos nunca antes presentidos. Sí, esta vez se trata de alguna disyunción entre Estados. Gobiernos que

han iniciado la destrucción de otros, o su transformación; un Estado que inicia cierta experiencia dentro de sí mismo: la creación de algo definitivo, de una nueva colocación para la realidad. Algo que, en verdad, tal vez no signifique peligro para nadie: una sustitución del mundo como había sido. Y ella es el testigo privilegiado que lo registrará con eficacia, con naturalidad. Pensar esto la hizo sonreír. ¿O era que había amanecido insegura, aprensiva, aunque estaba acostumbrada a la soledad, a los cambios?

El mandato había sido no comunicar. Esperar. Y resumir su pensamiento cuando tuviese la seguridad de *algo*. El mínimo dispositivo que recibiría las sospechas y conclusiones de ella también estaba en su muñeca. Bastaría con aplicar algunas claves para informar. (¿Informar a quiénes, a dónde?).

Detuvo el taxi y caminó un poco. La mañana adquiriría calor. Estaba en una zona residencial, con cierto tráfico. Vio asomar por una esquina a una mujer con dos cochecitos. Erja debía beber pronto algo caliente. Observó su muñeca y el aro de metal. Tuvo por segundos el deseo de escapar, de renunciar a aquella misión. Respiró hondamente. Imposible. No tenía vida aparte ni lugar en el mundo. Todo lo suyo estaba milimétricamente registrado en algún archivo de su Servicio.

Mientras caminaba hacia un Café, dos madres jóvenes y robustas pasaron a su lado conduciendo pares de cochecitos. No parecían conocerse entre ellas. Columbró las faces saludables de cuatro pequeños.

Había llegado a este sitio común por sí misma —o eso creyó decirse. Tenía la opción de modificar su itinerario. Bebería un té. Y, ya sentada, mirando por los cristales el suave paseo de alguna otra madre con sus cochecitos, desde esa mesa anónima, fríamente Erja decidió pulsar las teclas señaladas. Prefería arriesgar todo de una vez. Recibiría un regaño o causaría un trastorno impredecible. Pero algo así también podía permitirse una mujer bella; algo que podía ser su único gesto de libertad. ■

## París-Dourdan

MICHEL HOUELLEBECQ

En Dourdan las personas revientan como ratas. Es lo que asegura Didier, un empleado a mi cargo. Para soñar un poco, yo me había comprado los itinerarios del RER-Línea C. Me imaginaba una casa, un *bullterrier* y petunias. Pero el cuadro que él me trazó de la vida en Dourdan es realmente menos idílico: regreso a casa a las ocho de la noche, ninguna tienda abierta; nadie viene jamás de visita, el fin de semana uno se arrastra estúpidamente ante el congelador y el garaje. Un verdadero exhorto anti-Dourdan que Didier cierra con esta fórmula sin matices: «En Dourdan reventarás como rata».

Sin embargo, le hablé de Dourdan a Sylvie, aunque con medias palabras y en tono irónico. Esta chica, me decía yo esa tarde, yendo y viniendo con un cigarro en la mano entre la máquina de café y la de refrescos, es de las que vivirían gustosas en Dourdan; si hay una chica entre todas las que conozco que lo haría, sería ella; tiene toda la cara de una pro-dourdanesa.

Naturalmente no es más que el esbozo de un primer movimiento, de un tropismo lento que me lleva hacia Dourdan y que quizá tarde años en finalizar, que probablemente no se concrete, que será frenado y aniquilado por el flujo de las cosas, por el aplastamiento permanente de las circunstancias. Se puede suponer, sin gran riesgo de error, que no llegaré jamás a Dourdan; sin duda seré derrotado antes de pasar por Brétigny. Eso no importa, cada hombre necesita un proyecto, un horizonte y un anclaje. Simplemente, simplemente para sobrevivir.

VERSIÓN DE  
ELVIA NAVARRO JURADO

• Michel Houellebecq (La Réunion, 1955).  
Su novela más reciente es *La posibilidad  
de una isla* (Alfaguara, Madrid, 2005).

# El mito y la crítica en la poesía de Josu Landa

EDUARDO MILÁN

Los debates que han girado en torno a la poesía latinoamericana más reciente se detienen, en general, en problemas que atienden a su situación respecto de la poesía de lengua castellana, respecto del problema de su relación con la tradición o, últimamente, respecto de consideraciones relativas a determinado uso del lenguaje, como por ejemplo si hay o no primacía del lenguaje coloquial o de un cierto barroquismo expresivo o, mejor dicho, inventivo en las poéticas del continente. Luego del cese de las políticas de búsqueda formal vertiginosa que alcanzan a la generación nacida a mediados del siglo xx —a la que pertenece Josu Landa—, sobreviene la aparición, para mantenernos en el terreno del juego, de poéticas que en su voluntad de recuperación de un pasado inmediatamente anterior a las vanguardias tocaron temas relativos a una cierta aura temática literaria. Álvaro Mutis, Francisco Cervantes, Giovanni Quessep y la multiplicación de voces que les hicieron eco en distintas zonas de América Latina dejaron clara la necesidad de un retorno a un concepto de lo literario no basado en criterios de evolución formal. Reaparece, en el marco latinoamericano, la tendencia a una poesía narrativa de aliento épico que cruza fronteras teóricas. Mutis y Raúl Zurita —de la misma generación que Landa— comparten la vocación por una poesía que asimile la historia aunque desde ángulos diferentes: en Mutis desde la mirada nostálgica que busca la grandeza de otro hombre en otro tiempo; en Zurita desde la mirada de un pasado humillado que busca justicia en el presente. Esta valoración de lo que no está pero que pide escucha —tan propia de Walter Benjamin— ha llevado a Zurita a una poesía de corte escatológico-utópico. Lo que rara vez se ha tocado, ya sea de manera teórica o de manera práctica, en nuestra poesía es la relación mito-poesía, quizá por consideración del tema por parte de nuestros pensadores y de nuestros poetas como, para hablar con el Sartre de *Situations*, «un asunto europeo». La literatura latinoamericana del siglo pasado tiene una tradición de alejamiento del pensamiento europeo como si luego de ese desprendimiento que produce el modernismo dariano nos hubiera dejado saludablemente hablando solos y entre nosotros.

Eduardo Milán (Riviera, 1952). Su poemario más reciente es *Acción que en un momento creí gracia* (Igitur, Tarragona, 2005).

La prueba de que esto no fue así se puede ver en dos ejemplos: 1) la poesía nicaragüense con intensidad y la mexicana con una cierta parquedad no dejaron en todo el siglo de relacionarse con la literatura norteamericana; 2) el *boom* de la narrativa latinoamericana es una tentativa de reingreso a la literatura del mundo, entrando por Europa y, en especial, por Francia.

El buen salvaje que seduce al teórico del buen salvaje es casi un refrendo identitario para nuestra cultura literaria. Pero del mito en un sentido de sustrato discursivo subyacente a toda literatura —y por lo tanto también a la latinoamericana, que tan raros no somos—, nada. Cierzo que la potencia mitificadora de Lezama Lima oscurece más a quien la ignora que a quien la reconoce. Pero Lezama Lima hace entrar el mito a la condición imaginaria general y a la cuestión barroca particular. En todo caso, luego de Lezama Lima nada.

## 2

Si de algún modo veraz es posible abordar el problema del mito desde la poesía latinoamericana actual creo que ese lugar desde donde hacerlo es el particular lugar de una ironía cálida, si es posible esa junta verbal. El mito no es un respaldo en la poesía de Josu Landa, suerte de telón de fondo sobre el que se mueven, sombras chinas, los signos asegurados de la poesía moderna. Esa seguridad de trasfondo sólo puede obedecer a una profunda ignorancia del estado de las cosas, desde hace un par de siglos para acá, relativas a la poesía, el pensamiento, la estética y, en especial, al instrumento de reevaluación constante del mundo que es el pensamiento crítico. En la poesía de Landa el mito no es la obsesión por una ausencia que se ha vuelto memoria o nostalgia. Es una parte, la parte ahora ausente, constitutiva del discurso poético en sus cimientos civilizatorios. Una «parte ausente» sólo posible de ser vista desde la perspectiva de un lance provocador: «no hay mito activo» sería una afirmación descargada contra una cultura que mitifica de otra

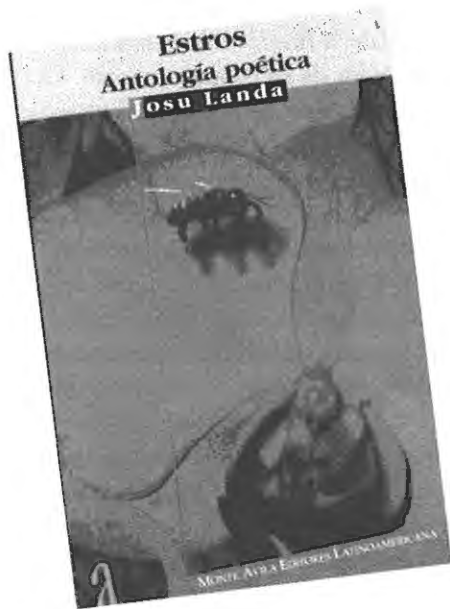
manera, de una manera banal, la misma pasta con la que la Grecia clásica mitificaba. A fin de cuentas, la diferencia entre un héroe griego y un jugador de fútbol actual no puede residir en la negación del valor simbólico del acto ni en la negación de una necesidad que vive ahí atrapada: reside en la situación de una cultura y de una civilización y en el modo de resolver una necesidad permanente del individuo. El hombre es un animal simbólico, y, como dice Blumenberg, «nunca hemos dejado de trabajar el mito». El problema es cómo acercarse o cómo alejarse de esa parte constitutiva, aun en su huella, del discurso poético, desde un ahora. Cómo encender, si es eso posible, la llama de una configuración discursiva que ya pasó por las manos de la razón instrumental y de la historia. Landa lo hace desde esa posición de ironía cálida. Lo que significa, para la primera acepción verbal, desde una postura de desnudamiento de lo mítico como discurso activo en el ahora poético y en el mismo presente poético de Landa. En *Viaje a Cipango* y en *Falasha*, dos de los libros antologados en la edición de Monte Ávila de 2006 que lleva el nombre de *Estros*, Landa deja clara la utilización de la fuerza irónica como eje desmantelador de su propio discurso. La ironía, o revelación de los mecanismos constitutivos de la obra, en la acepción de Walter Benjamin, queda, sin embargo, trabada por una zona que escapa conceptualmente del operativo crítico pero que se prende físicamente a él para, a su vez, criticarlo: es la zona afectiva que vuelve por sus fueros y que sirve para contener el empuje o movimiento del aparato crítico mismo. La calidez como elemento desprendido de esa política afectiva que pone un freno al impulso crítico se manifiesta por la aceptación del componente mitificador del ser humano. En *Falasha*, uno de los pocos libros de poemas que conozco que presentan de modo a veces explícito, a veces implícito, la crítica a la imaginación exótica que incluye a ese imaginario latinoamericano tan adicto a

auto-mitificarse como tabla de salvación en medio de su irresuelta realidad histórica, el elemento irónico, desdoblado en esa locución que se dirige a un «tú» que es el mismo titular del habla, crea el efecto de un «otro» vuelto destinatario de la crítica. Landa juega con la voz de una comunidad que se juzga a sí misma, que evidencia su necesidad de suplir una carencia histórica con un imaginario de fantasía pero que, al final, no tiene más remedio que aceptarse a medias real, a medias fabulada —si cabe volver proporcionales los estadios de realidad y de imaginación. La crítica poética de Landa es precisamente eso: una crítica desde la poesía. Lo excepcional aquí es que Landa critica una postura claramente ideologizante como la de ese discurso «imaginario maravilloso» latinoamericano desde una óptica que toma a la poesía como centro en la mejor tradición romántica alemana,

esto es, la poesía como discurso desenmascarador, cuando en realidad, no ya el lugar, sino la condición que la modernidad post-ilustrada otorga a la poesía es el lugar de la máscara: la máscara aquí es el agente del desenmascaramiento de un discurso sobre el mundo que enmascara ese mundo, como hace el discurso real-maravilloso, pero en ese acto de revelación la poesía no pierde su máscara. Sin ser un poeta barroco, Landa aplica una estrategia crítica barroca: el señalamiento a un discurso de superficialidad o de banalización de una realidad por medio de un discurso que no niega su pertenencia a ese estrato simbólico. Dicho de otro modo, lo que está en discusión no es la validez del potencial imaginario de América Latina sino el grado de gravedad que se le otorga al mismo. La crítica es a la metáfora excesiva en que se transforma una imaginación que trata por todos los medios de legitimar una realidad imposible de legitimación salvo en su transformación.

### 3

Con los señalamientos anteriores quiero insistir en un hecho que para mí es contundente en la poesía de Landa: la lucha entre la densidad crítica de su pensamiento y un lenguaje poético que se entrega al receptor sin traicionarse, o sea, sin perder su capacidad específica y autónoma aun ante la dimensión crítica planteada por ese lenguaje mismo, una lucha resuelta con felicidad, donde la poesía se fortalece. Y la poesía se fortalece en relación al pensamiento no porque lo desdeñe —nada más lejano, según creo, a la intención de Landa que señalar al pensamiento y sus implicaciones discursivas sobre la realidad y la vida como estratos de densidad que hay que sortear para alivianar la carga al de por sí pesado mundo—, sino porque, justamente, le da un lugar. Lo mismo ocurre con el planteo antes mencionado del mito y su posibilidad poética actual. Una cosa es dar la vuelta entera a la historia del Occidente religioso y luego nihilista para llevar agua al molino de una «nueva



mitología» con mesías mezcla de Dionisos y Cristo incluido como hace, por ejemplo, Manfred Frank, y muy otra escribir esto:

#### MUSGO

Lo mismo tapiz que colchón o alfombra, es la prueba de que todavía andan por el mundo ciertos viejos dioses, silenciosos, humildes.

Aparte de la relación que se puede trazar entre el mundo vegetal y ciertas mitologías, no es posible pasar por alto el orden imaginario que en este breve texto de Landa se pone en juego: un orden de cosas explica otro orden de cosas y en ese desplazamiento hay una acción simbólica implicada. Los dioses pueden haberse retirado pero la poesía sigue otorgando orden simbólico al mundo. O sea, mientras exista ese proveedor simbólico que es el lenguaje poético las cosas del mundo podrán seguir destilando encantamiento.

#### 4

Dado el orden impuesto a *Estros* por su autor, hay un ritmo de lectura previsto: desde la estrofa breve de verso libre, casi aforístico, de la primera parte, «Descrituras», se prevé un ritmo de lectura ascendente. El apunte rápido, en general una reflexión sobre una cosa, un tema o un concepto, obligan a una lectura de condensación que al suspenderse crea un ámbito de silencio. En el siguiente apartado, «Extraña entraña», la lectura requiere un tiempo mayor no sólo por la duración de los versos y la ampliación —también libre— de las estrofas. Domina un coloquialismo razonado, de desarrollo relajado por las distintas temáticas más que por el lenguaje. El verso de Landa rara vez es jugueteón. Su sostén es el ritmo. El espacio es el de la dilatación. Y en ese apartado Landa logra los poemas más serenos y bellos de la antología: «Camino de perfección», «Morir de espejos» o «Sappuku». La velocidad de lectura se aminora en el siguiente apartado, «Don del instante», que en su nombre mismo tiene la cifra de

su escritura y su lectura: instantaneidad, impacto, proyección de la letra en otro tiempo, el de la reflexión. «Falasha» es el apartado de mayor densidad del libro hasta el momento. Sin embargo, por su tematización fuertemente crítica, obliga a un razonamiento paralelo por parte del lector y no ya el abandono a las secuencias rítmicas, como en el ya mencionado caso de «Extraña entraña». Ese vaivén de lectura de lo que sería la primera mitad de *Estros* —concentración y dilatación— se romperá con el ingreso a la segunda mitad del texto, que señala desde su inicio el clímax de intensidad de lectura con el poema-libro «Treno a la mujer que se fue con el tiempo». Sólo unas pocas palabras sobre este texto memorable. Rara vez en mi experiencia de lector encontré un caso de un poema donde el motivo central —la ausencia de un ser querido, que, en apariencia al menos, generaría un espacio de reflexión y de recogimiento, una lentitud rítmica, un reposo escritural que permitiera sedimentar el sentimiento— se enfrenta a la dinámica de la escritura y le imprime una velocidad inusitada. Landa disemina literalmente a la ausencia en el aire, la vuelve condensación y fluidez, átomos, partículas. Un *tour de force* que se despliega cumplido en el acto de su propio cumplimiento. Un poema filosófico al que Landa le imprime la velocidad de la pasión bajo la forma del vértigo. Esa «velocidad de liberación», como diría Virilio, no se debe sólo a la forma del verso ni a la de la estrofa. La forma dístico es rápida, pero no cualquiera saca partida de su rapidez. Poema pensado y liberado del pensamiento, resume con claridad lo que es la actitud poética de Josu Landa. En «Último horizonte» las aguas no tienden a quietarse. Por lo contrario, aparece un Landa sentencioso y apremiante, simple y a la vez apocalíptico, crítico y a la vez piadoso. Y las aguas de la lectura tampoco tienden a equilibrarse. El tono imprecatorio exige una tensión del otro lado y, cuando se calma la emisión, la resonancia ocupa el espacio inmediato transformando la onda en mediatez, el ojo en punto distante, todo en decrecimiento y en comienzo de memoria. ■

## ¿Tengo esa cara de maniático cuando sonrío?

ANTONIO ORTUÑO

Nadie escribe para satisfacer las aspiraciones literarias de un crítico particular. Habría que ser imbécil perdido para decirse, al encender la computadora o empuñar el bolígrafo: «Hoy voy a darle gusto a Harold Bloom». Cualquier lectura es una manera de abrirse paso, a veces a machetazos, en lo que escribió alguien más. Eso ya es bastante arduo. Pero la revisión de

las críticas de los propios libros es una suerte de juego de espejos, las más de las veces pernicioso, que no pocas veces oscurece lo que se dijo, se quiso decir o se calló.

He escrito reseñas durante casi un decenio, pero mi experiencia como reseñado es novedad. Apenas en junio del año pasado apareció *El buscador de cabezas*, mi primera novela. No tenía, ni al escribirla ni cuando Joaquín Mortiz la publicó, ninguna expectativa sobre las reacciones de la crítica. Ya Ibarquengoitia se había burlado de la época en la que esperaba comentarios favorables a su obra en diarios y revistas bajo el inapelable titular de «¡Por fin!».

Ahora bien, una cosa es que no se espere nada concreto y otra muy distinta que no se tenga curiosidad. Toda interpretación ajena de uno mismo, por brillante o por torpe, resulta atractiva. Como sucede con las fotografías: uno las ve y termina pensando: «¿Tengo esa cara de maniático cuando sonrío?»

La primera reseña fue más bien un comentario y supe de ella de manera casual, cuando un compañero de trabajo me dio un ejemplar del diario *Excelsior* para que la viera. La firmaba Hiroshi Takahashi, homónimo del director de cine japonés, de quien sólo había oído hablar como reportero de asuntos económicos. Takahashi se expresaba bien de la novela, asumía mi gusto por Nick Cave y por el *punk* (intuición acertada y asombrosa, además, en la medida en que el libro no da ninguna pista al respecto), y comparaba mi prosa con la del chileno Alberto Fuguet y con lo que escribe el cantante español Corcobado. Tuve que disentir: a Fu-

guet lo conocí en la Feria del Libro hace años e hicimos buena amistad, pese a que sus libros no me gustan ni mis cuentos le gustaron a él. De Corcobado tuve un disco que se extravió en una mudanza y que no extrañé jamás. Podrá opinarse que la inconformidad de un autor con la crítica es muestra de arrogancia. No lo dudo. Pero más innegable es la sensación de que el libro del que se habla no es el de uno.

La siguiente reseña apareció en *Milenio*, firmada por el minucioso Luis Jorge Boone y fue elogiosa, lo mismo que las de José Israel Carranza en *Replicante* y Mariño González en *ReVerso* (sospechosísimas de parcialidad estas últimas, porque a fin de cuentas son mis amigos). Y David Miklos publicó una nota breve y entusiasta en *La Tempestad* (asunto afortunado, porque sus novelas me agradan bastante).

Luego apareció la única crítica medianamente negativa, firmada por Eduardo Limón en la revista capitalina *Emeequis* (que un alma oscura reenvió a mi correo electrónico esperando, supongo, hacerme pasar un mal rato; sólo le faltó acompañarla de un aguacate, cuyo consumo es fama que mata a los iracundos). Limón calificaba la novela de «legible» pero señalaba que incurría en «algunas exageraciones» y que era «demasiado literaria». Nada grave: ser acusado de «literario» no debería ofender a un escritor.

Quizá la reseña más severa (y la más leída, por lo que sé) fue la de Rafael Lemus, en *Letras Libres*. Lemus es el crítico joven más culto y virulento del país y se ha especia-



lizado en coleccionar cabezas: las de Fuentes, Volpi, Padilla, los escritores norteños en su conjunto y hasta la ceñuda de Michel Houellebecq adornan su sala. Sus procedimientos son claros: señala con índice de fuego la distancia entre lo que crítica y la obra maestra. Cuando la distancia es demasiada, recurre a la guillotina. Es como Procusto, hijo de Poseidón que cortaba los pies del que fuese más largo que la cama que le ofrecía o estiraba agónicamente las piernas del más corto: uno jamás sale inmune de su examen, pero si conserva los pies hay que estarle agradecido. Yo, públicamente, lo estoy.

Guadalupe Nettel publicó, en *Hoja por Hoja*, una nota muy elogiosa, reparando de manera inteligente en aspectos políticos inherentes al texto, que para mí habían sido secundarios. Caso similar fue el de Geney Beltrán, en su aprobatoria crítica en *Nexas*, titulada «Distopía narrada». El rigor infranqueable de Lemus y la habilidad de Nettel y Beltrán para resaltar aspectos en los que el propio autor había pasado de puntillas, hablan bastante bien,

entiendo, de sus cualidades exegéticas.

Sin embargo, reservo mi principal aprecio para la última de las notas que he leído, la de Noé Cárdenas en *Cuaderno Salmón*. Cárdenas se centra en los aspectos narrativos y estéticos de ciertos

pasajes esenciales que, oh maravilla, concuerdan con el criterio de quien los planeó. Ni teoriza ni profetiza ni cita cánones tremebundos: se limita a analizar el libro en términos que, al menos para su escritor, son claros y acertados.

Es raro, reconocerse en la foto.

¿Será que uno se acepta solamente embellecido y reniega de los retratos donde la fealdad quede al descubierto? Quizá lo que le corresponda al criticado sea solamente callar y admitir que sí, uno tiene esa demencial y espantosa cara de maniático cuando sonrío. ■

## Cine

### De oficio crítico

HUGO HERNÁNDEZ

En mi cuenta de correo electrónico aparece un mensaje de la editora solicitándome la reseña de *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004). «Bien», me digo, «por fin habré de escribir de una película que además de darme chamba ya me daba entusiasmo» (los críticos de cine, ya lo dice Perogrullo, rara vez

van a ver los títulos de sus preferencias, pues habitualmente, pedimento mediante, escoge por ellos el editor de la publicación para la que colaboran). Sigo leyendo el texto de la encomienda y el gozo deja de resplandecer luego de ver una postrera precisión: el texto no debe rebasar los mil 200 caracteres, me advierten. Es que se va a presentar «El Potrillo» en el Palenque y le van a dedicar tres páginas en las que las lectoras podrán descubrir cuáles son sus postres favoritos, sus preferencias literarias y sus posiciones sexuales más visitadas. «¿Qué se le va a hacer?», me digo. Hay de íconos a íconos en la cultura, y para la prensa el cine ni siquiera entra en el solemne club de ésta, así que no me queda la menor duda de que las preferencias del susodicho «cantante» y *sex symbol* en materia literaria son imprescindibles para el curso de la cultura patria. ¡Ajá!

Una vez recibida la petición, pongo manos a la obra negra y me afo en traducir mediante un tecleo furioso la emoción que me dejó la visión de la cinta de Michel Gondry. Inicé por el riguroso elogio de Charlie Kaufman, *rara avis* del guionismo que nos ha entregado obras maestras como *¿Quieres ser John Malkovich?* (*Being John Malkovich*, 1999), *Confesiones de*

*una mente peligrosa* (*Confessions of a Dangerous Mind*, 2002) y *El ladrón de orquideas* (*Adaptation*, 2002). Celebro su ánimo reflexivo, su valentía para colocarse él mismo en el centro de la burla exploratoria (*El ladrón...*), su capacidad corrosiva, su habilidad para penetrar los cochambres de la mente con un inusual ingrediente: el humor, útil para incrementar el goce de sus agudos trayectos. Todo va viento en popa: las citas son precisas, las comparaciones provechosas, los elogios argumentados. Todo va bien, hasta que se me ocurre consultar la cantidad de caracteres empleados en la introducción: 994. Sólo quedan 206 para pasar al abordaje, propiamente dicho, de la película (y eso sin contar que he omitido los antecedentes de Gondry, nombre que probablemente no diga nada a muchos lectores y sí a algunos fanáticos del *videoclip*). No me detengo, porque sé que de hacerlo el flujo de ideas se interrumpirá: ya habrá tiempo para afilar las tijeras y ajustarlo a la miserable extensión solicitada.

Paso entonces a hacer una sinopsis de telegrama, a explicar con brevedad la riqueza estilística de la cinta, productiva para la atípica narrativa que Kaufman y

Gondry perpetraron. Avanzo y reviso apresuradamente las diversas etapas que los personajes atraviesan en el recorrido inclemente que tiene como principio y pretexto al amor («porque todos buscan el amor; pobrecitos»: con culpa hago una digresión y cito una frase de *Reconstrucción* de Christoffer Boe, que seguramente terminaré eliminando). Paso luego a elogiar las insospechadas rutas del amor, que no por improbables son menos contundentes. Llego al final y corroboro que he duplicado la extensión solicitada. Cual torpe sastrero, remiendo el texto y lo ajusto a mil 250 caracteres, apostando por la clemencia del editor, que se hará de la vista gorda por esos 50 caracteres de abuso de confianza. Insatisfecho, envío el texto cinco minutos antes del cierre (la impuntualidad sí es de mi cosecha). Enseguida recibo la respuesta. «Gracias, pero... no mencionas lo más importante», me dicen. Intrigado, pregunto: «¿Qué?». «La actuación de Jim Carrey», me contestan como si fuera tan obvio. Entonces saco mi librito de la política de los autores, cito a los *Cahiers du Cinéma* y a André Bazin (si la actuación llama la atención no es por Carrey sino por Gondry, trato de explicar sin éxito). Si bien es cierto que no estoy para las complacencias y además la didáctica me da pereza, malgasto unas dece-



Camino a la perdición



Eterno resplandor de una mente sin recuerdos



nas de caracteres en el desempeño del actor, que ciertamente es decente, para variar.

Un paisaje parecido al anterior es el que se despliega frente a los «críticos» de cine, gremio en el que habría de insertarme si existiera, que con su sintética labor llenan las cada vez más escasas páginas de los suplementos del ocio que la prensa publica el fin de semana. Como la gente no lee, nos comentan los editores (repetiendo los sesudos estudios de mercadotecnia que los asesores presentan a los diarios), hay que entregarle textos cada vez más breves con fotos cada vez más grandes para que el que se asome al escrito se entere rápidamente de lo que ofrece la cartelera de la semana, acaso mientras espera su turno en la fila de la taquilla del complejo de minisalas. Y es que las publicaciones que acogen los textos distan mucho de ser especializadas: son guías que dan cuenta de la actividad que se ofrece para hacer menos aburrido el fin de semana. Es más, las revistas especializadas en cine distan mucho de serlo. Porque para ellas el séptimo arte tampoco es arte, y viven convencidas de que lo que vende es el escote de la actriz de moda en el *cocktail* de la *première* de «su última película» (de esto no siempre me quejo, ya que hay de escotes a escotes: los de Halle Berry, por ejemplo, se agradecen, es justo anotar en otra breve digresión). El problema es que los editores no ven más allá de lo que hay detrás del escote: el cine forma parte del *showbiz* y es más relevante la moda en los eventos promocionales de las películas que lo que los realizadores tengan que decir de sus obras.

El abocarse a una población lectora que es tan sólo potencialmente espectadora limita de manera deci-

siva el cariz de los textos publicados. ¿Cómo puede ejercerse la crítica si el destinatario no conoce aquello que ha de abordarse? ¿Cómo tender puentes entre la historia y el tema que la cinta lleva entre líneas si la revelación de aquélla está tajantemente prohibida? ¿Cómo evaluar la totalidad de la narrativa si los finales son inconfesables? (En la evaluación del cine de Sam Mendes, por ejemplo, una crítica no debiera pasar por alto que tanto *Belleza americana* como *Camino a la perdición* concluyen con la muerte del padre, convirtiendo a su realizador en un «parricida» confeso: lo que acaso debiera ser el punto de partida, un nexo esclarecedor de las obsesiones de Mendes, está vedado por principio en una reseña previa, pues en ésta no se debe revelar el final). Este tipo de limitaciones amputa posibilidades a la crítica, que se limita a pasar de la exposición a las conclusiones sin mencionar la evidencia (en la que habría de sustentarse la argumentación) presente en el argumento de la cinta. Si el lector se atiene o no a lo que hay en el texto, y evita la cinta que el autor desaconseja o va a la que recomienda, es resultado de la confianza (de comunión, si el espectador coincide con lo expresado por el «crítico») o la desconfianza (tal vez en alguna ocasión siguió la recomendación y salió descontento de la sala, preguntándose qué vio el «crítico» que él no vio) más que del convencimiento o por lo menos de la persuasión. Pero incluso este escenario es atípico, pues el lector estándar lo único que espera de su rápida visita al texto (es un lector que no lee, recordemos) es un juicio de valor resumido en una palabra (para saber si se «lanza» o no a ver la cinta), el texto deviene prescindible y puede obtener la información desea-

da con sólo mirar las estrellitas que la publicación le endilga a la cinta (o los calificativos «chistosos» o despreciativos y siempre limitativos: de «no se moleste» a «deje todo y corra a verla» pasando por «dominguera» y un prescindible etcétera).

En «Los siete pecados capitales de la crítica», que François Truffaut publicó en 1955, el entonces futuro cineasta comenta que la crítica no tiene mayor influencia en la taquilla de las grandes producciones, pues éstas gozan de una avasalladora mercadotecnia que encamina a la masa a la sala: ¿cuántos espectadores podría haber perdido la enfermedad *Apocalypto* (2006) con todo y la campaña en su contra que hubo? (Es justo apuntar que no unánime, pues a más de algún «crítico» le pareció digna de elogio). La crítica, afirma el francés, sólo tiene un campo de acción de cara a las cintas de modesto presupuesto y limitada difusión. Como prueba menciona *La calle* (*La strada*, 1954) de Federico Fellini, que fue un éxito de taquilla en Europa gracias a los comentarios elogiosos que la crítica le prodigó. Pero incluso este paisaje se antoja desproporcionado en México, pues es muy poco probable que una cinta de Abbas Kiarostami, por citar un ejemplo, permanezca más de una semana en la cartelera, por más flores que una o todas las publicaciones le abonen. El caso contrario también es improbable; no obstante, en alguna ocasión Arturo Ripstein demandó a Jorge Ayala Blanco porque según el cineasta los comentarios del barroco crítico habían sido la causa de la baja recaudación de su cinta: como si los oscuros textos de Ayala Blanco fueran medianamente comprensibles. Ahora que, por más venenoso y malintencionado que pueda ser el comentario, por más frustrado

que pueda estar el «crítico» que lo vomita, no significa que en lo que escribe esté ausente al menos algo de razón.

El objetivo de estas líneas era comentar el quehacer y alcances de la crítica cinematográfica en México. La tarea es fácil; su desem-

peño puede reducirse a una frase (perdón por la previa palabrería): sin ánimo concluyente ni peyorativo y ni siquiera temerario, es posible afirmar que no hay nada que comentar porque en México, si hay críticos (y que con pompa para la circunstancia son considerados por

el medio en el que publican como «expertos» cuando en el mejor de los casos sólo son especialistas: porque si en el cine sus conocimientos son cuestionables fuera de él son dudosos), no hay espacios propicios para su ejercicio, ergo tampoco hay crítica. Punto. ■

## Libros

### Zoom

ÁNGEL ORTUÑO

«Cuando alguien reconocía que yo, en ésta o en aquella página, había conseguido describir ciertos rasgos extraños, yo hubiese preferido encontrar la anafilaxia». Con esta frase remata Henri Michaux uno de los escritos reunidos bajo el título *Emergencias-Resurgencias*. Un texto donde contrasta las posibilidades de «rusticidad» entre el dibujo y

la escritura. Concluye que para la segunda son nulas, que cuando se escribe «en bruto» es a pesar de la escritura misma. De ahí que se valga de un término propio de la biología para presentar el horizonte deseado: no sólo se trata de «describir ciertos rasgos extraños» sino de producir la anafilaxia, es decir: «la sensibilidad exagerada del organismo debida a la acción de ciertas sustancias orgánicas, cuando después de algún tiempo de haber estado en contacto en él, vuelven a hacerlo aun en pequeña cantidad, lo que produce desórdenes varios y a veces grandes».

¿Cuáles son, para el caso, estas sustancias? Michaux mismo las enumera líneas antes: «La lengua, enorme estructura que se transmite de generación en generación obliga a serle fiel y continuarla, empuja a demostrar su gran categoría». La lengua, pues, está «saturada por la abundancia, el lujo, la cantidad de inflexiones y matices». He aquí las sustancias referidas.

Eduardo Milán ha dicho sobre *Zoom* que su escritura «es un coloquio interferido secretamente por un escamoteo»; también que en este libro: «Por primera vez veo en la poesía mexicana a la elipsis practicada sobre el habla que se habla en la calle o en la alcoba al alba».



En ambas afirmaciones hay, me parece, palabras clave: *escamoteo* y *elipsis*. Por tales debemos entender operaciones que se ejercen sobre ese elemento de saturación, sobre esa obligación respecto a la gran categoría de la lengua en tanto que depositaria de toda una tradición.

¿Qué es lo que ocurre en *Zoom*? Propongo que León Plascencia opera por sustracción, no en el afán de quintaesenciar al que obedecería una línea afín a los postulados de la propia tradición, sino dentro de un vigoroso ademán a contrapelo.

Veamos: la destinataria explícita —podríamos decirle «protagonista» sólo a condición de violentar, ¿y por qué no?, tal noción narrativa— de los escritos es «la flaca». El lado flaco, pues, es la cara de acceso al poliedro del libro. Y dicha flaca, si no perdemos de vista el *Diccionario*, es un «defecto moral o afición predominante en una persona».

¿Qué determina el escamoteo? Un defecto y una afición predominante. Si seguimos por esta línea, un defecto específicamente moral es aquel que se opone a las buenas costumbres. ¿Qué determina la bondad o no de dichas prácticas? El inconmensurable acumulado, la enorme estructura transmitida de generación en generación: la lengua. Pero ya hemos dicho que aquí se sustrae, se escamotea, se practica la elipsis: se le busca el lado flaco a la escritura. Todo lo cual no discurre hacia el objetivo de la depuración sino —como lo declara sin ambages uno de los textos finales— hacia obviedades repletas de inocencia. El movimiento de *zoom-in*, el acercamiento, nos pone por delante a la obviedad y la inocencia —escarnecidas como defectos, como asunto de la mala literatura— pero no bien llegamos, somos retirados por un subsecuente *zoom-out*: una escritura que

interfiere el habla so capa de una flaqueza, de una afición predominante, aparente continuidad del asunto cómodo de la lírica amorosa; que la interfiere y la interviene en el sentido más gratamente agresivo de ciertas intervenciones en el terreno de la plástica: no el extrañamiento sino la disolución de una familiaridad —el habla— que al no ser tal nos entrega —tal vez freudianamente— al placer de lo siniestro, al disfrute de la avería de la costumbre.

De ahí que «la flaca» —la afición predominante— devenga «la pose-sa», con la furia y deleite de quien realiza malas acciones: un alegre

sabotaje. (Nada se dice aquí de los zapatos de «la flaca», pero doy por sentado que son etimológicamente los que al caer en el engranaje del habla producen la avería de la escritura).

No obstante lo anterior, y desde su avería, la escritura de *Zoom* se reconoce en esta tradición a la que más que negar, potencia: opera para lograr las pequeñas cantidades de aquello que antes saturaba el sistema, y produce con ellas los desórdenes «varios y a veces graves» que, siguiendo con la metáfora de las consejas populares sobre la salud, permiten que *Zoom* traiga a la poesía mexicana la «corriente de

aire fresco» que Milán le atribuye.

Lejos del aspaviento —esa demostración excesiva o afectada que suele reclamar para sí el privilegio de lo nuevo—, *Zoom* se presenta a sus lectores con la certidumbre de la invención, del descubrimiento: si algo ya estaba ahí —como es, además, de suponerse— se nos hace presente en su dimensión más nítida gracias a este libro o aparato de óptica, «aunque nunca / el nombre es lo correcto». ■

León Plascencia Ñol, *Zoom*,  
Aldus, México, 2006.

## Libros

### Galería de obsesiones

RAFAEL TORRES MEYER

Tener hambre es una obsesión, quizá la más temida de las obsesiones contemporáneas, tanto que ha logrado volcarse en una obsesión menos evidente pero más peligrosa: la de evitar comer. En ese sentido, la escritura de Amélie Nothomb (Kobe, Japón, 1967) va en contracorriente; la autora japonesa de origen belga no esconde la causa de sus principales ansiedades, pero el

hambre de Nothomb no claudica tras la ingestión de opulentas viandas. Su alimento se encuentra también en la literatura, en las artes, en la belleza de su madre, en los paisajes de su tierra natal, en sus enfermedades, en sus vicios, en su forma de traducir el amor. Para la escritora el hambre es una condición omnipresente.

Nothomb sigue la complicada tradición de los hijos de altos diplomáticos y, sin embargo, se destaca de entre todos por su peculiar sentido del humor. Su amplio acervo cultural, producto de su educación multicultural y de la vida peregrina heredada por el trabajo de su padre, busca derroteros en la expresión escrita y encuentra en la autobiografía la única posibilidad de volcar todas sus experiencias. Esta particular obsesión de contar vidas en primera persona llega cada vez con mayor fuerza a las librerías. Los textos autobiográficos proceden en un porcen-

taje importante de hijos de embajadores, cónsules y altos funcionarios gubernamentales. Su experiencia, sin duda, alcanza latitudes a las que el común de los mortales sólo tienen acceso por los documentales de *National Geographic*; es decir, tienen su encanto. Sin embargo, con regularidad sucede que al terminar su lectura sólo queda una pregunta por hacer: «¿Y a quién diablos le importa?».

Nothomb logra escapar al tedio de las aventuras que no llevan a ninguna parte por dos motivos muy particulares. Primero, no se esconde del lector, no le oculta sus preferencias y manías, no deja un espacio por escudriñar ni en lo que refiere a la geografía de los lugares habitados ni en lo más tenebroso o absurdo de sus reflexiones. Sus autobiografías son transparentes y mezclan sin pudor hasta el más sucio de sus postulados filosóficos. Después, el sentido reflexivo de sus crónicas permite que el lector dé inicio a sus propias teorías sobre sí

mismo, en un efecto de cascada que puede durar varios días.

El éxito de sus textos autobiográficos ha alcanzado tales proporciones que la belga llegó en 2006 a publicar el quinto de una saga que promete aún algunas sorpresas. Pero la autora se ha cuidado bien de no aburrir en un relato cronológico, sino que aborda su vida temáticamente. Así, el primer texto de este tipo que lanzó a las estanterías, *La metafísica de los tubos*, explica cómo es que concibe su existencia y las relaciones interpersonales tempranas.

Reza la sabiduría popular, aunque en el caso de la literatura suele fallar con demasiada frecuencia, que no hay quinto malo. *La biografía del hambre* es prueba irrefutable. El libro más reciente de Nothomb aborda con su oscuro sentido del humor las obsesiones de la autora, comenzando por la más importante y la que da, desde su punto de vista, sentido a la existencia humana: el chocolate.

En esta nueva entrega, que surge bajo el pretexto de su descubrimiento de las islas de Vanuatu, cuyos habitantes están por completo desprovistos de apetito. Nothomb discurre sobre el hambre —traducida como la obsesión de acumular placer— que provoca en ella diferentes experiencias a lo largo de su vida. Las va desgranando con el cuidado que un campesino imprime a la preservación de la semilla que lo sustenta, pero con la rapidez abrumadora de quien habita las grandes ciudades.

La prosa de la autora belga es rica en lenguaje y en contenido; también es centelleante y amena, lo mismo

que inteligente e irónica. Su lectura lo mismo conmociona que lacera; al final, el efecto al que lleva a sus lectores resulta una reproducción del sentimiento que ella misma, cuando pequeña, sentía al culminar un cuento de hadas: «¿Cómo es posible que se haya terminado esto sin peligro?».

Sería una injusticia calificar este libro como lectura de señora esnob, a pesar de que es en este círculo donde poco a poco fue ganando público la autora, porque se trata de una literatura completa que no deja espacio para la discriminación. Además, Nothomb ha demostrado también con sus novelas (*La higiene del asesino*, *Atentado* y *Cosmética*

*del enemigo*) que no es una niña mimada, que sus letras no sólo se suscriben a su ascendencia diplomática y que, sobre todo, el talento de su pluma rebasa con mucho al de algunos encumbrados. No, *La biografía del hambre* no sufre de anorexia. Sin duda la autora ha querido saciar su apetito trasladándolo a las letras y lo que en cambio ha logrado es abrirlo, en el más estricto apego a las creencias de Nothomb, entre más de alguno de sus seguidores.

*Amélie Nothomb, La biografía del hambre, Anagrama, Barcelona, 2006.*

## Plástica

# El color de las letras

DOLORES GARNICA

Roberto Rébora lleva muchas curvas en su nombre. Perfectas y regordetas como las tres oes. Sensuales e inacabadas como las cuatro *erres*. Curvas que llevan en su ombligo un delicado diámetro, el pretexto para ese breve silencio que intenta, pero no puede, por ser una *e*, completarse en un círculo. «Las letras son un dibujo, al fin y al cabo», murmura

Rébora. Lector completo, pero sólo en voz alta, por las noches, con el verso en los labios y el pincel en la mano, el pintor busca en su *Taller*, el título de su exposición en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, reunir sus dos grandes pasiones: la pintura y los libros.

Rojos o azules. Grandes formatos en óleo. Hombres, mujeres y niños en solitario o en muchedumbre. Que ladran o se abren de piernas. Curvas delgadas y pinceladas suaves. Es difícil creer que Rébora, el que confiesa trazos «rápidos, manotazos ansiosos, vehementes, con deseos de poder encontrar un organismo vivo entre las masas, entre la línea», logre formas tan delicadas, como entre la bruma de un sueño o de una película antigua. El artista deduce que pelea con el lienzo, que intenta «tomar al vuelo las imágenes que andan en el aire», renovando la sensación que recibe de los versos que lee cada noche.

Esas estampas confusas que se repiten y cobran vida desde un grupo de dibujos: desde las letras ordenadas de un verso.

Entre 15 y 20 pinturas. Más los 33 libros facturados artesanalmente por el propio Rébora, Gilberto Moctezuma Romero y Jorge Jiménez, integrantes de Ditoria, la editorial que también recibe homenaje en la muestra. Habrá que leer los colores y las formas y contemplar las páginas impresas de poesía, cuento, monografía y plástica, el material con que Ditoria se nutre.

### La pintura que recita

Varios manchones en la pared. Azul, rojo, violeta, negro, naranja o rosado sobre el muro blanco del taller de plástica en Guadalajara, el sitio donde prueba los colores el artista tapatío que desde hace cinco años no mostraba obra en la ciudad. Para *Taller*, la intención

de Rébora es que el asistente «entre como en una página abierta. Entre lo que motiva la lectura y la solución probable de las imágenes que la lectura motiva. La idea es relacionar los libros con mi manera expresiva más inmediata, los pinceles».

Un pantalón café cubierto de pintura. El auricular del teléfono salpicado junto a una silla de madera, donde Rébora comienza a recitar versos de la memoria. Para pintar: William Carlos Williams, Charles Baudelaire y Gerardo Deniz. Para leer: José Clemente Orozco. De allí a intentar «encontrar la forma que vaya más allá de un mero ejercicio estético, para encontrar la sensualidad, el erotismo de la pintura, y su posibilidad de dar una lectura personal del mundo». Ante un lienzo, Rébora escribe: «Todo está en juego. Leer y pintar es una práctica simultánea; leo poesía permanentemente y la pintura es lo que resulta. La tela es el espacio para poner en escena estímulos primarios; la pintura

libera emociones y a la postre crea formas cerradas. Y es allí donde me expreso».

Cada cuadro del artista es el resultado, no de uno —«no son ilustraciones, para nada»—, sino de decenas de libros. «Mis pinturas son ecuaciones formales que, de llegar a tener un significado, tendré que descubrir en el proceso de producción». Rébora, para comenzar a trabajar, no necesita caballete (recarga el lienzo sobre un banqueto) ni concepto ni boceto ni idea ni reflexión previa. Para las piezas que integran *Taller* sólo se necesitaron dos meses y un impulso. «Pintar es como una conversación, una de esas que uno intenta que sean ordenadas o lúcidas, pero que casi nunca ocurren. Cuando dialogo con el cuadro siento desamparo y ansiedad, pero también lucidez, porque es un trabajo racional».

Desde la caricatura, su primer oficio. «La niña precoz», en 1993, cuando Rébora cree que comenzó su trabajo plástico más maduro, un equilibrio erótico y una mirada perversa en dibujo. Después llegó «Futura», una mirada urbana donde, por primera vez, la línea recta inunda grandes espacios, para llegar al trabajo anterior a *Taller*: «Pintura de carácter onírico y formas deliberadamente ambiguas». Ahora regresa al dibujo como sello primordial de su plástica, en óleo, y pudo elegir el grabado, otra de sus técnicas maestras. No fue un regreso al principio, más bien una vuelta de página natural: «Los cuadros me dictan. Soy yo quien merece los cuadros que hago. Es como si estuvieran antes y sólo se apreciarían. El pincel va más rápido que la posibilidad de premeditar, de idear un proceso analítico. El cuadro siempre se antepone a mis deseos».

Rébora piensa mientras pinta. En un instante se integran una idea, varios brochazos, una forma, una historia y hasta un personaje, sin que el pintor se entere hasta que da algunos pasos atrás y observa sorprendido lo que quedó en el lienzo. La pintura le declama y la poesía le pinta, allí no hay mis-



*La Joie de Vivre*

terio: cuando Rébora trabaja sabe bien si carga de más un pincel, si es débil o si no posee equilibrio. «Asumo mis cuadros, soy responsable de ellos, pero creo que también está implícita la condición de mirar más allá. En ningún momento veo con complacencia mi trabajo, al contrario, soy muy crítico. Algún día espero aceptar que me pertenecen, con la totalidad con la que los creo».

#### **El verso que pinta**

Roberto Rébora tiene letra delgada, escribe como con una prisa que sólo encuentra pausa en los dibujos. Junto a los versos que lee se observan figuras extrañas, próximas a su obra pictórica, nacidas de una imagen. «Cuando leo pinto los cuadros más bellos. La lectura me procura imágenes, la lectura es un gozo grande, es el gran teatro de lo imaginario. Me gusta la palabra».

Así nació Ditoria hace tres años, cuando llegó una antigua tipografía a su taller, donde se reunía con amigos a leer poesía por las noches. El pequeño atisbo al mundo editorial cobró forma más tarde, cuando llegaron un editor y el primer libro, del que sólo existen ocho o nueve ejemplares; del segundo, doce o trece, así que Ditoria creció y hasta ahora ha publicado,

de forma artesanal, libros ilustrados, poesía, monografía y un par de cuentos. Trabajo de ocho meses por libro y después al correo, pues la editorial se mantiene primordialmente de suscripciones.

*Taller*, la exposición, cuenta con la colección completa de Ditoria, más 20 textos elegidos para que el público aprecie el trabajo más de cerca. Libros que se adecuan al escritor, no escritores que se adecuan al tamaño, a las páginas o a las ilustraciones dictadas por su editorial. «El trabajo manual personaliza tu relación con el mundo, por eso insistimos en que sea un libro artesanal, único». Ditoria, para Rébora, significa la mitad de su vida, la otra es la pintura, y ya no puede dividir una cosa de la otra. «Necesito leer». ■

*Taller se inauguró el 2 de marzo, y se clausura a finales de abril, en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara. Más información en [www.museodelasartes.udg.mx](http://www.museodelasartes.udg.mx)*

# MILENIO.COM

La noticia minuto a minuto

Participa de los acontecimientos más importantes de México y el mundo sin costo, a través de contenidos multimedia y foros interactivos para que puedas dar tu opinión.





Revista cultural  
Domingos 15:30 hrs. / Canal 4  
Viernes 20:00 hrs. / Canal 21



Infantil  
Sábados 11:30 hrs. / Canal 4  
Domingo 10:00 hrs. / Canal 21

**La gaceta**  
DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Cápsulas Informativas  
Lunes, Miércoles, Viernes y Sábado  
(Dentro de GDL Noticias Matutino)  
/ Canal 4  
Lunes, Miércoles, Viernes  
(Por las mañanas) / Canal 21



Investigación  
Sábados 16:00 hrs. / Canal 4  
Viernes 20:30 hrs. / Canal 21

**>>** más que noticias

Informativo  
Sábados 20:00 hrs. / Canal 4  
Lunes 20:00 hrs. / Canal 21

**( esferas )**

Debate  
Domingos 21:00 hrs. / Canal 4  
Miércoles 20:00 hrs. / Canal 21



Revista cultural para jóvenes  
Miércoles 18:30 hrs. / Canal 4  
Lunes 19:00 hrs. / Canal 21

**TV ABIERTA**  
Universidad de Guadalajara

imágenes que hacen pensar

