

698

PRIMERA PERSONA

Enrique López Aguilar



COLECCIÓN LIBROS DEL LABERINTO

ENRIQUE LÓPEZ Aguilar, nacido en Ciudad de México (1955), hizo la Licenciatura en Letras Hispánicas y la Maestría en Letras Mexicanas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; es narrador, poeta y ensayista, así como profesor e investigador en el Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco desde 1980; fue Jefe fundador del Área de Literatura (1982-1987), coordinador editorial de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* (1996-1997), encargado de la Coordinación de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx (junio-diciembre de 1997) y coordinador de Extensión Universitaria (octubre de 1997-abril de 2002).

Ha publicado los libros de cuento: *Silo de primeras palabras* (1981), *Materia de sombras* (1984), *Amor eterno* (1987), *Los rostros de Urania* (1996) y *Juguetería* (1999); de poesía: *Oficios de la voz* (1985), *Prisión de agua* (1985), *Margarita en la rueda* (1988), *Memorial de viaje* (1989), *Eclipse* (1990), *La piel y su memoria* (1991; 1993), *Nombrar contra la voz* (1996), *Para decir tu nombre* (1997), *Súbito exilio* (1997), *Aldaba* (1998), *La espada entre los labios* (1998), *Lugar del agua* (1999) y *Norte / Sur* (2007); de ensayo: *Aspectos sociales en dos obras literarias* (1981), *Los trabajos* (1985), *La mirada en la voz* (1991) y *Panóptica. Once ensayos sobre artes visuales* (2001); y tres antologías: *En vilo. Poesía de César Rodríguez Chicharro* (1985), *César Rodríguez Chicharro* (1990) y *Salomé desvelándose o la seducción en el cuento mexicano contemporáneo* (1994). Junto con Ángel José Fernández, preparó la edición del último ensayo de César Rodríguez Chicharro: *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario* (1998).

Fue ganador del II Concurso Nacional de Texto Humorístico Breve, convocado por la revista *La Tarántula*, de Xalapa, Veracruz, en 1992; parte de su obra ha sido antologada en México y en el extranjero y traducida al alemán. Desde 2000 elabora la columna "A lápiz" en *La Jornada Semanal*, del periódico *La Jornada*.

PRIMERA PERSONA

COLECCIÓN: LIBROS DEL LABERINTO, EDICIÓN ESPECIAL

67

PRIMERA PERSONA

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR



AZCAPOTZALCO
COBEI BIBLIOTECA

2894980

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

AZCAPOTZALCO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

RECTOR GENERAL

Dr. José Lema Labadie

SECRETARIO GENERAL

Mtro. Luis Javier Valdivia

UNIDAD AZCAPOTZALCO

RECTOR

Dr. Adrián Gerardo de Garay Sánchez

SECRETARIA

Dra. Sylvie Jeanne Turpin Marion

COORDINADORA GENERAL DE DESARROLLO ACADÉMICO

Dra. Norma Rondero López

COORDINADOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

D.I. Jorge Armando Morales Aceves

JEFE DE LA SECCIÓN DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN EDITORIALES

D.C.G. Edgar Erasmo Barbosa Álvarez Lerín

ISBN-13: 978970310816-9

ISBN-10: 970310816-4

ILUSTRACIÓN DE PORTADA: Pablo Szmulewicz

DISEÑO DE PORTADA: Gabi Cruz

FORMACIÓN

Estirpe, concepto e imagen

© Enrique López Aguilar

© Universidad Autónoma Metropolitana

Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas,

C.P. 02200 México, D.F.

Tel. 53 18 92 22 y 23

sec-editorial@correo.azc.uam.mx

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

<i>Prólogo</i>	11
<i>Disertación sobre la alfalfa</i>	17
<i>Vísperas de una primera lectura de Cien años de soledad</i>	29
<i>Otoño, 1981</i>	39
<i>El escritor y el cerrajero</i>	51
<i>La ciudad, el escritor</i>	59
<i>El vino nuevo en odres viejos</i>	67
<i>El cuento es más laberinto</i>	75
<i>En el taller de la poesía</i>	85

<i>Cómprese un Parnaso a la medida</i>	107
<i>Escritura y gramática</i>	121
<i>Literatura y redacción</i>	137
<i>Sentido de los sentidos: arte, erotismo y culinaria</i>	151
<i>Música que, rompiendo corazones, los construye</i>	175
<i>El oficio angélico</i>	231
<i>Desnudar a la Patria</i>	253

*A Jelena,
esta primera persona
que se descifra en sus ojos.*

Prólogo

HABLAR de todo y nada en el ensayo no es sino otra manera de hablar de uno mismo para los demás, de manera que estos se reflejen, exploren y aclaren frente a ese misterio especular hecho con letras. Si el ensayo es experimentar, intentar y mero-dear un tema para tratar de asirlo con palabras, ese esfuerzo sólo es uno de los nombres de múltiples actividades humanas, no relacionadas, en apariencia, con el hecho de escribir y reflexionar, sino con esa manera de medirse con el mundo que es el trabajo cotidiano del hombre a través de sus herramientas: las manos, los ojos, el cuerpo...

Mi primer acercamiento al género, publicado en 1981, no dejó de ser académico y pretensioso, lo cual ya se colegía desde su extenso título, que abrevio ahora: *Aspectos sociales en dos obras literarias...*; fue publicado gracias a la generosidad de Humberto Martínez, el entonces Coordinador de Extensión Universitaria de la UAM-Azcapotzalco. Entonces no sabía que el ensayo se convertiría en una de mis formas literarias de expresión más importantes y entrañables, cosa que se fue confirmando con la aparición de *Los trabajos, La mirada en la voz y Panóptica*.

Alrededor de *Los trabajos* y *La mirada en la voz* fueron decantándose otros materiales: cuando me di cuenta, ya había reunido una gran cantidad de escritos ensayísticos o de aproximación literaria, sólo que la pesquisa resultó mucho más personal y más a la manera de Michel de Montaigne: ensayarse a uno mismo a través de otras personas, otras obras, otros temas; las novedades fueron textos de tipo misceláneo. Agradezco la colaboración de Beatriz Osuna, quien transcribió y capturó algunos de ellos en formato cibernético. *Primera persona* es, además, la primera parte de una trilogía ensayística que se iba a llamar *Cuaderno de conversaciones*. Razones de extensión y variedad temáticas me hicieron separarlo en *Panóptica*, *Primera persona* y el *Cuaderno* mencionado.

Como puede sospecharse, el libro es heterogéneo, tanto por los temas como por el tipo de estrategia empleada para acercarse a ellos: el presente volumen reúne quince ejercicios de acercamiento a diversos fenómenos humanísticos, ya mediante la aproximación, ya mediante el ensayo literario, propiamente dicho, o mediante la mezcla genérica de crónica, ensayo y narración. Los quince están relacionados con la subjetividad del autor (sus puntos de vista, biografía, rasgos de la memoria, preferencias, gustos...). Es posible que en ellos se encuentren las obsesiones a las que el autor obedece, inevitablemente. El ensayo con que abre el libro, “Disertación sobre la alfalfa”, un intento de autobiografía intelectual, debe su origen a los imperativos de una serie de conferencias ofrecidas en el Palacio de Minería durante 1990, *Narrativa mexicana de fin de siglo*, con el tema del ensayo autobiográfico. Los dos siguientes ensayos son avecindamientos muy personales con

García Márquez y Borges; los ocho restantes dirimen algunas obsesiones alrededor de la literatura, la escritura, la lectura y la cultura; los cuatro últimos giran alrededor del erotismo, la música vocal, los ángeles y la Patria.

El trabajo “En el taller de la poesía”, particularmente su segunda parte, respondió al llamado para una reunión acerca de la creatividad convocada por un grupo de académicos de la UAM-Xochimilco, realizada en la Casa de la Primera Imprenta en 2000, aunque sospecho que las labores de creación que yo propongo en él no tenían nada que ver con la hipótesis de que “todos somos creadores y crear es algo sencillo”, sostenida ahí.

Los viajes y territorios recorridos en este libro tienen un hilo conductor: el de la persona que los produjo, campo de cultivo sobre quien han caído semillas y lluvias que dieron como resultado la voz del *yo* que escribe. Ojalá esa primera persona y estas páginas se enriquezcan y acrecienten en el diálogo con otros lectores.

E.L.A.

DISERTACIÓN SOBRE LA ALFALFA

*A Milena
–bella chispa divina–,
este recuento familiar.*

TAL VEZ llegué a la literatura porque en mi infancia no habían aparecido el nintendo ni las computadoras, o porque se acostumbraba que los niños inventáramos los argumentos para hacer el tiempo de los juegos en los que creíamos distraernos (ahora somos este personaje, ahora tú te mueres, ahora venceremos al mortal enemigo poderoso que se agazapa en la montaña) o tal vez porque la televisión y los juegos electrónicos aún no habían penetrado tan totalmente las actividades infantiles y había tiempo, si uno quería, para leer, oír música, ir al cine o pasear. La manera de vivir la niñez en alguien nacido a la **mitad** de los años cincuenta, en San Pedro de los Pinos, **difiere** notablemente respecto a la de quienes nacieron en los **sesenta** o los setenta: la Ciudad de México no tenía tantos **coches**, los ríos Becerra y Churubusco todavía no estaban entubados, Xochimilco y Calzada de Tlalpan eran un paseo por el que prácticamente se llegaba a las afueras y a zonas de sembradíos, y Contreras, donde ahora vivo, era ineludible territorio de excursionistas. Cuando mucho, la **pubertad** se turbaba con los bikinis de las modelos expuestas **en** revistas y

periódicos sesenteros. Es curioso que éstas sean algunas de las cosas que se me vienen a la cabeza cuando alguien me pregunta por qué me hice escritor, pero hay motivos más profundos disparados hacia mí por la memoria y tienen que ver con las influencias que se congregan en tres nombres entrañables: Fanuel, Rosa, Fernando.

Fanuel, mi padre, nos enseñó a mi hermano y a mí, cuando estábamos entre los cuatro y los cinco años, las primeras letras. Resulta curioso que la lengua materna haya sido adquirida mediante los esfuerzos paternos en torno a la lectura y la escritura, sobre todo a través de alguien que no tenía mucha paciencia para acompañar las tareas y los juegos de sus hijos. También enseñó a ejercitar eso que nos daba, pues era frecuente que por las noches, después de la merienda, comenzara a verbalizar los entresijos de su memoria.

A lo largo de esas fabulaciones, verdaderas piezas conversacionales, igual nos recontaba el argumento de alguna novela que estuviera relejendo (*La isla del tesoro*, *Tropa vieja* o *Hasta no verte, Jesús mío*) o sintetizaba las páginas de alguna obra de historia mexicana que lo apasionara (*Historia de la guerra de intervención en Michoacán*; *Miramón, el caballero del infortunio*) o hacía fluir por la noche las sombras de personajes y hechos que le había sido dado conocer: cómo mi bisabuelo, Juan Ruiz, sargento del ejército liberal, capturó a un Miramón astutamente desgalonado e irreconocible, y luego lo dejó ir, pensando que era un prisionero de tantos; cómo su padre raptó a mi abuela y huyeron a Amecameca, cómo ella, enamorada, se convirtió al protestantismo, religión de la que mi abuelo era ministro; cómo a sus remotos cinco años, y de

lejos, vio subir a la carretela a un viejísimo Porfirio Díaz, en Chapultepec; cómo azuleaba el rostro de Madero, por lo cerrado de su barba, mientras se dirigía a la gente de Amecameca desde el cabús de un tren; cómo un primo suyo, al que le dio por ser bandolero, fue perseguido por los federales y finalmente ahorcado en los alrededores de la misma población; cómo fue vivida Ciudad de México durante la Decena Trágica y después, cuando las tropas de Villa y Zapata le pusieron sitio; cómo se oscurecían los ojos de Carranza tras sus antiparras. Y también hablaba de su estancia en la Preparatoria Nacional: le tocó conocer a Vasconcelos, cuando era secretario de Educación Pública, y fue un distante compañero de Villaurrutia, Novo y Frida Kahlo; vio a Diego Rivera pintando algunos de sus murales en San Ildefonso y detestó a los estridentistas, lo sorprendía la delgadez de Agustín Lara doblada sobre la languidez de un piano y tuvo que bajarse de un tren en la noche de la ruta México-Amecameca porque carrancistas y zapatistas se estaban enfrentando a balazos en el camino.

A todo esto, Fanuel no fue político ni intelectual: después de su paso por la Prepa, dilapidó su herencia durante un largo año vivido en el San Diego de los *golden twenties*, después fue policía y vendedor ambulante, hasta que se estableció en el trabajo que tenía cuando nació, a sus cincuenta y dos años: vendedor de papel y comisionista en trabajos de imprenta, interpuesta la veleidad comercial de un estanquillo en la calle de Belisario Domínguez. Sin embargo, él orientó algunas de mis desordenadas lecturas iniciales: obras de historia, las novelas de Salgari y Verne (siempre censuró mis intentos

de Zévacó) y ciertos autores griegos, o me hacía comentarios acerca de Lizardi, Riva Palacio y los cronistas de Indias.

Rosa, mi madre, auspició mi temprano amor por la música, no sólo porque a través de ella me familiaricé con Beethoven, Rajmaninov, Chopin y Liszt, sino porque propiciaba sin imposición, durante los continuos paseos de la infancia, jornadas de música frente a la banda de Chapultepec, cerca de la Casa del Lago, o porque llenaba las tardes con el rumor de una lejana ópera (*¿La traviata, Carmen, Madame Butterfly, Rigoletto, Semíramis?*) mientras mi hermano y yo la poníamos junto a nuestros juegos. Sin embargo, el patrocinio más contundente ocurrió después de un remoto sábado en el que toda la familia fue al cine Arcadia a ver *La última locura de Harold Lloyd*. Antes de la película, se proyectó un corto donde la Orquesta Filarmónica de Londres interpretaba la obertura de *Las alegres comadres de Windsor*, de Nicolai. Por alguna razón, mis ocho años se quedaron fascinados frente al despliegue de las cuerdas y la teatralidad que siempre supone una orquesta. El hecho es que, después de esa tarde, más que a los *gags* de Lloyd, recordaba a los violines tocando música. A los pocos meses, por insistencia mía, un vecino que daba clases intentó hacerme interpretar el violín, con una perseverancia mutua que duró dos o tres años. Para felicidad de mi familia, de los vecinos y la mía propia, ni el maestro ni yo tuvimos los dones necesarios, así que, cansado de las escalas, el solfeo y los estudios, dejé el violín, pero no la música.

Durante mucho tiempo seguí creyendo que podía tener cierto talento musical; alguna vez creí, como Cortázar, que me dediqué a las letras por mi incapacidad como creador e

intérprete musicales. No importa. Rosa me legó, entre otras cosas, el moroso amor del escucha: después de los autores antedichos, fueron llegando Händel, Albinoni, Mozart, Brahms, Mahler, Sibelius, Shostakovich, Satie y otros entrañables.

Más adelante, ella se volvió una interlocutora para leer a los autores rusos, sobre todo a Dostoyevski. Recuerdo mis tardes adolescentes, casi pubertosas, durante las que comprábamos *Los hermanos Karamazov*, *El príncipe idiota* o *El sepulcro de los vivos*, leíamos las novelas por turnos y, después, venía el placer del comentario. A ella también se asocia mi temprano acercamiento a Goethe, Shakespeare, Cervantes, Dumas, Balzac y Zolá.

Además de las lecturas y la música, cómo no mencionar la perturbadora sorpresa de que, frente a la tradición liberal de mi padre, Rosa contara historias diferentes: mostraba fotografías de mis bisabuelos, vestidos en traje de corte, cuando fueron, respectivamente, primer ministro y primera dama de Maximiliano y Carlota; hablaba de ciertos personajes ancestrales de la familia y sus alrededores que fueron poetas y luego se volvieron calles, mientras mostraba primeras ediciones de sus obras (José María Esteva y los demás poetas Esteva, Manuel Carpio, Francisco Zarco, Justo Sierra); recordaba las aventuras y desventuras de bisabuelos hacendados que, por culpa de un hermano jugador del que eran fiadores, perdieron una importante porción de su patrimonio, antes de la Revolución, y cómo, mucho antes, con toda la elocuencia de que es capaz un dictador, Santa Anna sugirió a la familia la venta de la hacienda de El Lencero; platicaba sus experiencias infantiles en la

hacienda de Pacho, fundada en Veracruz en el siglo xvii y que llegó a extenderse, en sus buenos tiempos, desde las cercanías de Xalapa hasta los límites con Perote. Sólo por añadir más divergencias, debo decir que ella repetía la leyenda de que uno de nuestros parientes más viejos es san Basilio Magno, y recordaba haber recibido la primera comunión de manos del padre Félix de Jesús Rougier, fundador de los Misioneros del Espíritu Santo, o que mi abuelo conoció al padre Pro.

Mi madre tampoco fue intelectual ni propagandista del conservadurismo ni religiosa, sino una secretaria trilingüe y contadora privada que distribuyó su trabajo entre un colegio del que fue exalumna y una o dos compañías internacionales, antes de casarse. Luego, regresó a trabajar y se convirtió durante mucho tiempo en la mejor transcritora de mis textos – antes de que se difundieran las magias cibernéticas y los procesadores de palabras–.

Fernando, mi hermano, no sólo fue compañero de juegos en la infancia y un sutil cómplice de verbalizaciones (cómo jugamos esto, cómo inventamos aquello), sino que también obtuve de él los impulsos para dar los primeros pasos en ciertos trabajos de creación. Recuerdo una suerte de deslumbramiento por las palabras, algunas inventadas, otras usuales. Yo me fijaba en ellas y trataba de penetrar sus misterios, sus posibles significados y connotaciones, o me quedaba en el mero embrujo de su sonoridad. A veces, la palabra venía y me buscaba, otras, me la encontraba por ahí, la guardaba en el bolsillo y luego la acariciaba, tocándola como a un juguete nuevo. A Fernando le sucedía algo parecido (después descubrí, con emocionada sorpresa, que también a Stephen Dedalus, prota-

gonista de *Retrato del artista adolescente*) y ocurría que muchos de nuestros juegos se poblaban de inventiva verbal: nombres para lugares y personajes, ficciones de voz para entretenernos. Años más tarde, eso me pasaría con frases como *la aldaba* o palabras como *alfalfa*: la presencia de tantas aes en la aldaba le daban una apertura sonora que parecía reproducir la finalidad de ese instrumento: abrir una puerta; además, la sinalefa existente entre el artículo y la primera sílaba del sustantivo sugería el hecho físico de la aldaba: un contundente objeto de metal que se golpea contra la puerta para que alguien abra. O, en alfalfa, además de, otra vez, las aes pródigas, me asombró descubrir que en ella se enunciaba dos veces el inicio creador, el *fiat lux* condensado en una letra griega, el comienzo de algo pero no su final, y por vía de la palabra repetida, la incertidumbre titubeante de todo inicio y del ser que crea: *alfa, alfa*, dos palabras idénticas vueltas una por intercesión de la aparente sinalefa y las sugerencias mágicas de la falsa etimología.

A lo mejor porque mi padre era muy hábil para el dibujo (mi hermano le heredó eso, igual que la aptitud manual para arreglarlo todo) y porque mi madre nos mostraba algunas pequeñas historietas –*El Infantil*, más narración que ilustraciones– que había creado en la infancia junto con su hermano Salvador, un día Fernando decidió inventar una especie de tabloide en el que se comentaran las actividades familiares relevantes. Por supuesto, yo repliqué con otro y, a lo largo de tres constantes años, los dos elaboramos, con la disciplina semanal del caso, ejemplares únicos de tres páginas, a dos columnas, ilustrados y escritos por nosotros. Después del éxito

de esta actividad, Fernando se aplicó a la creación de verdaderos *comics*, más dibujo que texto, en los que se rebasaba la mera condición familiar. Por supuesto, lo seguí en esa segunda aventura editorial que no produjo más de tres historietas distintas, pero cuyo sentido fue el de objetivar algo de la imaginación prodigada en lo que compartíamos: igual que los tabloides, era otra manera de jugar.

Más cerca del ejercicio propiamente literario, Fernando también tuvo la iniciativa de escribir un juguete teatral. Cuando me mostró lo que estaba haciendo, decidimos continuarlo a dos manos. Hicimos surgir una pieza breve de título desmesurado, en tres actos, que nunca se representó en casa pese a (tal vez, precisamente por) su ambientación orientalista y a los constantes *deus ex machina* con que resolvíamos las situaciones argumentales más difíciles. Después escribimos un segundo juguete, destinado a especular en torno a una imposible cruzada anterior a la primera y en la que Dios y Alá intervenían como poderosos antagonistas que duplicaban en el Cielo las querellas de los hombres sobre la Tierra. Lo que ambos textos ofrecen, por lo menos, es información lateral acerca de nosotros y de nuestras lecturas, traducidas a una enrarecida e irrepetida experiencia teatral. El tercer juguete, de tipo policiaco, lo tuve que escribir solo: para Fernando, la coautoría literaria se había agotado con *La cruzada número cero*.

La única vez que, alrededor de los diez años, quise intentar la manufactura de un ensayo, fue para polemizar con él: como una de nuestras actividades también era la de no estar de acuerdo en muchas cosas y, consecuencia natural entre dos hermanos, llevar las diferencias al terreno de los puños, se me

ocurrió que podía lograr un verboso discurso irrefutable con el que diera por terminada la discusión en torno a un asunto que ya no recuerdo. Fernando leyó el trabajo con displicencia; mis padres, con algo de comprensión. Supongo que el texto terminó en la basura y no volví a intentar ningún ensayo sino hasta ocho años después: Guillermo Sheridan los exigía en tercero de prepa para acreditar la clase de Literatura Universal en el CUM.

Además de estos acercamientos y estímulos literarios, Fernando se encargó de, indirectamente, hacerme conocer a los Beatles, los Doors y el rock de los sesenta y setenta, además de ciertas áreas vertiginosas de la música mexicana e hispanoamericana. Entramos a estudiar juntos una carrera económico-administrativa en el ITAM, pero a nadie le extrañó, porque siempre lo había anunciado, que él la dejara por la arqueología. A mí no me sorprende que ahora sea poseedor de un estilo muy terso para hablar de las cosas que desentraña el arqueólogo.

Cierro esta evocación familiar con la sugerencia de que no me parece difícil que también me haya convertido en escritor por haber paseado tantas veces mi infancia con Rosa, Fanuel y Fernando sobre las calles del Centro; por haber conocido tan de cerca, en Bucareli o Victoria, sus cafés de chinis y la inminencia de los bísquites con nata y azúcar; por haber prodigado domingos familiares en la curiosidad de los libros, rodeados por el antes bello y hoy perdido espacio de La Pérgola, en la Alameda, donde se distribuía, como un gusano verde con cristales junto al monumento a Beethoven, la Librería de Cristal.

CREO QUE las pesquisas que quieren relacionar las iluminaciones entre obra y biografía tienden al fracaso, sobre todo si las buscan los lectores y la crítica para “entender” lo que parece entrelineado, misterioso o sugerente, porque no puede evitarse el hecho de que el escritor sea tramposo.

Mis textos pueden partir de múltiples experiencias que después se elaboran y transforman en material narrativo, poético o ensayístico. Si un escritor manifiesta, a través de la imaginación verbal, aspectos de su vida, de su entorno histórico o su ideología, eso ocurre porque la obra es producto de una persona, pero no implica la necesidad, por lo menos en mi caso, de ofrecer obvia o impudicamente notas curriculares, informes de lectura, testimonios sociales, exposiciones de principios o el proceso de una terapia llena de literatura. Desde ese punto de vista, aunque comprendo que los lectores quieran conocer a la persona que está detrás de los libros que lee, comparto la idea de Óscar Wilde respecto a que no hay nada menos poético que un poeta, y también la de Keats: un escritor sólo lo es en el instante del acto de escritura: antes y después, es una persona como cualquiera que se distingue de otras por querer capturar materiales de la realidad, ordenarlos y procesarlos con palabras para, en algún impredecible momento, volver a convertirse en poeta. De todos modos, no hay nada más aburrido que ver trabajar a un artista, atareado y concentrado en sus herramientas, corrigiendo, puliendo y dándole forma a eso que, tal vez, luego sea una obra de arte.

Para entender hasta dónde los escritores mienten y se escabullen, resulta ejemplar la imagen de Cocteau: el poeta es

un exhibicionista que se pasea desnudo entre la gente sin que ésta lo note. A veces, los pasajes de una obra que parecen confesiones indudables son los más ficticios, y al revés, los que parecen pura invención son los de mayor rigor autobiográfico, no por intimista menos disfrazado.

Aunque creo que toda experiencia de vida es más importante que la literaria, yo pretendo apoderarme de ambas, sumergirme intensamente en ellas para escribir de muchas formas (por las sugerencias que me provoca la palabra *alfalfa*) y no cesar el oscuro diálogo con los lectores; sobre todo, para seguir recomenzando y prosiguiendo mientras pueda. Se avanza y se corrige en la vida como en una página, pero con menos eficacia y más vértigo: ojalá que el genio estuviera puesto ahí y sólo el talento en la literatura

VÍSPERAS DE UNA PRIMERA LECTURA
DE *CIENT AÑOS DE SOLEDAD*

*A José Luis Arcelus,
quien me precedió en el conocimiento
de Cien años de soledad y en la urgencia
por explorar el otro lado del espejo.*

SIEMPRE me ha interesado la posibilidad de penetrar en los misterios de un libro, como hipotético acto de pureza, sin los ornamentos prejuiciosos de la fama, la crítica o la mercadotecnia; a veces, sin las certezas que asegura el nombre de un autor prestigioso. ¿Cómo sería leer *El Quijote* sin casi cuatro siglos de historia, posterior a su primera edición, y sin ninguna idea de quién es Miguel de Cervantes? ¿Cómo, *En busca del tiempo perdido* o *Ulises*?

Más allá de los resultados de los experimentos críticos que realizó I. A. Richards hace algunos años, en Inglaterra, a través de los cuales quiso probar la pericia de sus estudiantes haciéndoles leer poemas de diversa calidad y de cualquier época, pero sin firma, el milagro de toparse con un incógnito libro excepcional que posea a su desprevenido lector es un acontecimiento más bien infrecuente. Borges, un lector extraordinariamente dotado, confesó que la primera vez que leyó a Kafka no le gustó: “la maravilla pasó a mi lado y no me di cuenta”. Sin embargo, me inclino a creer que después recurrió a Kafka, no tanto por la fama del escritor praguense sino

porque su agudeza le permitió revalorarlo: él fue uno de los primeros traductores de su obra al español.

¿Es posible proponerse la clase de lectura que he enunciado? Tal vez no, tal vez sí. A veces, el encuentro ocurre con escritores desconocidos a los que uno aprecia mucho; después, inesperadamente, alcanzan un lugar privilegiado entre el público. En otras ocasiones, uno encuentra el deslumbramiento en libros que parecen no decirle nada a las demás personas. No es raro que estos sean sólo algunos de los numerosos caminos que libros y escritores siguen en su nunca concluida aventura con el lector.

En mi caso, tan cercano por su cronología a la publicación de obras esenciales para la literatura hispanoamericana contemporánea (*La ciudad y los perros*, *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*, *El obscuro pájaro de la noche*, *Morirás lejos* y otras que, después, el tiempo me ha permitido leer en sus primeras ediciones), ocurrió, no una lectura virginal de la novela más célebre de García Márquez, como hubieran hecho suponer las reflexiones anteriores, sino una muy larga serie de vísperas que se interpusieron entre mi conciencia de que existía una novela llamada *Cien años de soledad* y el momento en que mis dedos comenzaron a abrir la tapa blanca de un libro de editorial Sudamericana que decía, en caracteres rojos, arriba de unos recuadros azules que contenían diversos dibujos: “Gabriel García Márquez / *Cien años de soledad*”.

En junio de 1967, cuando salió a la venta la primera edición de la novela, yo me encontraba terminando la primaria en una escuela marista y me disponía a pasar a la secundaria, en el Instituto México (no sé si importe agregar, para efectos

de esta historia, que Ciudad de México amaneció nevada una mañana del invierno previo). Hasta ese momento, y más lejos aún, hasta 1973, el ámbito de mis lecturas me alejaba de un escritor como García Márquez: yo estaba acostumbrado a pasear entre libros de historia y mitología, entre las novelas de Dumas, Salgari y Verne o los cuentos de Poe; a perderme entre Fernández de Lizardi, Riva Palacio y Fernando Calderón; a buscar entre Homero, Apuleyo, Cervantes, Goethe, Balzac y Dostoyevski. Es decir, mi infancia y adolescencia, con sus lecturas asistemáticas, no habían encontrado el camino para leer literatura posterior al siglo XIX, y mucho menos para acercarse a la hispanoamericana.

Sin embargo, como un raro prodigio, el nombre de *Cien años de soledad* parecía haber habitado la realidad desde siempre. Debo advertir que los maestros de español y literatura de hace cuarenta años no solían destacarse por lo aguerrido de sus gustos ni por lo temerario de sus opiniones, por lo menos en el nivel del bachillerato, de manera que un adolescente aficionado a la lectura difícilmente superaba los límites de Samaniego e Iriarte, de los mesteres de juglaría y de clerecía, o el ineludible formato para el reporte mensual que incluía la síntesis de la obra, descripción del ambiente físico, del ambiente psicológico, de los protagonistas... Todo lo necesario para que cualquier estudiante repudiara la literatura, especialmente la escrita en español, como a un cadáver ridículamente maquillado para la fiesta. Dentro de esa atmósfera, me refugié en Poe, Goethe y Balzac; otros optaron por el *boom* hispanoamericano. Ningún profesor se atrevió con *Cien años de soledad*, aunque ya estuviera por ahí.

Después del 68 y a principios de los setenta, mi caída en *Cien años de soledad* ocurrió desde los suplementos dominicales, especialmente *Diorama de la cultura* y *México en la cultura*. En sus páginas me enteré, por un largo artículo de Elena Poniatowska, de algo que parecía el aura mítica de la novela: que si García Márquez había dejado toda actividad para trabajar en ella, que si su esposa y los amigos metían el hombro para ayudar a tan desafortunado proyecto, que la novela estaba casi concluida cuando el autor viajó con su esposa a Acapulco y, en el camino, dio marcha atrás, regresó al De Efe, quemó todo el manuscrito y, en ese momento, inició el definitivo. No conocía el libro, pero algunos de sus nombres comenzaron a filtrarse al (a mi) mundo: los Buendía, Macondo... También por los periódicos conocí la fotografía del autor: un hombre con rostro de turco (nariz aguileña, cabello chino, bigotón y cejas pobladas), de aspecto informal y con cara de cualquier cosa, menos de intelectual. En ese rumor al margen de la novela, había quien la juzgaba un mero *best seller*, había quien ya la convertía en la obra maestra para el resto de los tiempos y había quien publicaba, oportunistamente (el Señor de los Libros lo pierda en el olvido), un libro “humorístico” que sólo pudo parodiar, por trasmutación, las dos primeras sílabas de la última palabra del título. Esta atmósfera fue, por así decirlo, mi primera conciencia de la novela.

La segunda víspera transcurrió a mis diecisiete años, durante una cena en casa de la primera novia de Fernando, mi hermano. La familia, adocenada, pequeñoburguesa y de ínfulas afrancesadas, se reunió alrededor de unos huevos revuel-

tos y frijoles refritos, respetando el protocolo que se debía al momento y en el que no faltó la oración para agradecer los alimentos que vamos a tomar, amén. Todo parecía transcurrir bajo las previsiones de una abominable paz seráfica, cuando llegó el hijo mayor, quien andaría por los veinticinco años. Llegó tarde y vociferante, lo cual ya lo hacía simpático, pero su conversación recayó en *Cien años de soledad* de manera, por demás, abrupta:

—¡Miguel Ángel Asturias es un imbécil!

—¿Por qué? —preguntó la atribulada dueña de la casa—. No debes hablar así de los ausentes y menos de una persona tan famosa...

—¡Ay, mamá...! Ese idiota acaba de decir que *Cien años de soledad* es un plagio de *En búsqueda del absoluto*, de Balzac. Ya leí la novela y, la verdad, casi no tienen nada que ver. Lo que pasa es el que el vejete se muere de envidia por no haber escrito algo como lo que hizo García Márquez.

—¡Mijito! ¡Más respeto, por favor! Si Asturias es premio Nóbel, es porque sabrá lo que dice.

—Pues será muy premio Nóbel, pero es un imbécil. El que se merece el premio es Gabo.

—He escuchado que la novela no es tan buena...

—¡El que no la haya leído es un ignorante, y si ya la leyó y no le gusta, es un insensible!

No sólo sentí que mi vanidad se menoscababa con este último dictamen, sino que me enteré de que los lectores de García Márquez le decían “Gabo”, me sorprendió la magnitud de las pasiones que suscitaba la novela y, diez años más tarde, en 1982, tuve que reconocer el carácter futurista de esa

2894980

nominación al Nóbel, hecha con la generosidad de un lector agradecido.

Al terminar la preparatoria, después de un espléndido curso de literatura universal con Guillermo Sheridan, en el CUM, salía del Goethe Institut y tomé el camión, a una cuadra de la glorieta de Insurgentes, para dirigirme hacia la colonia Del Valle. En la parada de los camiones me encontré con un compañero del bachillerato, de apellido Silva. En ese momento, yo mismo ignoraba que iba a terminar dedicándome a la literatura, pero algo como una intuición (o una pasión) lo llevó a sostener conmigo una densa charla en la que el núcleo fueron los personajes de *Cien años de soledad*. No es improbable que yo llevara un libro entre las manos, tal vez *Transatlántico*, de Gombrowicz, uno de mis flamantes descubrimientos de la modernidad literaria. Yo recordaba a Silva porque, en la secundaria, cuando él se encontraba apremiado de dinero, vendía entre sus compañeros pequeñas fotografías de desnudos femeninos (gloriosos senos de moral antimarista al aire, ombligos, rostros, nalgas y piernas –el pubis todavía no era una conquista fotográfica– que equivalían al más comunista de los manifiestos para la ebullición hormonal de una desmadejada adolescencia: un fantasma con cuerpo femenino recorría el bachillerato): se tenía que meditar si valía la pena perder cincuenta centavos (el tranvía costaba treinta y cinco, y cualquier golosina barata se consumía los quince restantes durante el recreo) por tan altas desnudeces de papel. Cuando me lo encontré, había cambiado sustancialmente sus aficiones: ahora estaba poseído por el gusto de descifrar la genealogía familiar de los Buendía. Ante mí, después del *Guten Tag, Herr*

Schmidt; Guten Tag, Herr Hartmann en el Goethe, desfilaron Macondo, Úrsula Iguarán, Úrsula Amaranta, Remedios la Bella y su portentosa elevación, Aureliano Buendía y los diecisiete Aurelianos, José Arcadio y todos los José Arcadios, Aureliano José, Melquíades, el episodio del hielo, la cola de cerdo, el fusilamiento... Y yo, sin haber leído (aún) la novela. Además de la intensidad que ya había percibido en los lectores de la obra, tuve que reconocer una especie de fascinación auditiva, casi talismánica, en los nombres empleados por García Márquez.

Sin embargo, lejos de que esos fueran motivos suficientes para acercarme al libro, decidí, en un acto de obstinación, no leer *Cien años de soledad* mientras “estuviera de moda”. Tal vez se tratara de una pose post-sesentera contra todo lo que pareciera exitoso o popular. En aquellos años de romanticismo trasnochado, no todos estábamos dispuestos a admitir que el éxito comercial pudiera acompañar el nombre de una obra de arte respetable: el jipismo nos había acostumbrado demasiado a la marginalidad y a que sólo el estatus *underground* de la vida podía merecer confianza. Una insensatez así, como lector, era proporcional a la que García Márquez declaró poco tiempo después: no volver a publicar mientras no cayera Pinochet. Felizmente, para todos, Gabo volvió a publicar después de 1973; felizmente, para mí, leí la novela en 1975.

Antes de ese encuentro, se interpusieron otras vísperas. La siguiente fue bibliográfica. Durante mis visitas a las librerías, alrededor del 73, me topé constantemente con un enorme libro de Mario Vargas Llosa, publicado por Seix Barral: *Historia de un deicidio*. Supe que en sus cuantiosas páginas se

discutía un largo y complejo análisis de *Cien años de soledad*, que uno de los prototipos modernos del deicida era García Márquez y que el escritor peruano hablaba de los demonios del artista para justificar su vocación de inconforme respecto al orden de la Creación. También supe que, por esos años, Vargas Llosa sentía por García Márquez una admiración prácticamente incondicional y que su largo ensayo también era la tesis escrita para licenciarse en Letras. Parecía lejos el año en la antigua Cineteca Nacional, en México, cuando Vargas Llosa le asestaría un público puñetazo a Gabo, golpe con el que, también, se daría por terminada su amistad. Pero a principios de los setenta, si mal no recuerdo, Vargas Llosa aún creía que el modelo literario del *boom* latinoamericano era García Márquez. Todo esto supe alrededor de ese libro que siempre hojéaba y nunca compré: preferí leer, primero, la novela. Cuando me decidí a adquirir el voluminoso ensayo, la edición estaba agotada y Vargas Llosa ya había prohibido su reimpresión.

En 1974 ingresé a la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM. Algunos de los maestros más jóvenes, no especializados en literatura española medieval o de los siglos de oro, como Cristina Barros, Hernán Lavín y Germán Dehesa, recomendaban y comentaban la lectura de *Cien años de soledad*. Otros maestros y los demás alumnos hablaban del realismo mágico, de Rulfo, Roa Bastos y Carpentier, o hacían surgir interpretaciones bíblicas (la semejanza del principio de la novela con el libro del Génesis, por ejemplo) o antropológicas (las características de la estructura matriarcal, por ejemplo) o sociológicas (la lucha de clases en la historia de Colombia, por ejemplo) o estructuralistas (la imbricada proliferación de

tiempos verbales en las tres primeras líneas de la novela que prefiguran la estructura temporal de la totalidad, por ejemplo). En la Facultad casi supe que no leer *Cien años de soledad* era vivir en el error. Eso me lo confirmó un compañero, natural de Aguascalientes y muy aficionado al cine, Jorge Ávila, quien aseguraba que la novela había profetizado la masacre del 2 de octubre de 1968. Se refería al capítulo en el que la huelga de los trabajadores de la Compañía Bananera era reprimida sangrientamente por el ejército: después de la masacre, los cadáveres fueron llevados por un tren que no se terminaba hacia un lugar sin nombre, hacia el silencio y el olvido.

Ya estaba en el borde de conocer la modernidad hispanoamericana y ya había conocido a escritores contemporáneos que me habían revelado otros caminos de la literatura (Mann, Joyce, Sartre, Ionesco, Woolf): estaba cerca de García Márquez. Sin embargo, el verdadero empujón para acercarme a *Cien años de soledad* me lo dio José Luis Arcelus, un viejo amigo desde los años de la secundaria, reencontrado sorprendentemente en la Facultad, pues me lo imaginaba haciendo la carrera de Derecho. Me confesó que Guillermo Sheridan les había hecho leer la novela en tercero de prepa y que la había consumido obsesivamente en un fin de semana: no quiso y no pudo salir de su casa. Leyó de viernes a domingo y los últimos capítulos los terminó en un estado febril, semejante al de la desolación y el resquebrajamiento con los que la hojarasca y el deterioro se van apoderando de la casa de los Buendía, semejante al azoro con el que la identidad del narrador se va revelando ante los ojos del lector. Con ese trastorno a cuestas,

José Luis hizo su trabajo mensual. Después, cuando hablaba de la novela, reaparecía en él esa pasión que ya no me parecía tan sorprendente y en la que se dejaba traslucir, más que una experiencia de lectura, una íntima y constante relectura.

En la primavera de 1975, casi ocho años después de la publicación de *Cien años de soledad*, abrí por primera vez la cuadragésima primera edición de la novela y me sumergí en Macondo. Aunque creía saber mucho del texto, descubrí una tierra incógnita. De alguna manera, el libro me fue imponiendo su perdida y siempre recuperada condición virginal (como Juan García Ponce supone que ocurre con todo acto literario; como una libresca ambrosía, semejante a la usada por las Gracias para ungir a Afrodita y restaurar su virginidad en Pafos), no obstante las cosas que ya sabía de él y los prejuicios que parecían estorbar a mi primera lectura. Fui reconociendo la reverberación talismánica de los nombres y algunos de los temas que los demás lectores comentaban hasta la fatiga, y también percibí, en la imposibilidad de soltar la novela, esa forma de la pasión que provoca en sus lectores. Al final, también reconocí el estado febril con el que se va llegando a las últimas palabras: “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra”. Sin embargo, casi de nada sirvieron las vísperas que anticiparon mi acceso a la novela para impedir la frescura del encuentro: como en un acto amoroso, su tejido de palabras y la sed de mis ojos supieron renovarse en cada página.

OTOÑO, 1981

*A Mílitsa,
por las palabras del corazón.*

ESCRIBO para darle forma a la desdibujada vida, que constantemente se nos va de las manos y cuya apariencia es la del agua: diáfana, fluyente, inasible, siempre igual pero distinta. He llegado a creer que, de la manera más vampiresca, escribo para no olvidar, para entender, para que las personas y las cosas no se vayan de esta materia mortal, mi cuerpo (ni de la mano, instrumento que emplea para escribir, ni del papel ni la pluma y las palabras: escribir es, entonces, una batalla contra el tiempo). Acaso escribo para moldear esa reacia materia cuya sustancia es de memoria y olvido.

El encuentro que voy a relatar fue, en realidad, un reencontro, puesto que a él ya lo conocía (aunque menos que ahora). La ilusión de conocerlo *personalmente* fue la consecuencia de haber frecuentado sus palabras con asiduidad, de haber pasado de la admiración por lo que decía (y por cómo lo decía) a un atento discipulado que él siempre ignoró, al hecho de que también fuera amigo de otros amigos míos y, desde luego, al hecho de que estuviera vivo. Su voz no me era ajena, puesto que dos discos suyos me la habían acercado hasta la casa, lo mismo que su aspecto general, anécdotas e imágenes,

si bien es cierto que ya me había acostumbrado a escucharlo con los ojos, como quiere la hipálage sorjuanesca. Es cierto que no era mi exclusivo amigo, puesto que muchas personas también sentían esa cercanía con él, pero es válido decir que nuestra relación era extremadamente personal.

Me enteré de que venía a México gracias a esos mecanismos que impiden que uno no termine en la ignorancia de la realidad:

—¿Sabes que Borges va a venir al Festival de Poesía de Morelia?

No, no lo sabía, pero desde ese momento preparé las cosas para no faltar a la capital michoacana: Lalú y Julio, mis tíos, eran administradores de un hotel cuya ubicación resultaba privilegiada: al otro lado del inmenso parque donde se encuentra el Centro de Convenciones. Gracias a ellos, la estancia y los alimentos fueron gratuitos. Pagué la inscripción, desde México, para asistir como espectador, y mi entonces flamante Renault me transportó eficazmente hacia territorio purépecha. Me acompañaron Blanca Luz Pulido, una de las poetisas más elegantes de mi generación, y Pepe Martínez Torres, su entonces marido.

Durante una semana tuve tiempo para conocer Morelia, Pátzcuaro, Quiroga y Zirahuén, para probar las enchiladas placeras, recorrer todos los mercados posibles y mandar hacer una vajilla de barro en Capula, para doce personas, pues los recitales poéticos se realizaban por la tarde. En el mercado del centro de Morelia pude recordar una anécdota atribuida a un poeta local: al anochecer, decidió que necesitaba una cebolla para cocinar y se dirigió al mercado; como ya era tarde (se-

rían las ocho) sólo encontró los últimos puestos, a medio cerrar. El poeta se acercó a una marchanta y le pidió:

—¿Me da una cebolla?

—Ya no me quedan, señor, es muy tarde.

—Entonces, algún sucedáneo.

POR LAS tardes, entre los intermedios y durante el recital, pude mirar a muchos poetas, jóvenes y viejos, desconocidos y famosos: Allen Ginsberg, Günther Grass, Michael Hamburger, al novelista Rubén Salazar Mallén, a Elías Nandino, Verónica Volkow, Sandro Cohen, Vicente Quirarte, Gaspar Aguilera Díaz, Ángel José Fernández... y a un ruso, de cuyo nombre no quiero acordarme y que, más que leer sus poemas, los proclamaba como si fueran la *Obertura 1812*:

—¡Grrráááznaiaaaaa brrrodoooríííínnnnkooooooooioo...!

Declamó algo que se llamaba “Las campanas”, como el poema de Poe, pero ahí se detenían las semejanzas.

En realidad, entre el barullo de intelectuales de provincia, intelectuales capitalinos (la diferencia entre ellos es que unos son engolados y los otros, insufribles), estudiantes adormilados de primaria, secundaria y preparatoria, morelianos despistados y público diverso, el día esperado era el viernes:

—Es que ese día llegan Borges y Paz con el presidente.

Después, fue el sábado:

—Es que hubo problemas con lo del premio “Ollin Yoliztli” (¿Hollín Que Tizni?) y van a llegar el sábado.

(No dejó de parecerme curioso que Bataillon hubiera precedido otra vez a Borges, un año atrás, en la obtención de este premio de tan difícil pronunciación, según declaró el es-

critor argentino a la prensa de su país: lo mismo había ocurrido ocho años antes con el premio “Alfonso Reyes”). Después, todo fue cuestión de horas:

—Es que Borges va a recibir un premio en Colombia antes de llegar a México y va a llegar el sábado en la mañana.

—Es que Octavio Paz sólo puede llegar el sábado en la tarde.

—Es que el avión presidencial sale el domingo.

Entre una cosa y otra, tuve que regresar a Ciudad de México el sábado al mediodía y Borges no había llegado a Morelia. Después me enteré de que esa noche llegaron todos y que sí hubo recital, pero me consolé porque, el jueves siguiente, en la noche, en la Sala Ollin Yoliztli (¿Hollín Que Tizni?), se repetiría el recital estrella de Morelia. Casi no supe cómo, pero desde el martes ya tenía boleto. También compré para José Luis Arcelus y Begoña Zorrilla, la pintora con las que tantas complicidades artísticas he tenido.

Recordé mis primeros encuentros con Borges. El primero ocurrió a finales de 1973. Yo egresaba de una impía hepatitis que me había derrengado durante tres meses; mi madre, entre abnegada y sabia, me llevó la televisión a la recámara porque “están entrevistando a un escritor que es ciego, no sé si lo conozcas, y con eso de que vas a estudiar letras...”. Ella se retiró y recordé un libro de tapas azules, que no tenía, cuyo título era *El aleph*. Recordé las polémicas que ese libro había desatado entre algunos de mis compañeros de preparatoria y mi estupor, porque yo había visto el libro en la antigua librería de Gigante Mixcoac, de cuyos anaqueles nada bueno se podía esperar. Mi prejuiciosa ignorancia dictaminó que ése tal Borges

debía ser, con toda certidumbre, un autor de *best sellers*. Ahora, precedido por las muchas noticias que leía en *Excelsior* (el de Scherer), estaba ese caballero argentino adentro de la pantalla y sus manos descansaban sobre un bastón. Sabía que el motivo de la entrevista era que se le había otorgado el premio Alfonso Reyes, en su versión 1973, y sabía que los primeros premiados habían sido Alejo Carpentier y Marcel Bataillon.

En la Capilla Alfonsina, Borges habló de muchas cosas que la estulticia del momento me impedía entender y apreciar, así que, para mi vergüenza, sólo recuerdo los siguientes temas: López Velarde (el agua de chía, la “Suave Patria”), Reyes (la amistad entre ambos escritores, el privilegio de estar en su biblioteca —que él no podía ver— y lo gracioso que le resultaba el hecho de que la hubieran llamado “capilla”) y Spinoza (afirmaba que dejaría de escribir cuentos —mentira— para dedicarse a la elaboración de un largo ensayo acerca del pensamiento de este autor judeoflamenco —mentira—).

Tres años después, en la facultad de Filosofía y Letras, me volví a encontrar a Borges. Ya tenía más información y más lecturas modernas, pero me sentí poco menos que un analfabeta funcional después de *Ficciones* y *El aleph*: me perdí en las bifurcaciones de cada sendero de su jardín y no supe ni qué responderle. Sin embargo, la publicación de *El libro de arena* (su quinto volumen de cuentos), en 1976, me empujó a leerlo desde otra perspectiva y creo que fue a través de «Ulrica» que comenzamos a entendernos. Es cierto que todavía tuvimos algunos problemas de comunicación cuando me acerqué al soneto «Una rosa y Milton», pero nuestra común amistad

con José Luis Arcelus, Blanca Luz Pulido y Germán Dehesa siempre allanó los malos entendidos.

Sin darme cuenta, entre 1976 y 1981 no sólo hablaba más fluidamente con él, sino que daba clases acerca de sus cuentos y poemas y fui descubriendo un círculo borgeano muy amplio, avalado por la inteligencia de sus integrantes: uno de los más vehementes lo encontré durante la maestría en Letras, en la UNAM, en la clase que presidía Antonio Alatorre. El propio Alatorre, Aline Pettersson, Germán Dehesa, Guillermo Sheridan, Héctor Valdés, José Luis, Blanca y yo nos enzarzamos en largas sesiones acerca de los poemas, cuentos y ensayos que tantos tropiezos me habían ocasionado durante la licenciatura. Ya creía sabérmelas de todas, todas, pero tuve que admitir humildemente que no era cierto (¿qué era el mapa de Royce? ¿dónde encontrar la *Anatomía de la melancolía* y las obras de Swedenborg? ¿quién era Almafuerte? ¿quién, Xul Solar?, y así seguían más preguntas, casi hasta el infinito). Sin embargo, me sentía con las suficientes llaves en la mano como para casi tener derecho de picaporte en su departamento de la calle México, en Buenos Aires.

A LAS seis de la tarde de ese jueves otoñal, entre el gentío, que era multitudinariamente filoborgeano y minoritariamente filopaciano, pensé que, gracias a José López Portillo y a su ocurrencia de premiar con una suerte de Nóbel mexicano al escritor argentino, los ahí presentes, amistados por la amistad con Borges, podíamos estar con él, aunque fuera así. Una poetisa uruguaya, cerca de mí, protestaba con José Luis Cuevas, Julieta Campos y Danubio Torres Fierro (el secretario de re-

dacción de *Revista de la Universidad*, en esos tiempos) por la falta de delicadeza del gobierno. Con su acento uruguayo reclamaba: “nosotros venimos con Octavio, ¿por qué tenemos que padecer esto?”. “Por mamona”, pensé.

Finalmente, a las siete, se abrieron las puertas interiores del teatro y la multitud ingresó como pudo, a donde pudo (por allá fue a dar la poetisa, a peor lugar que el mío). Nosotros quedamos muy cerca del escenario, hacia el centro. El teatro se llenó y, pronto, las escaleras y los corredores también se atestaron, no obstante las protestas del maestro de ceremonias, desde un micrófono que debía estar situado en la cabina de control.

El recinto zumbaba. Unas edecanes preparan micrófonos, vasos con agua y flores. Las mesas sobre el proscenio simulan una herradura para dejar seis lugares, tres a cada lado. En el centro, un atril para el lector. Luz cenital. Al fondo, en letras blancas sobre azul rey, la leyenda “Recital Internacional de Poesía. México, DF. DIF. Sala Ollin Yoliztli (¿Hollín Que Tizni?). DDF.” Murmullos, pruebas de micrófonos. Casi van a dar las ocho. Las edecanes se retiran del proscenio. Las luces de escenario se encienden y baja la intensidad de las de grade-ría. Un silencio inexplicable responde a ese juego luminoso.

De pronto, sin previo aviso, acompañado por una edecán, ingresa por el lado derecho un hombre muy parecido a Larry, el de los tres chiflados, pero con anteojos. El locutor parece tan desconcertado como el público, pues nadie esperaba una aparición tan súbita. Finalmente, dice: “Allen Ginsberg”. No me parece mal que esté ahí (aparte de Borges y Octavio Paz, los dos hispanoamericanos importantes, nadie

está enterado de quiénes son los demás invitados a leer). Aparte de simpático, su poesía es extremadamente informal y en Morelia había causado una grata impresión por decir sus textos acompañándose con un organillo de cuerda y teclado. Después, nadie.

Al cabo de cinco minutos, el locutor anuncia que “Jorge Luis Borges”, pero él ya avanzaba (traje azul claro, camisa blanca, corbata roja), del brazo de otra edecán. Su cabello blanco parece irradiar una luminosidad de viejo aeda. Camina totalmente erguido, sin encorvarse, y es mucho más delgado de lo que se hubiera creído. Sostiene su bastón con la mano izquierda. Cuando el locutor va en la sílaba ‘Bor’, el público ya no lo deja oír: aplaude sin tregua, de pie y emocionado, a ese viejo que transfiguró las ideas, el lenguaje y la literatura del siglo xx desde su biblioteca bonaerense. Pasan diez minutos. Al principio, Borges agradece los aplausos antes de sentarse. Como no cesan, él también aplaude, pensando que entran más escritores, hasta que Ginsberg, junto a él, le dice al oído que la ovación es suya. Lo ayuda a levantarse para que agradezca de nuevo.

(Me he vuelto parte de ese aplauso incondicional, una suerte de laurel que los lectores le otorgan, a falta de mejor cosa, a un hombre que tanto ha dicho para tanta gente. Recuerdo al Beethoven sordo que no podía escuchar los aplausos del público, después del estreno de la *Novena Sinfonía*, hasta que Amelie Sebald, la soprano, le vuelve la cara con las manos para que mire el fervor de todos: Borges no podía ver a quién se dirigía ese ruido de palmas.)

Está a punto de ingresar el siguiente poeta, pero lo detiene la voz del locutor: “estimado público, favor de recibir de

pie a la primera dama del país; recibámosla con una ovación”. Algunos aplauden, pero brevemente; los demás, abuchean. Finalmente, ingresan Günther Grass, Octavio Paz (con el brazo izquierdo escayolado y una ovación entusiasta, pero no muy larga), una poetisa griega cuyo nombre se me ha escapado, a pesar de que me gustaron sus poemas, y, ¡horror!, el soviético vociferante.

Ginsberg abre la noche. Ahora usa unos palitos australianos que producen una resonancia rítmica capaz de cubrir el silencio de la sala mientras salmodia su larguísimo poema. Nadie se aburre: él es un espectáculo que recuerda a los juglares.

El siguiente, Borges. No hemos hecho otra cosa que esperar ese momento. Pienso en el poema que va a decir. ¿Tal vez, «Otro poema de los dones»? ¿«Spinoza»? ¿«Límites»? ¿«El suicida»? ¿«Las causas»? ¿«Adrogué»? De la misma manera que Ginsberg, no se dirige al atril sino que se prepara para hablar desde su lugar. Comienza a decir algo ininteligible y sólo se perciben el tono de su voz y el suave acento porteño: el micrófono le queda demasiado lejos. Una edecán se acerca para colocarlo frente a él y, ahora sí, alcanza a distinguirse con claridad la siguiente frase:

—Disculpe, es que no veo.

Hay quien aplaude. Borges dice:

—De *Para las seis cuerdas*, las siguientes dos milongas.

Desde luego, no es ninguno de los poemas que queríamos, pero es comprensible: son textos breves y fáciles para su memoria; tal vez, quiera ofrecer una muestra “argentina” de su producción; tal vez, se esté burlando de nosotros; tal vez, está cansado. No importa. El aeda, maestro de generaciones,

es el que habla. Para quien lo crea un asunto fácil, la segunda milonga concluye con estos poco folcloristas versos:

*Así de manera fiel
conté la historia hasta el fin;
es la historia de Caín
que sigue matando a Abel.*

De nuevo, los arquetipos borgeanos, el malabarismo cultural, la mirada luminosa donde sólo parecía haber una nostalgia de barrio y compadritos. Antes del aplauso, pienso en Glinka, sentado en el palomar del teatro de San Petersburgo, en 1831, durante el estreno ruso de la *Novena Sinfonía*. Él, que podía mirar el bullicio de la ciudad afuera del teatro (los coches de caballos, las personas con prisa, la nieve) y, a la vez, escuchar la transformación que le producía esa música insospechada, se hacía esta pregunta: “¿cómo pueden seguir con su rutina mientras suenan estas notas?” Yo me preguntaba: “¿puede la ciudad concebir que, en este momento, uno de los artistas más grandes del siglo xx está hablando para nosotros, en el Sur?”.

El recital siguió. Borges aplaude cortésmente. Sus manos son muy largas y delgadas y se mueven con mucha elegancia. Después del intermedio, siguen Grass, Paz y, ¡horror!, cierra el soviético. Mientras trepida con sus campanas, Ginsberg y Borges murmuran algo; después, sonríen. Me doy cuenta de que, en ese momento, la amistad entre nosotros acaba de amplificarse con los gestos de la complicidad y la coincidencia. También sonríó, como Begoña y José Luis.

Al terminar, los poetas son escoltados tras bambalinas y un grupo de guaruras impide que el entusiasmo rebase los límites del proscenio. Allá va Borges, con su cabeza radiante; en muy poco tiempo, deja de verse, oculto por la madera. El escenario queda vacío. El locutor anuncia que se retira la primera dama. Rechifla.

Como después de toda emoción intensa, salgo a la noche estrellada con ojos húmedos y el cuerpo tembloroso. Pienso en Schubert, que siempre asistió a los conciertos de Beethoven y llegó a vivir a una cuadra de su casa y siempre se resistió a ser presentado con el maestro. Lo entiendo. ¿Qué podría decirle a Borges si me fuera dado estrechar su mano y rozar su vida fugazmente? Con seguridad, varios lugares comunes acerca de él y su obra; con certeza, algunas frases convencionales que no representarían lo que pienso de él y que él no merecería. Prefiero seguir nuestro diálogo incesante, rico, fecundo, a través de sus libros y de mis cavilaciones acerca de su obra interminable.

En ese momento (hoy, también), podía escucharlo con los ojos. Durante el verano de 1986, el 14 de julio me sorprendió con su muerte. Este otoño, después de más de veinte años, tengo que incluirlo en esa conversación con los difuntos que es propia de los libros. Sin embargo, no hay olvido. Cada vez que abro alguna de sus páginas, retomamos nuestras viejas alegrías y vuelvo a caminar junto a él, escuchándolo, intercaldando uno que otro silencio en la felicidad de su discurso. Cada jardín es siempre nuevo y las bifurcaciones han dejado de ser laberintos ciegos. Es curioso, pero en esos momentos se me



pierde el reencuentro de 1981 y pienso en todos los otros, en aquellos en los que, sin público ni ruido ni ceremonias fatuas, hemos podido hablar de nosotros. A veces, le enseñé algún poema, cierto cuentecillo o el ensayo que le dediqué a su obra, y me basta y sobra la sonrisa comprensiva que les dedica. Hoy somos más amigos y nos conocemos mejor que cuando lo vi en la sala Ollin Yoliztli. Sólo en el crítico umbral del cementerio podré decir, como él: *espacio y tiempo* y *Borges ya me dejan*.

EL ESCRITOR Y EL CERRAJERO

*A Fanuel y don César,
donde estén.*

EL TRABAJO y la imagen del artista se han cobijado entre tantos prejuicios, misterios y actitudes sacerdotales, para lo que han colaborado los mismos interesados y un cierto sector del público, que a veces resulta difícil tratar de aclarar los alcances y los procesos de ese oficio.

La historia es larga porque, desde la Antigüedad, algunas actividades relacionadas con el culto a los dioses comenzaron a derivar hacia algo más independiente: el sonido del cuerpo y el ruido rítmico de un palo contra otro fueron el comienzo del músico; no es inverosímil que el mismo sacerdote dejara de ser el cantor que comunicaba al pueblo con los dioses y se convirtiera en una especie de poeta culto que dejara constancia de sus palabras en cualquier forma de escritura primitiva, aunque también existieran otros poetas y los cantores esclavizados, que perpetuaron sus invenciones a través de la tradición oral; la pintura, que solicitaba el alma de la bestia por cazarse, ejemplifica más precisamente lo que fue, en un principio, la unidad entre arte y religión. Cuando una y otra se separaron, el arte conservó para sí algunas atribuciones mágicas, por varias razones, ya que las personas dedicadas a la

creación artística ostentaban una forma de conocimiento poco común, y todavía se les pensaba en contacto con las deidades. De eso dan cuenta los primitivos himnos religiosos y las explicaciones teogónicas y mitológicas, proyectadas en la memoria colectiva y en la revelación trascendente que eran las obras del poeta. Si la palabra tuvo la cualidad de ser una manera de apropiación del mundo, tolerando la correspondencia entre los sonidos y el significado que la formaban con el objeto apropiado por ella, se entiende mejor lo que los lenguajes artísticos eran para la comprensión de la realidad: los colores y las formas encerraban al mundo en la pintura, la palabra *árbol* estaría conteniendo al *árbol*, como pensó Platón, y al tiempo que el arte creaba otra realidad, cumplía con la necesidad de ser un primer instrumento de conocimiento y de dominio de la naturaleza, formando símbolos y metáforas de lo que el hombre veía, escuchaba y sentía. Los artistas se vieron obligados a reforzar las ideas que la sociedad tenía de ellos porque no sólo la habitaban sino que también les daba de comer. Y así creció su imagen, entre sacerdote y zángano social, siempre consciente de que su trabajo debía remunerarse aunque no produjera beneficios tangibles para la comunidad, haciendo creer a ésta que el arte era necesario para algo, cosa que parece indudable, pero, como alguna vez preguntó Cocteau, ¿para qué?

En la actualidad, es difícil hablar del artista como de un zángano porque, con la desaparición de los mecenas, ni las becas ni los premios suelen resolver sus problemas inmediatos de subsistencia. Más bien es frecuente que los escritores trabajen para obtener sus principales ingresos, y que, aparte, se dediquen a escribir. Esto es un indicador de que, después

de varios siglos, las cosas han cambiado para el artista, aunque se le siga considerando un ser distinto, no importa que la evolución de su imagen haya pasado, desde hace tres mil años hasta la fecha, de la profundidad del sabio al escándalo del profeta, de la crónica cotidiana al apartamiento refinado en la Edad Media, de la erudición renacentista al academicismo dieciochesco. La movilidad de su posición social no ha sido, con todo, tan honrosa. La sociedad humana se ha negado, en muchas ocasiones, a aceptar la investidura mágica que el artista cree poseer. Si Platón expulsó a los poetas de su República, si los juglares eran hacedores de historias pero también saltimbanquis, si después del Renacimiento pintores, escritores y músicos tuvieron que arriesgarse a los azares de poner su obra en un mercado competitivo lleno de individualidades, ya sin la seguridad de un patrón que reconociera y protegiera su genio, no es de extrañar que, afrentados, arrojaran al rostro de los incomprensivos la cualidad mágica y sobrenatural de sus oficios. Al faltar progresivamente los mecenas, se intensificó en una relación directamente proporcional la singularidad del trabajo artístico, lo que permitió hacer frente a la escasez de los recursos económicos del poeta y la indiferencia colectiva. Ha sido más usual que, salvo ciertas épocas (el siglo de Augusto, el Renacimiento, por mencionar sólo dos posibilidades), el artista haya sido considerado, en el mejor de los casos, un sirviente de lujo o un decorativo apéndice de las familias pudientes: así le ocurrió a Voltaire en Prusia; el éxito de Goethe en Weimar y de Wagner en Baviera no debe engañar a nadie, porque Mozart tuvo que comer con los sirvientes de la casa después de algún concierto. Esta situación general obligó a

los artistas a cumplir con ciertos compromisos, desde el antiguo arte de la dedicatoria hasta el panegírico o la defensa de ajenos y dudosos proyectos de toda índole. Fue en el siglo XIX que el Romanticismo inició la hasta ahora irreconciliable distancia entre el arte y el público, oponiendo al rechazo social su violento desprecio y la originalidad del talento poético, evidente retorno a la idea del artista iluminado y distante del tráfico de la sociedad.

Ciertamente, las cosas ya no son así o, en todo caso, se han adquirido otras maneras para hablar de la crisis contemporánea, de modo que ahora las interrogaciones centrales se dirigen hacia el papel que puede asumir el escritor frente a su trabajo y a la responsabilidad que adquiere con sus lectores, o hacia sus posibilidades cuando asume la tradición literaria y la especificidad del oficio. Todo eso puede conformar una teoría literaria y el acercamiento a las nuevas necesidades de la reflexión del escritor sobre su serio juego con las palabras.

Ése es el camino en el que el escritor y el cerrajero se encuentran, porque uno y otro son ciudadanos comunes y corrientes, distintos sólo en sus oficios pero semejantes en lo demás (o tan semejantes como pueden serlo dos individuos). Si el trabajo de cada persona tiende a cubrir algún requerimiento social, también hay matices que hacen distinta cada actividad, por el área de conocimiento o por el servicio que ofrece. Así, las pesquisas del filósofo son tan necesarias para escrutar al hombre y al mundo como las del médico, las del arqueólogo, las del biólogo, y es tan necesario que alguien sepa administrar y contabilizar las cosas como que otro sepa hacer zapatos, o cuidar las hortalizas. Entre la profesión y el

oficio, el escritor parecería compartir ambos términos de la ocupación humana, aunque es posible que se halle más cerca de un oficio que de una profesión, sobre todo si ésta se entiende como el conocimiento adquirido después de una larga carrera universitaria.

Junto con los músicos y los pintores y los demás artistas, el escritor conserva un modo artesanal que se ha ido perdiendo en otros trabajos intelectuales. Los talleres y la práctica cotidiana de la palabra siguen siendo condiciones inseparables para él, y por el hecho de que ahora existan licenciaturas en artes plásticas, en música y en letras, no desaparece su carácter de oficio. La lectura de la obra de otros autores y el ensayo cotidiano que tacha, emborrona y puede producir algo meritorio, son la obligación del escritor que desea crear cosas dignas de leerse. Si las demás actividades humanas se realizan con rigor y tenacidad, el resultado se conoce como un avance científico o como desarrollo tecnológico; en ese sentido, todo el trabajo del hombre significa el dominio, la aclaración o la propuesta de un mayor número de dudas de la realidad en que vive.

LA LITERATURA conoce al mundo desde una perspectiva diferente, la verbaliza y la profiere como un signo nuevo para conocimiento o perplejidad del lector porque, entre otras cosas, el universo del texto puede reproducir al mundo objetivo sin que esa reproducción sea la misma realidad, aunque se le asemeje. Lo creado por el arte es, y aquí hay que seguir la derivación de la palabra, artificioso. La retórica de las sombras es dominio de las letras y la composición que con ellas se hace de diversas figuraciones de la realidad son, en boca de

sor Juana, un vano artificio del cuidado, pero conocer la condición concreta e intangible de lo que puede suscitar la literatura no invalida al mundo creado por ésta, sino que establece la frontera entre lo que habita el hombre y lo que puebla su imaginación: todo producto artístico es verdadero e independiente por el hecho mismo de ser palabra, sonido, imagen, color, movimiento. Cuando el lector se sumerge en lo que una obra le propone, inicia una aventura en un mundo distinto, del que regresará, como Odiseo a Itaca, renovado o fatigado para entender y transformar al que vive. Por eso, el escritor es como una sensible antena de la sociedad, capaz de interpretarla en un nuevo discurso para transformarla en otra diferente y semejante, en otra que sea una imagen o una inversión irreconocible de lo que para el lector es un espejismo deshabitado o un camino cotidiano, pero invisible. El escritor no hace otra cosa que exponer su propia perplejidad, porque nunca se erige en juez que proponga la verdad a su auditorio. Su trabajo consiste en señalar y revelar, arriesgándose a su propia condena, aunque ésta pase desapercibida: el escritor es un exhibicionista que se pasea desnudo entre los demás, sin que la gente lo sepa.

Aquí comienzan a surgir las diferencias entre el escritor y el cerrajero, a pesar de que la pertenencia a un oficio los hermane en cierto sentido. Si el escritor fuera semejante a un cerrajero, tendría la capacidad de producir diez sonetos, cuatro cuentos y un artículo por día, con la garantía de la eficiencia. Pero él no produce en serie ni trabaja siempre un material idéntico ni tampoco está muy seguro de la utilidad de su arte, porque un cuento no se produce para que alguien lo use como una llave que se ha reproducido por el esfuerzo del cerrajero.

Sin embargo, el escritor requiere de no poca habilidad para darle sentido a su trabajo, haciéndose oficiante en una ceremonia de rotura de velos o de señalamiento de las vergüenzas de quienes lo acompañan. Y el oficiante transforma en copartícipes a los lectores. Ése sería el resultado del oficio del escritor y por ahí se conservaría la relación del arte con la magia, pero ya no se trata de hacer sortilegios sino de rendir cuentas del mundo que está enfrente de las narices, con la mayor seriedad posible.

El arte no deja de ser un producto del *homo* que se apellida *sapiens, faber y ludens*: la literatura también debe ser un juego que atrape al lector y lo haga divertirse, en el mejor sentido de la palabra, de tal manera que la inteligencia y la sensibilidad de todos se hagan cómplices en una actividad necesariamente juguetona y seria, aunque en el juego se le vaya la vida al que escribe y al que lee. No es ajena a la historia de la literatura su capacidad para seducir a los lectores y someterlos a las peripecias propias del arte de la palabra. El cautiverio por medio del suspenso, por lo prodigioso de la materia contada o por su proximidad con el mundo cotidiano, la diversidad de registros del escritor y sus disfraces, y el *ars magna combinatoria* que permiten el lenguaje y los géneros literarios, no son más que algunos recursos que siempre han pedido interés por lo que se lee. Eso ha permanecido invariable desde la Antigüedad, porque la condición necesaria de todo texto es que interese al lector y lo invite a abismarse en él, aunque después caiga en la cuenta del peligro, que se inicia en el escritor, porque los malabarismos con las palabras y sus resonancias parecieran convertirlas en juguetes moldeables,

extraídos de su función cotidiana de monedas para la comunicación gracias a las invisibles retortas del artista, que estarían produciendo constantemente realidades nuevas y diversas seducciones. Esa creación es, en realidad, una lucha contra la herramienta del trabajo: las palabras, las perras negras, sacramento y ceniza, son indóciles y atentan constantemente contra el que las profiere, erigiéndose en un peligro que tampoco era desconocido ni desdeñable en los antiguos rituales mágicos. En esta compleja diversión, la verdadera capacidad lúdica del arte ocurre cuando el texto transita del escritor al lector. No debe olvidarse que el arte es un juego de varios porque, si ante la llamada que hace el escritor con sus palabras, el lector no responde leyendo el papel impreso, las palabras se callan y el libro enmudece.

Describir el difícil oficio del escritor, la modificación de su ceremonial desde la magia hasta el lector moderno y asomarse a la solidaridad que le pide a ese lector, todavía no resuelve la amenazante pregunta que Cocteau propuso desde el inicio: el arte es necesario, pero, ¿para qué? Y aquí, otra vez, el problema del que escribe para describirse y del que lee. Un buen lector de literatura adquiere sensibilidad y una potencia peculiar para hacer otra clase de desciframientos. La literatura no es útil en sí misma, sino en la medida en que puede forzar al hombre a leer el texto que es el mundo, y en tanto que le permita la forja de herramientas que lo transformen a él mismo para cambiar lo que lo rodea, en cualquier ámbito. Ése es el compromiso del escritor y lo que recibe el lector de literatura. Si tal no fuera la necesidad del arte, no es poca cosa lo que intenta.

LA CIUDAD, EL ESCRITOR

*A Fernando,
desde las arqueologías.*

CIUDAD de México se propone para el escritor como una búsqueda que rebasa las condiciones anecdóticas o nostálgicas con las que, alguna vez, otros escritores y artistas trataron de identificarla: la recreación colonial de Valle Arizpe, el recuento de personajes y de historias a la manera del peruano Ricardo Palma, el símbolo del mal que pervierte a Santa o la ciudad que protagoniza luchas sociales como en la novela proletaria de los años veinte y treinta resultan ahora, con más claridad, acercamientos que reconocían parcialmente o desconocían a la ciudad, dependiendo de la mirada que eligiera el autor, ya fuera el asco hacia una urbe contemporánea que indujera el rescate de la bella e idealizada capital del virreinato, o ya el pretexto para situar en las calles un conflicto político y social. Eso significa un problema de enfoque para mirar y colocarse adentro del ambiente urbano, pero también hace evidente la reminiscencia de viejas formas para comprender a una ciudad que, desde principios del siglo xx, inició una transformación completa en su fisonomía, en sus habitantes, en sus relaciones políticas y sociales, y en los personajes que era capaz de producir. Sin embargo, Ciudad de México ha sido, en muchos

casos, un telón de fondo costumbrista o el marco de referencia en el que se podían manejar ciertas historias.

La herencia realista y costumbrista del siglo XIX propició un cierto desentendimiento de Ciudad de México por razones naturales: los conflictos en los que se estaba decidiendo la fisonomía política, social y cultural del país ocurrían en la provincia, y no fue sino hasta el Modernismo que se pudo hablar, con propiedad, de literatura urbana en México. Pero entre el esteticismo modernista, la denuncia realista de la opresión social y el registro de las convulsiones provocadas por la Revolución, el descubrimiento de la ciudad quedó pendiente hasta la revisión general de actitudes, cultura e identidad iniciada entre 1920 y 1940, lo que indica que el arribo a ella fue un poco tardío, a pesar de que ya los realistas franceses impugnaron el uso del medio ambiente como escenografía decorativa, donde personajes y acciones ocurrieran al margen del lugar. Para ellos era incomprensible la figura de un gaucho surgida de París o los conflictos metafísicos de Raskólnikov desenvolviéndose en Guanajuato. El Realismo trató, con propuestas críticas y estéticas, de entender cómo una sociedad y los objetos que la pueblan podían producir, determinar y enfrentar a cierta clase de seres. Así se explica que Raskólnikov no se entienda sin San Petersburgo, Rastignac sin París, Oliver Twist sin Londres y el abuelo de Miau sin Madrid. Pero la aclaración era mutua, porque los personajes también daban cuenta del lugar que habitaban. A pesar de todo, las enseñanzas del Realismo han quedado atrás, como las del costumbrismo, y ya no es posible escriturar a Ciudad de México con las formas, la óptica ni con los contenidos de la literatura del siglo pasado.

La centralización política, cultural y económica de la capital fue responsable de que Ciudad de México se convirtiera, junto con otras ciudades hispanoamericanas, en el eje de la vida de todo el país. Indudablemente, eso provocó un fuerte desequilibrio entre las antiguas costumbres de la provincia con el carácter moderno de que se investía la ciudad. En México, una vez terminados los conflictos militares de la Revolución, el proceso urbano creció con rapidez, desplazando a los antiguos centros que producían cultura y capital en el país. Las industrias y los medios de comunicación, así como los medios de difusión más eficaces, se concentraron en la urbe, y eso terminó por transformar el antiguo aspecto de la provincia y el impacto de sus actividades agrícolas y ganaderas. Eso también modificó el espectro de actividades, creencias y relaciones de una ciudad que, todavía al finalizar el Porfiriato, oscilaba entre el cosmopolitismo afrancesado y las costumbres provincianas, inconsciente de los cambios que estaban por venir. Ése fue el salto que la literatura mexicana tardó en registrar, a pesar de los satanizados intentos de grupos como el de los Contemporáneos. Sin embargo, esto no es incomprendible, porque las contradicciones de la crisis posrevolucionaria pedían de muchos escritores la atención sobre el curso de las mismas, haciéndoles sentir que, sobre todo en la narrativa, podían denunciarlas e intervenir en ellas.

Ante la evidencia de los cambios en el siglo xx, diversas ciudades se fueron configurando, ya no como lugares en los que los personajes se jugaban la vida, sino como personajes tan importantes como los que le habían nacido: Dublín es un ser insoslayable en el itinerario de los demás seres de *Ulysses*,

la fantasmal Praga es el tejido en el que se atrapan los personajes de Kafka, y Alejandría es tan protagonista del *Cuarteto de Alejandría*, de Durrell, como Justine, Clea, Mountolive o Balthazar. París, después del esfuerzo de sus numerosos biógrafos, es también, por sí misma, una urbe protagónica que se solidariza o acaba con los personajes que deambulan en ella. Uno de sus constructores conspicuos ha sido, por cierto, Julio Cortázar. Este avance de las ciudades en el entramado literario también da cuenta de lo que ha sido la expansión urbana para el presente siglo en todos los sentidos, y no es otra cosa que el desarrollo geométrico de los privilegios y contrastes desarrollados por la ciudad, lugar donde comienzan y se acaban formas de vida y cosmovisiones que parecen perseguirse infinitamente.

En Hispanoamérica, Argentina tuvo la primera conciencia de una condición urbana. Buenos Aires, desde las hazañas ultraístas, se fue conformando en las palabras de los poetas y narradores de los años veinte. El tango, Macedonio Fernández, Borges, Roberto Arlt, Sábato y, después, Marechal y Cortázar, entre otros, han creado y recreado la ciudad porteña, elaborando sus mitologías hasta volverla un recinto de acontecimientos fantásticos o realistas, donde la ciudad pesa y crece como un signo de otras realidades, umbral de exploraciones que rebasan lo argentino para acceder a las fabulaciones nórdicas de Borges o al extrañamiento parisino de Cortázar. Ese lugar de encuentros, ferozmente urbano, nada tiene que ver con otros lugares como Macondo y Comala, todavía centros provincianos y campesinos en donde la realidad asume otras formas, tal vez más acordes con el pasado de Colombia y

México, pero que establecen una visión mágica del campo, ajena a la ciudadina.

CIUDAD de México fue encontrada más tarde por los escritores. José Revueltas es un hito en esa historia, pero no es sino hasta la década de los cincuenta que se inician las verdaderas búsquedas de la ciudad como tema, personaje y obsesión al publicarse *La región más transparente*, de Carlos Fuentes. Esto ocurrió en el límite con los sesenta, años en los que los entonces escritores jóvenes iniciaron un trabajo de rescate y acercamiento fructífero con la ciudad, simétrico a la recuperación que significó para la juventud de la época volver a ocupar las calles, como si fueran su casa, para manifestarse: 1968 es una fecha importante para el aglutinamiento de inquietudes que significó el movimiento estudiantil, pero, por otro lado, la influencia de la cultura del rock, de procedencia claramente urbana, también puso en juego una repentina madurez para comprender a Ciudad de México: la literatura de la onda, irreverentemente clasemediera, trató de rescatar con burla ciertas zonas de la ciudad que habían sido soslayadas por otros escritores: la adolescencia narvarteña que afirmaba al De Efe como su medio natural. Así, entre Fuentes, José Agustín, Parménides y Gustavo Sáinz se inició una aproximación con Ciudad de México que después se completó mediante los trabajos y la mirada de José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo, Ricardo Garibay, Vicente Leñero y Fernando del Paso, quienes han colaborado con su obra para definir con más claridad los límites, problemas y alcances de la ciudad, revisando la historia reciente, desde 1950, para formar no sólo un tema

literario sino también un espejo en el que el lector puede contemplar sus deformidades, explicadas pero insondables en el fragmentado universo capitalino.

Aunque Ciudad de México se impone como una especie de fatalidad a sus pobladores, no debe buscarse en ella una reconstrucción como la realizada por los escritores argentinos o europeos, pues eso sería tanto como repetir los viejos traslados que la literatura mexicana ha hecho de otras realidades. La pretensión, ahora, es más ambiciosa y, tal vez, más íntima, pero se corresponde con las peculiaridades capitalinas y los tiempos que corren. Lo producido en narrativa y poesía hasta la década de los noventa ya es un avance notorio en la conciencia y el apoderamiento de lo que es la ciudad, pero cada generación rinde cuentas de su medio de manera diferente y lo que otros han hecho no pasa en balde para los que siguen.

Para los escritores nacidos y, por lo mismo, determinados, en Ciudad de México, el caótico espacio capitalino se define como una inexorable habitación propia en la que posibilidades y límites coexisten, acentuando sus evidentes contradicciones, desde la irregular y expansiva traza urbana hasta las marías, pasando por la búsqueda de una majestuosa arquitectura indígena en el Centro, que no tiene problemas para negar el neoclásico y el *art nouveau* como formas arquitectónicas propias, o el contraste entre los hoyos fonki y las discotecas, o la permanencia del teporocho y el pícaro capitalino, o la corrupción policiaca, el recargamiento de tradiciones en algunas de sus zonas contra la creación fulminante y hueca de colonias espectralmente nuevas, y otros numerosos ejemplos que no son sino cosas que, a través de lo anecdótico, pueden

servir para recorrer pintorescamente a la ciudad, aunque por otro lado, y en conjunto, crean a un ser peculiarmente fragmentado: el defeño. La mirada a esta entelequia abstraída es, en cierto modo, la misma que se forma a partir de las miradas individuales que viven en el De Efe, y la peculiaridad de sus habitantes no es, por otro lado, la que podría corresponder a la idea única de un capitalino genérico e inubicable. Entonces, la tarea del escritor consiste, parcialmente, en descubrir a través de sí mismo lo que afecta a los otros para tratar de comprender y recrear el feroz mecanismo urbano, formador de una tupida red en la que existen numerosos espacios, separados unos de otros y sin aparente relación interna. Esto hace que los acercamientos también sean fragmentarios y parciales.

Todo está en saber encontrar la realidad que se filtra por entre los dedos ciudadanos, ya sea para llegar a las fabulaciones fantásticas o a explicaciones realistas. Lo que Guillermo Samperio bautizó como lo *terrible cotidiano* puede ser uno de los ángulos de acercamiento al universo capitalino, tan sugerente como contrapuesto a *lo real maravilloso*, pero no se trata de mostrar los diversos nombres de las aproximaciones ni de catalogar las etiquetas con las que diferentes grupos o corrientes quieren rescatar a Ciudad de México para la literatura. Resulta más interesante darse cuenta de que la extrañeza y el extrañamiento que produce la capital en sus habitantes, gracias a la tenue conciliación de todos sus contrarios, es lo que conforma al De Efe en una entidad diferente de Dublín, Buenos Aires o París, y es lo que le puede dar una condición nueva como ser literario. De ese modo, a través de la fábula, el lector puede reconocerse en el espejo deformante que es la

ciudad, y la crónica literaria surgida de la invención sería el enlace entre aquélla y el lector, identificándolos.

Cada vez más, las operaciones literarias que se refieren a la capital tienden a mostrar el rostro decadente y esperpéntico que se le ha forjado en la historia reciente, involucrando en esa fealdad a sus habitantes. Esa cualidad neuróticamente terrible pero tercermundista y mestiza, poco desarrollada en términos tecnológicos, es la zona de búsqueda menos pintoresca, pero la que mejor describe el proceso de un lugar que ha terminado por convertirse en el centro vital del país.

Eso no significa que la crónica literaria de Ciudad de México tenga que ser antropológica, sociológica o económica: los personajes y sus situaciones son los que podrían delatar más eficazmente a la ciudad, no sólo a través de un arte descriptivo y adjetivo. La sustantividad de lo urbano es lo que interesa capturar en el tejido de las palabras, no importa que el resultado sea un poema amoroso, una novela épica o un cuento fantástico, pues lo lírico, lo épico y lo sobrenatural deben descubrir esas partes de la capital que, por imprecisas y oscuras, no son menos existentes: todos los mitos y desvergüenzas son posibles en el impúdico, odiado y entrañable De Efe.

EL VINO NUEVO EN ODRES VIEJOS

NO DEJA de ser obvio hablar de algo que se ha discutido y hecho evidente a lo largo de la historia: la literatura, a diferencia de otras formas de conocimiento y otras actividades humanas, posee un repertorio limitado de temas con los que distintos autores y épocas han bordado la trama que constituye el acervo literario de la humanidad. La enumeración de esos temas es, de por sí, elocuente: amor, conocimiento, trascendencia, soledad, bien y mal, muerte, libertad y esclavitud y otros pocos etcéteras, son el soporte del innumerable catálogo de obras que cruzan los tiempos y las fronteras desde que el hombre accedió al lenguaje.

Las preocupaciones centrales de la humanidad pueden ser entendidas al hacerse la revisión de los temas literarios, y es posible que también las obsesiones de la ciencia y la filosofía respondan a unas cuantas interrogaciones humanas, inamovibles en la incertidumbre pero mudables con el transcurrir del tiempo y las sociedades. La diferencia de lo que hace la literatura con respecto a las otras artes y disciplinas, es que muchas de sus respuestas no cambian en un sentido progresivo, como en el caso de las ciencias, sino que sugiere una for-

ma nueva de ordenar las perplejidades, a veces dudando tanto como los lectores, a veces intentando respuestas. Lo que importa es que hay algunas zonas en las que no surgen definiciones sino maneras nuevas de reflexionar y mirar un conflicto humano, aunque lo que se diga no sea esencialmente novedoso.

Eso muestra que, en realidad, casi no hay nada nuevo bajo el sol, por lo que se entiende que uno de los temas más trillados en cualquier época y lugar haya sido el amoroso, por razones comprensibles. Si el amor es un padecimiento generalizado, no hay razón para que el escritor no se ocupe de él, por eso, todas las historias ya han sido escrituradas muchas veces, con modelos que permanecen en la memoria de los lectores, y en todos los géneros literarios. ¿Es nueva, acaso, la fantasía de una joven pareja, semidesnuda, y casi aislada de la sociedad para poder vivir plenamente su amor en un paraíso sin conflictos? El *Génesis*, *Dafnis y Cloe* y *Pablo y Virginia* son tres ejemplos, muy distantes entre sí, que proponen esa clase de situación amorosa como deseable, aunque el pecado original, el descubrimiento de la sexualidad o la teoría del buen salvaje rondan más enfáticamente alguna de las tres obras. Lo mismo pasa con *Tristán e Iseo* y *Romeo y Julieta*; con *Madame Bovary*, *Ana Karenina* y *La Regenta*; con *Fanny Hill*, *Justine* y *El amante de lady Chatterley*, porque el amor-pasión que termina en la muerte de los amantes, el adulterio surgido de una concepción burguesa del matrimonio o la exploración de la sexualidad y del erotismo como una forma de protesta social contra la moral caduca, son los rótulos en los que caben, no sólo los textos antedichos, sino otros que harían interminable la enumeración.

La recurrencia de los temas literarios hace que la validez de un texto no estribe sólo en su contenido, sino también en las palabras, es decir, en la manera como el lector percibe el mensaje. Y, junto con las palabras, las formas: la poesía, la novela y el teatro afectan de manera distinta al público, aunque hablen de un mismo asunto, pero si los temas pueden rescatarse por medio de la estructura formal, hay formas que ya no pueden reiterarse porque éstas sí tienden al agotamiento, produciendo lo que se reconoce como un lugar común. A estas alturas de la historia ya no hay quien pueda hablar, si no es en un sentido paródico, de los labios de rubí y los dientes de perla para describir a la mujer amada, lo cual quiere decir que no hay malos temas sino malos escritores, y que los problemas estilísticos y de estructura son los que conspiran contra la novedad de los viejos temas. Sintomáticamente, los movimientos renovadores del arte no han buscado nuevos temas sino nuevas maneras de expresión. Cada época propone sus lenguajes, pero también las nuevas versiones de los temas, las nuevas salidas, y eso ayuda a conformar la idea que la sociedad puede tener acerca de sí misma. Eso no hace de la literatura una entidad capaz de introducir nuevos conceptos y actitudes en un grupo social, porque es evidente que el arte funciona como un espejo que recibe las imágenes que aquél y una época determinada le ponen enfrente. Es cierto que la literatura puede revertir los fenómenos que observa en forma de mitos o paradigmas, y volverlos parte de las costumbres en el pensamiento de la gente: no está desencaminado decir que el amor es, en muchas de sus convenciones, una ficción literaria de Occidente, como otras formas de pensar y creer, que también se han reforzado después de su paso por el taller literario.

Ese intercambio en el que la sociedad provee a la literatura de material para que se lo devuelva modificado y trascendido, es uno de los procesos más interesantes del arte. La literatura no inventa nada que no haya ocurrido social o individualmente en el hombre, de manera que no hay por qué decir que el artista crea realidades inéditas. La literatura, al devolver a la sociedad lo que ésta le ha entregado, le da al hombre la posibilidad de nombrar de otra manera a las cosas que lo rodean y, por lo mismo, de comprenderlas con otra mirada. Por eso, no es extraño que el vocabulario y los personajes de la literatura hayan viajado de las páginas de los libros a la memoria colectiva, dejando de ser propiedad de unos cuantos lectores para vivir entre la gente.

El artista debe entenderse como una especie de amanuense social, verbalizador de las inquietudes ambientales y, por lo mismo, traductor de los fenómenos y movimientos del lugar y la época que le corresponde vivir. En eso consiste la eficacia de ciertos modelos estéticos, y es lo que permite hablar de autores y obras “clásicos”, entendiéndolo que este adjetivo define lo que ha podido trascender sus limitaciones temporales y espaciales para seguir significando en otras épocas y lugares, a pesar de que esa condición significativa implique nuevos símbolos o interpretaciones atribuidos a una obra que pareciera detenida en el limbo de la “inmortalidad”. Más que estatismo, esas obras muestran su ductilidad para ser tomadas como propias en cualquier momento.

LA CAPACIDAD de asimilación de los personajes y de las historias literarias ocurrió, ejemplarmente, en Grecia, donde los

seres míticos y las leyendas formaban parte del peculio de los griegos, de tal manera que las representaciones trágicas, plagadas de héroes y mujeres *re-conocidos*, siempre en el borde de alguna inminencia existencial, no inventaban nada para el público, pues éste conocía previamente las historias que se iban a dramatizar: Edipo, Ifigenia, Agamenón y Electra no suspendían a los asistentes al teatro con el interés por un desenlace desconocido, sino que la posesión de la historia volcaba el centro del interés en el efecto que podía lograrse en la gente mediante una especie de depuración catártica. Los personajes de la literatura épica y de la mitología se volvieron, así, sombras tutelares de la mentalidad griega.

Más adelante, otros personajes y situaciones iniciaron ese misterioso tránsito de las palabras a la vida, como el Cristo evangélico que se volvió emblema congregador de individuos y sociedades, ser milagrero como pocos y dotado de una pasividad que, dicen, borró los pecados del mundo. No es posible olvidar a los poetas provenzales, quienes creían que la consumación amorosa implicaba su consunción, por lo que recomendaban que el objeto erótico fuera, necesariamente, otro que el del matrimonio. Y el ejemplo de Dante es singular, pues ya se sabe que sus contemporáneos contemplaban con no poco horror y veneración a la única persona que había sido capaz de viajar al ultramundo y regresar de él para contar su aventura en la extensa *Comedia*. Sin embargo, otros itinerarios no dejan de ser menos preciosos para iluminar las zonas provistas por la literatura. Es el caso de ciertas palabras (sustantivos, adjetivos) que han pasado de los libros hasta personas que, incluso, han podido prescindir de la lectura de las

fuentes literarias. Cualquiera puede decir las siguientes cosas: “Rigoberto se incrustó en Otelo y mató a su mujer”, “la odisea del peso mexicano no parece tener fin”, “la renovación moral de la policía es una pretensión quijotesca” o “cualquier trámite burocrático es una desventura kafkiana”, y con eso se alude a una determinada concentración de la realidad acumulada por los personajes Otelo, Odiseo y Alonso Quijano, o por el autor Franz Kafka. Esos comportamientos de la realidad que se condensan en el paradigma de ciertos universos literarios son parte de los préstamos y devoluciones que corren de la sociedad a la literatura y de ésta hacia aquélla, y dan cuenta de la vigencia de situaciones y temas que la literatura ha sabido apropiarse para otorgarles una verbalización eficaz que explica y describe al grupo humano del que nace.

El colmo es que, también, los géneros literarios, esa árida clasificación de las poéticas, pasen al lenguaje popular. Es evidente por sí mismo nombrar el carácter ficticio que implica la palabra “novela” o “cuento” (“no seas cuento”), pero la poesía es la que parece reservar una mayor capacidad apelativa para la ponderación de algunas situaciones: “estos tacos son un poema” es una frase que describe los distintos términos en los que se puede utilizar ese adjetivo para la calificación de cualquier sujeto. Es posible que el alcance de los actuales medios masivos y que la singularidad de ciertas situaciones favorezca ciertos intercambios con la literatura.

Las metáforas poéticas que fueron operantes para ciertos autores y estilos también han sido retomadas literalmente por escritores que consideran inmutables esas formas, de tal manera que las utilizan indiscriminadamente para producir, sin que-

rerlo, efectos ridículos por anacrónicos, como si el arte fuera algo inamovible. Son pocos los ejemplos, como el de Agustín Lara, donde un lenguaje poético en desuso puede volver a adquirir eficacia.

Temas y lenguaje son los que la literatura puede prestigiar entre lectores y no lectores, no sólo porque el arte sea una forma peculiar de comunicación y de conocimiento, sino también porque determinadas necesidades sociales pueden satisfacerse con las texturas literarias. De ahí que la apropiación del arte sea una manera social de autorreconocimiento.

El peso de la tradición, el manejo cotidiano de ciertos temas, el amonedamiento de las palabras y la recurrencia de formas comprobadas en la literatura es lo que complica el trabajo del escritor. Cada artista y cada obra asumen el pasado artístico con las obras y autores que los precedieron y, en cierto modo, tienen que luchar en contra de él. Evidentemente, los contrincantes son numerosos y formidables, tanto los antiguos como los contemporáneos, por lo que una obra nueva debería ser una actualización de los modelos precedentes. Edificar cualquier texto supone la exigencia de una forma propia que le sea natural, de manera que el tratamiento de un tema supone la necesidad de elegir un género sobre otro. En ese sentido, un poema o una novela nuevos están modificando y confirmando la tradición literaria, no importa que los textos pretendan ser la revisión crítica que transforme las concepciones retóricas tradicionales.

La pugna contra el pasado y sus modelos no requiere de su negación histórica, sino de asumirlo, darle otra vuelta a la tuerca, torciéndole el cuello al cisne e incurriendo en el parri-

cidio. La alternativa actual es matar decorosamente a Jorge Luis Borges, a Octavio Paz, a Fuentes y al populoso catálogo de escritores que figura de una u otra manera en la literatura contemporánea. El aprendizaje en los temas, estilos y formas de esos otros es la vía para formar nuevas herramientas de conocimiento. En este punto se manifiesta la individualidad del escritor, porque todo deviene en la guerra solitaria contra sus instrumentos de trabajo, las palabras, y contra sus libros. Eso es lo riesgoso del oficio porque, con cualquier distracción, un texto se vuelve insignificante por repetitivo o por incurrir en el manejo de fórmulas sabidas y “consagradas”. Sin embargo, volver sobre el soneto o los caminos que otros escritores han trazado no implica falta de originalidad, porque ése no es el centro del problema. Lo que importa es saber llenar los odres viejos con vino nuevo o intentar el cambio de una vasija usada por otra que permita la expresión de una realidad nueva, si fuera el caso. Toda obra representa enigmas diferentes: es la liza cerrada en la que el escritor va configurando su materia, desangrándose a cada paso en la lucha de la que se obtienen apenas algunas palabras, algún cuento, algún poema, que no siempre nacen jóvenes.

EL CUENTO ES MÁS LABERINTO

*A Rosa,
siempre floreciente.*

CUANDO fui niño, pasé por la aduana inevitable de Emilio Salgari. Leí puntualmente casi todas sus novelas y recuerdo que, en varias ocasiones, cerraba alguno de sus libros meditando en la posibilidad de otros finales o en aventuras que, para mi perplejidad, nunca escribió. Un día decidí que yo podía proporcionarme el placer de elaborar aquello que mi imaginación completaba de las heroicas gestas de los tigres de Mompracem y comencé a escribir. Mi extrañeza fue grande al observar que, después de dos horas de teclear con un dedo, había producido dos cuartillas en las que la historia no sólo no era fluida, sino que el estilo no se asemejaba ni por el forro al de las traducciones argentinas o españolas, los diálogos eran forzados y no había gracia ni suspenso en lo que iba quedando en el papel. Total, ni la forma ni el contenido me gustaron por acartonados, y en esas dos fracasadas cuartillas quedó mi primera novela. Creo que eso es lo que, hasta ahora, me hace pensar que no sirvo para el género novelístico.

Como si eso no hubiera sido suficiente escarmiento, a los pocos años, casi bordeando la adolescencia, me encontré con Poe. Me pareció que era otro autor digno de ser imitado,

aunque ahora no tuve la sensación de que debía completar cosas que no hubiera dicho. Más bien me entusiasmaba la posibilidad de lograr una secuela de sus temas, de su estilo mórbido y misterioso. Además, Poe tenía la evidente ventaja de ser escritor de cuentos, porque estos resultaban más cortos y engorrosos que la novela. Me dediqué a producir cosas y más cosas a las que yo, no sin cierta presunción, llamaba “cuentos” y en donde eran abundantes las anécdotas truculentas con ahorcados, aparecidos y toda la parafernalia que sólo de lejos podía recordar al cuentista norteamericano. Es de lamentar que mi conciencia autocrítica no hubiera sido tan terminante como en la infancia, porque continué escribiendo como si nada.

Las que yo creí obras maestras de la cuentística en aquel lejano periodo fundaban su periodicidad en la obstinación de escribir a como diera lugar, en mi rechazo por la novela, en la creencia de que era más rápido leer y escribir un cuento, y en el reconocimiento de las dificultades formales de la poesía. Hechas esas agudas consideraciones, me lancé al proceloso terreno de la narrativa breve, con la novedad de que podía inventar mis propias historias de horror y suspenso, intercalando diálogos y descripciones no menos horribles y originales que los textos de los que formaban parte.

En ese camino andaba, siempre con el cuento en la mano, y ocurría lo que debía ocurrir: que conocí el surrealismo y quise elaborar textos con ambientación surrealista, que leí a Hesse y me quise poner profundo, y sólo con el tiempo y la exposición de mis narraciones ante las críticas de lectores severos, me percaté de que era prudente pasar de la imitación a la búsqueda propia, de la lectura inconsciente a la que supu-

siera un aprendizaje, y por ahí fueron llegando nombres entrañables en quienes, por fin, tarde para mí, vi que escribir no es cualquier asunto. Comencé a darme cuenta de que había algo que se llama narrador, diferente del autor, que la ambientación no era sólo un diseño escenográfico, que las voces de los personajes deben atender a su carácter peculiar, y supe que eran muchas las teorías que se habían echado a rodar acerca del cuento.

Llegado a ese punto me paralicé por lo contundente de las evidencias y casi pensé que, ahora sí, iba a tener que abandonar la escritura. Así de complicado resultaba entender y aplicar lo que algunos críticos y teóricos decían de la intensidad, de la tensión, de la unidad de efecto, del tiempo interno y externo, de la perfección y del rigor de la forma cuentística. Y yo que creía que escribir cuentos se reducía a sentarse frente a la hoja de papel y echar a andar una serie de ideas, personajes y situaciones, bien o mal calcadas de otros autores, más o menos originales.

Después me di cuenta de que muchas de las cosas sugeridas por los teóricos y críticos habían sido asimiladas por mí, desde la infancia, como parte de una relación más visceral e inmediata con la literatura. Supongo que lo mismo ocurrirá con los lectores que no pasan al trabajo de críticos o al de escritores: que pueden escuchar con admiración o aburrimiento largas y eruditas teorías acerca de la clasificación genérica de lo que han leído, pero con la íntima convicción de que, en el fondo, ya sabían todo eso. Por lo mismo, me da la impresión de que, al elegir el cuento como forma expresiva y, después, al perseverar en ello, estaba exponiendo una visión de la lite-

ratura que, analizada con más calma, era susceptible de entenderse como la toma de posición frente a cierta vaguedad que podría llamarse el reconocimiento de una teoría y una práctica del cuento.

Esa aproximación intuitiva, que siempre me ha acompañado a la hora de escribir mis textos, me llevó por caminos desafortunados en lo que sería mi segundo periodo como escritor, tan fallido como el primero, pero menos candoroso. Fue durante ese tiempo que traté de romper con lo que, novedosamente, consideraba los estrechos lineamientos del realismo y la literatura decimonónica. Creí que todo podía decirse y contarse, lo que, tal vez, no esté tan desencaminado, y me dio por escribir historias sin pies ni cabeza en las que, por ejemplo, una mosca tenía la obligación de sostener para siempre un muro, ante la contemplación horrorizada de un hombre que no acertaba a moverse de su lugar con tal de no asustar al insecto. Otros engendros semejantes me dieron la convicción de que estaba lejos del primer estilo y caí en la trampa de la fácil autocontemplación en la que todo, por inusitado o sorprendente, era válido. A todas esas cosas las seguía llamando “cuentos” y, por fortuna para todos, no publiqué nada de esa época.

Después de mucho escribir y mucho leer, ingresé sucesivamente en dos talleres de creación literaria. Ahí descubrí al cuento, movedido y sagaz, al cabo de varios años de búsquedas ciegas. Mis amigos tuvieron que padecer ese aprendizaje porque, con tal de lograr una primera obra digna del género que me había impuesto, escribí cerca de diez versiones de un texto largo, presentadas implacablemente en cada sesión para su análisis. A costillas del sufrimiento de mis compañeros de

taller, descubrí que el trabajo del cuentista es arduo, que las dimensiones de la obra no tienen que ver con su complejidad y que un texto breve podía requerir de más trabajo que uno extenso. Creo que hasta ese momento entendí lo que era el género cuentístico y eso logró modificar actitudes, ideas y estilos que había desarrollado sin una idea clara de lo que buscaba.

Eso no significa que ahora me crea poseedor de todas las llaves del cuento y que pueda rendir informes de una teoría a partir de su práctica. Las experiencias que he anotado antes señalan los titubeos y equivocaciones de un oficio que no tiene conciencia clara de su dirección y, lo que es peor, el recuento de los escritores que han pretendido teorizar acerca de su trabajo literario muestra más engaños y desfases que análisis precisos, salvo algunos casos ejemplares. El mismo Poe no pudo evitar que su obra negara sistemáticamente lo que su teoría explicaba y, lo que es peor, si ella se hubiera llevado a la práctica de manera rigurosa por las generaciones que lo siguieron, se habría convertido en la enterradora del cuento. Entonces, más que una peligrosa teoría generalizadora, trataré de aclarar las intuiciones de mi práctica como cuentista.

EN ALGÚN lugar he leído que se compara al soneto con el cuento porque ambos comparten un límite, exactitud, dificultad y rigor. Creo que el cotejo entre ambas formas literarias no está desencaminado, aunque me parece que el cuento posee una natural ductilidad que lo diferencia del soneto. Mientras que éste, como buen producto renacentista, aspira a la simetría, independientemente de los cambios a que las distintas épocas

lo han sometido, el cuento puede metamorfosearse formalmente y producir pequeñas obras maestras de dos líneas hasta desarrollos que lindan con lo casi novelístico. Esa flexibilidad en la extensión le otorga al cuento una conducta especial para apoderarse de casi todo, incluso de moscas que detienen una pared con las patas, pero los límites también le exigen intensidad, y esa es otra cosa que comparte con el soneto.

Por otro lado, y eso es bueno y ya lo ha dicho Borges, el cuento puede suponer el argumento de una novela, intensificando un momento que permita reconstruir el resto de ella. Eso, desde luego, es una dificultad, porque el momento elegido para que uno o varios personajes vivan algo que les es especialmente significativo (o algo en apariencia intrascendente) también debe proponer los suficientes datos para deducir su biografía o adivinar su destino en el espacio que el texto deja afuera.

Pareciera que la capacidad del cuento de asimilar una vida completa y coagularla en un solo momento puede devenir en una condición medio parasitaria, ya que así como supone el argumento de una novela, también es capaz de insertarse en él, formando una narración menor dentro de otra más grande, un pequeño universo dentro de otro que lo sustenta. Los malabares del cuento dentro de los cuentos en *Las mil y una noches* o los textos breves que algunos personajes narraron en *El Quijote*, parecían anticipar las capacidades que la versión moderna de ese viejo género sería capaz de realizar.

El cuento asume la apariencia de un pequeño ser que se implanta en los ejes nerviosos de la vida, rindiendo cuentas de esa zona reducida pero central. No en balde, así se comportan los hongos y los vampiros, instalándose en regiones pequeñas

pero nutritivas: dos incisiones en la yugular desangran al hombre de igual manera que el cuento se asienta incisivamente en secciones vitales de la realidad. Eso retrata a un género que, además de parásito, es camaleón por su capacidad para disfrazarse de lo que no es, en apariencia, y atrapar otras maneras de vida.

Ahora el cuento tiene una evidente vida propia, además de la de sus disfraces, en la medida en que la ambigüedad y las oscilaciones que produce y refleja también rinden cuentas de la realidad contemporánea.

Ya hay una larga lista de ejemplos en los que se puede comprobar la eficiencia de los cuentos que se disfrazan de crónicas, cartas, memorias, ensayos, reseñas. Es posible que eso no sea una innovación, porque es cierto que la novela también ha sido capaz de metamorfosearse con tal de poner en funcionamiento dispositivos realistas que la hiciera parecerse más a la vida, pero en el cuento se ha buscado demostrarle al lector que la realidad no siempre es lo que parece. Se me ocurren dos ejemplos extremos de un mismo escritor para ilustrar esto: refieren los estudiosos que no faltaron quienes buscaban afanosamente una novela publicada en Bombay hacia finales de 1932, escrita por el abogado Mir Bahadur Alí con el título *The Approach to Al-Mu'tasim*, cuya reseña hizo Borges en *Historia de la eternidad*, sin que los lectores hubieran percibido que se trataba de cuento inventado por el escritor argentino; en el sentido inverso, dice Monterroso que un amigo suyo consideraba a todas luces apócrifo el libro del que se había tomado el epígrafe de "La biblioteca de Babel", la *Anatomía de la melancolía*, de Robert Burton.

Si la novela ha estado relacionada durante mucho tiempo con el concepto de realismo, hay que recordar que el cuento no nació realista, aunque haya sido utilizado eventualmente en esas direcciones. Hoffman y Poe inauguraron una nueva manera de contar y supieron ser antenas sensibles en las que se fueron registrando los cambios del siglo pasado. Desde ellos, el cuento dejó de ser un género subalterno de la novela, menospreciado porque “sólo servía para canalizar las consejas populares”. Que un momento represente toda la vida de un personaje o que un personaje alegorice a toda la humanidad, enfatiza el rasgo más importante del cuento moderno: reconocer que la vida no puede ser representada en un esfuerzo totalizador que la abarque y la explique por completo. La brevedad del cuento viene a ser una correspondencia con el carácter fragmentado del hombre y la realidad, y supone visiones parciales, iluminaciones que ya no explican sino que sugieren vías de acercamiento al mundo. Capturar ese momento único y significativo condiciona los demás rasgos del género: el lugar de los hechos, el carácter de los personajes, el tiempo y el narrador, el desarrollo de la anécdota, el lenguaje...

Los vislumbramientos y las ambigüedades del cuento hacen nacer dificultades a cada paso y eso me ha hecho ratificar una de las creencias que sostenía cuando comencé a escribir: ahora pienso que la dificultad formal del cuento no es inferior, en nada, a la de la poesía. El narrador, las descripciones y los personajes deben ceñirse tanto a una sana economía de recursos que un buen cuento acaba por ser un texto que el lector, literalmente, debe gozar paso a paso.

Por terribles que sean los contenidos del cuento, creo que el escritor no debe olvidar el carácter lúdico que este género tolera notablemente. Eso tiene sus ventajas, además de la brevedad, pues puede capturar con mayor rapidez la atención de los lectores para perseverar en la invitación que el escritor hizo desde el principio del texto. Es obvio que el peor reproche para un cuento es el abandono del lector, caso más grave que en una novela, pues ya se sabe que la extensión de ésta solicita paciencia a cambio de recompensas paulatinas. El nocaut del cuento, en cambio, está en relación directa con su intensidad.

A pesar de todo lo dicho, cuando alguien termine de leer un cuento, independientemente de su número de páginas o de las dificultades técnicas, el escritor podrá frotarse las manos, satisfecho de haber producido un texto eficaz y cautivador, al margen de que sea capaz de elaborar una teoría que explique su práctica literaria. Lo primero es el texto y su relación con el lector, lo demás viene por añadidura y puede permanecer, con toda tranquilidad, en el rincón de las lucubraciones secundarias. Eso quiere decir que, para el cuento, primero es la práctica y luego la teoría, invención de la que varios pueden prescindir sin remordimientos.

EN EL TALLER DE LA POESÍA

*A Luis Tovar,
Ada y Mariana.*

FANTASÍAS ALREDEDOR DEL QUEHACER POÉTICO

La palabra *poesía* casi parece redundante cuando se habla de los procesos personales de creación, pues, en su origen, *ποιειν* significaba, precisamente, ‘hacer’, de donde *poeta* quiere decir ‘hacedor’, ‘creador’ o ‘autor’. Sin embargo, entiendo que la manera de recorrer un camino cuya culminación será un objeto verbal llamado novela, cuento, poema o ensayo, es lo que, en muchas ocasiones, no sólo ha resultado misterioso sino que se ha visto rodeado de un aura mágica o mítica, lo cual le sigue dando un tono sobrenatural del que parece no poder despojarse.

Me parece que existen dos fantasías colectivas al respecto, impulsadas por la Antigüedad y el Romanticismo: el de la inspiración o raptó por las Musas, y el del artista en el trance de exhibir sus portentosas habilidades frente a un público admirado ante las dificultades técnicas de la obra, las cuales son superadas alegremente por la facilidad del genio. En la cultura contemporánea, tan dada a las apariencias y a entretenerse sólo con la superficie de las cosas, pero en la que mucha gente

tiene la urgencia de expresarse ante los demás y, por lo tanto, de ser leída, vista o escuchada, ocurre lo mismo que propuso esa película protagonizada por Nicole Kidman, *To die for*, que en México tuvo la extrañísima traducción de *Todo por un sueño*: la protagonista está obsesionada por convertirse en una conductora de programas de televisión para alguna gran cadena norteamericana, pues, como ella dice, “quien no sale en la televisión no es nadie”. La obsesión de la protagonista da sentido a una historia que no voy a reproducir pormenorizadamente; lo que importa es la falta de escrúpulos de la joven para conquistar lo que quiere... al final, una vez que la película está por concluir, un personaje secundario comenta: “si todos estuviéramos en la televisión para poder ser alguien, ¿dónde estarían los espectadores que podrían mirarnos?”, frase que describe, también, los problemas inherentes a esa necesidad colectiva de escribir un libro (o de haber montado una exposición, grabado un disco, actuado, cantado...) después de haber sembrado un árbol y tenido un hijo: el ruido y la basura culturales en los que resulta difícil saber qué leer, mirar, oír, pues el tumulto producido por las buenas intenciones (es decir, las de expresarse) termina en la insignificancia y la confusión del público.

En realidad, el problema no es el deseo de expresarse sino el de estar engañado por las apariencias: si lo que se ve es a un hombre abstraído y apasionado, con un mundo interior rico y tormentoso, capaz de asestar su mal humor a quienes se acercan a importunarlo por distraerlo de las elevadas esferas espirituales que frecuenta; si lo que se escucha es una obra cuya complejidad no evita que se haya convertido en una de las más populares de los últimos dos siglos; si lo que se agrega

es el ideal de la fama y el aplauso, el resultado se llama Beethoven. Así, entre la biografía y la música, la consecuencia parece reducirse al éxito, la intensidad vital y la expresión de una música sazónada con las anécdotas de la sordera; por tal proceso reduccionista, lo que a muchas personas les ocurre, frente a fenómenos como éste, es el deseo de parecerse a alguien como Beethoven o, mejor aún, ser Beethoven. Lo que se percibe, insisto, es una biografía, el éxito y música deslumbrante; lo que adereza a esta imagen es el prejuicio de la inspiración y el del genio desplegando sus poderes frente a un público alelado. El resultado no es otro que la idea contemporánea de que, con un poquito de ganas, todos podemos ser Mozart, Tamayo o Borges, y, por lo menos, aspirar a que, desde los cinco años, uno de nuestros hijos se cumpla en el destino de Gloria Trevi o Luis Miguel.

Mencionaré dos ejemplos que ilustran lo anterior, cuyo valor anecdótico es el de haberme incluido, aunque fuera como testigo: algo parecido al azar me asestó, bajo la apariencia de un hombre flaco y barbón al que no he vuelto a ver, el libro de un versificador que, hasta 1955, había publicado doce libros de poemas y cuatro de historia, tenía listas para la imprenta dos antologías –una proletaria, otra con el imposible nombre de *¡Madre!*–, dos libros en los que recopilaba sus conferencias y críticas, y otro en donde reunía su obra completa en verso: Justino N. Palomares. Los títulos del catálogo ya eran una exposición de principios –*Cantos bohemios* (1912), *Poemas grises* (1927), *Desenfados líricos* (1948)– de no ser porque el mismo ejemplar, obsequiado por la servicialidad de ese anónimo distribuidor de libros, definía todo un proyecto

poético: *Rimas siniestras*.¹ De este tomito de tapas rojas extraigo el siguiente fragmento:

*[...] Mi obra no es inútil: piratas del lenguaje
soñando mi exterminio sus ansias les desvela
pretendiendo ¡cobardes! interrumpir el viaje
que lleva en marejadas mi frágil carabela.*

*Jamás podrá el ofidio serpeando en la espesura
ni el sapo entre las charcas con su croar que choca,
evitar que mi numen volando hacia la altura
se pose, como el cóndor, en su dosel de roca.*

*[...] Lector: si no te ha herido la cruel indiferencia,
si expuesto no has tu vida en humanas palestras,
envuélvete en el peplo de tu mortal paciencia
y repasa, hecho un héroe, estas RIMAS SINIESTRAS.²*

El candor que llena los alejandrinos precedentes exhibe un arranque autocrítico sofocado por la vanidad romántica: el vate, anticipándose al previsible ostracismo de su obra, estigmatiza el rechazo, niega la validez de cualquier crítica y, al final, reconoce en su lector dos virtudes necesarias: la mortal paciencia y el heroísmo.

Borges afirmó que el peor de los poetas puede engendrar, entre todos sus versos, uno perfecto. Esa generosidad estadísti-

¹ Justino N. Palomares. *Rimas siniestras*. s/Ed., México, 1955. 158 pp.

² «A manera de isagoge», en *ibid.*, p. 9.

ca es posible; también, el hecho de que el ínfimo poeta no haya dado en su vida con el desenlace combinatorio del verso feliz. Mientras tanto, las librerías y los lectores padecen la impunidad de quienes, inconscientes de su mínimo destino, prodigan un catálogo numeroso, ya costeándose sus propias ediciones, ya sobornando el afecto de algún amigo que funja como mecenas.

El origen de estas desventuras reposa en la certeza de que el único obstáculo para escribir es, precisamente, ése: no saber escribir, obstáculo aparentemente menos complejo que los de no saber pintar, hacer cine, componer música o actuar. Los versificadores y escritores toman una pluma y papel, se inspiran en temas y estilos rebasados por la piedad del tiempo y, en la mayoría de los casos, perpetran novelas, cuentos, poemas, artículos, ensayos o páginas sueltas en los que se adivina la siguiente actitud: la literatura concebida como sustituto del diván, del confesionario, de la noche consoladora o del mensajero amoroso, como en la película *Il postino*. A lo mejor no está mal creer que éste puede ser el arranque de una obra literaria, pero el problema es publicar sin recato aquello que es materia del diario íntimo, del aplauso familiar de los dominicos o de la amistosa admiración en las cantinas.

De la literatura como catarsis y escape a la profesionalización literaria, hay un largo y sinuoso camino. La decrepitud mostrada en los versos de Justino N. Palomares no es privativa de aquellos que prefirieron estancarse en las fáciles modalidades en desuso —de hecho, debe reconocerse en él un cierto talento para la rima y la acentuación: Gabriel Zaid ha insistido³

³ Gabriel Zaid. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Siglo XXI, México, 1980. pp. 11-23. (La creación literaria)

en que los jóvenes poetas ya no saben medir, rimar ni acentuar—, sino de los que, también, pese a su “juventud”, optan por actitudes semejantes de rezago cultural.

Michel Tournier ha dicho que, más que la fama, lo que le interesa es tener lectores por los que su obra se justifique y adquiera sentido. Pues bien, hacia 1984 conocí a un joven que deseaba llegar a convertirse en poeta famoso. No le importaba poseer un proyecto literario ni adquirir una voz propia ni —sospecho— la literatura. Él sólo quería los laureles de la fama y, si cabe, el poder que éstos traen consigo dentro del reducido ámbito de la intelectualidad. Se llamaba Eloy. No sabía si estudiar la carrera de Letras o si atender los consejos de su padre (¡joder! ¿no ves que eso no te da dinero?), se sentía trascendido por lo que vivía como su inmarcesible genialidad y su tozudez no toleraba la crítica (podemos adivinar los aplausos de las tías en las veladas familiares, la infinita admiración de sus amigas de la secundaria y el estímulo de los profesores en la prepa).

Eloy terminó costeándose un libro simétrico a *Cantos bohemios* llamado *Poesía de principio*: Justino N. Palomares y él se volvieron sombras proyectadas por el mismo arquetipo. Pese a lo diferente de sus respectivas insignificancias y ampulósidades, más allá de ripios y torpezas, que los dos comparten, las siguientes líneas confirman lo que digo:

*Mi vida ávida vase,
me avisa el corno,
y veo mi vida ir al iris,
...al contorno de la gaviota*

*ávida al iris,
gota a gota la vida,
...y no más vida.*

*Al arrebol sencilla,
al iris que penetra,
que penetra al ladrillo a gotas,
mas no penetra más
la gaviota ávida:
su contorno vase en el iris,
mi vida ávida vase.*

Hace mucho tiempo lo encontré cerca de Gandhi, con un fajo de papeles bajo el brazo. Condescendió a saludarme desde sus veinticuatro años y a hablar de literatura; censuró, displicente, los últimos libros de Fuentes, Paz y Pacheco. Después, me dio la mano y se despidió, investido con el ropaje del versificador satisfecho; él mismo, un renovado Justino N. Palomares.

Lo relatado viene a cuento porque lo que pareciera un respetable y fracasado empeño artístico en el caso de las dos personas mencionadas, se define, en realidad, alrededor de metas tan frívolas o superficiales como la búsqueda de fama y el deseo de no pasar inadvertido, eludiéndose el verdadero asunto del trabajador del arte: las horas oscuras y secretas más bien llenas de tachaduras y emborronamientos, más las dedicadas a leer, pensar y meditar para obtener algo que, esforzadamente, podría llegar a tener una forma estética, lo cual significa que, sólo en el proceso de trabajar un poema, el poe-

ta deja de ser un ciudadano común con rutinas, necesidades, alegrías y desventuras propias de cualquier persona, convirtiéndose en un hacedor verbal que concentra su capacidad para estar sensiblemente en el mundo y transformar su experiencia personal en un acontecimiento con validez poética. Cuando eso ocurre y el escritor se encierra en el taller para trabajar y desbastar sus materias primas, no hay nada más aburrido que un poeta: no hay luces refulgentes que lo alumbren ni aplausos ni musas que lo mimen ni descendimientos sobrenaturales, sino una persona atareada con papel y lápiz (o con una máquina de escribir o una computadora), casi siempre solitaria, gruñona y obsesiva, distraída de todo lo que no sea su texto para escribir, aplicar correcciones, borrar, agregar y volver a tachar, hasta que, después de una o muchas sesiones, el autor deja el texto en ese punto en el que podría mostrarlo a otros, pues, como dijo Alfonso Reyes, se publica con la intención de dejar de corregir. En el momento en que lo hace, el poeta pierde la condición de propietario de su obra para convertirse en sólo un lector privilegiado de la misma, pues, salida de sus manos y puesta en las de los otros, ésta se vuelve propiedad de todos los lectores.

Daniel Cosío Villegas afirmaba que “uno no es inteligente: uno *está* inteligente”, lo cual significa que es difícil sostener un estado de intensidad, brillantez y elevación durante mucho tiempo (lo cual ya contradiría el concepto de intensidad), y bien podría asociarse con ese estado distraído y de idiotez que, según Cortázar, acompaña los momentos más reveladores del ser humano. La idea de estar inteligente tiene que ver con la de *estar* poeta, no con la de *ser* poeta: el paso del ciudadano co-

mún al de persona en estado poético se asocia normalmente con la idea de “inspiración”, concepto entre griego y cristiano que tiene que ver con la certeza de que la divinidad o las Musas tienen la capacidad de insuflar algo inefable en el espíritu de los elegidos para que éstos la traduzcan bajo la forma de una profecía, una enseñanza o una obra de arte. En tiempos más pragmáticos como los que han corrido después del Renacimiento, la idea de dioses o seres etéreos que alumbran el espíritu de un artista ha tendido a dejar paso a la idea de que la realidad inmediata ofrece suficientes motivos de inspiración para el poeta: hombres y mujeres, naturaleza, amor, erotismo, muerte, religiosidad, cultura, patriotismo... de manera abstracta o concreta, se piensa que las causas para la inspiración pueden ser numerosas, lo cual coloca en el mundo, no en el empíreo, las fuentes de ese estado receptivo por el que un espíritu o una inteligencia parecen abiertos a los estímulos externos.

Entre el poeta y un no poeta, las fuentes de inspiración son muy semejantes, pues cualquiera puede enamorarse o apasionarse por una persona, tener experiencias religiosas muy vívidas, haber sufrido la muerte de un ser querido o encontrarse comprometido políticamente, sin que eso lo convierta en un artista: no sólo Dante ha sido inspirado por un amor como el de Beatriz, ni sólo Catulo ha sufrido un apasionamiento erótico como el que sentía por Lesbia; no sólo Jorge Manrique ha sufrido intensamente la muerte de su padre, ni sólo Neruda ha sido militante de algún partido o grupo político: la diferencia con una persona no dedicada a la actividad poética es que ellos supieron encauzar artísticamente esas experiencias porque, además de personas amorosas, eróticas,

filiales y políticas, se dedicaban a trabajar de manera estética con las palabras, lo cual les dio la posibilidad de traducir algunos aspectos de su vida a diversas formas literarias.

Dicho de otra manera: cuando el poeta no se encuentra en estado poético, se instala en la vida como un vampiro que, posteriormente, podría utilizar parte de lo que ha visto o vivido para vaciarlo en un texto artístico. Ese vampiro agazapado no lo convierte en poeta; más bien, el vínculo con las palabras le permite estar alerta para guardar la información que recibe del mundo y de su persona, sin saber cuándo podrá utilizarla en un poema, cuento, novela o ensayo. Cuando el poeta logra darle forma al impulso original para escribir, después de haberlo madurado y transformado en su interior, la obra resultante puede tener la capacidad de hacer sentir a los lectores que ellos ya habían vivido o pensado algo así, pero que el poeta les ganó las palabras. Creo que ése es el rasero para medir la universalización de una experiencia particular. La película *Il postino* ofreció un ejemplo de esto cuando la tía de Beatrice Russo juraba que las metáforas de Neruda para describir poéticamente a una mujer, mismas que ella creía originales de Mario Ruopolo, implicaban la descripción literal del cuerpo de su sobrina y, por tanto, el conocimiento directo de ese cuerpo.

Sí, todo puede ser una fuente de inspiración, pero sólo algunas personas transforman eso en obra de arte. Los demás viven esas experiencias, las emplean a su manera, las atesoran en su memoria y se dedican a seguir con la vida y sus numerosas obligaciones, lo cual no es malo. En esta distinción se puede entender por qué un poeta hace las cosas como las hace: donde un escritor puede ver un paisaje digno de un texto bucólico

o pastoril, como las canciones de Garcilaso de la Vega o los poemas de Joaquín Arcadio Pagaza sobre Valle de Bravo, un empresario encuentra el terreno idóneo para planear el proyecto de un desarrollo turístico, y un vacacionista, el lugar para pasar el fin de semana. ¿Qué significa esto? Que la misma cosa produjo inspiraciones distintas en cada persona, de acuerdo a su adiestramiento, pragmatismo, sensibilidad o intereses. Por lo mismo, el estado de inminencia poética (es decir, aquél por el que un escritor siente el impulso de escribir) es equiparable al que siente un hombre de negocios para iniciar un proyecto redituable, o al que siente una persona atraída por otra, ya sea para declararle su amor, abordarla en un bar o meterle mano en un atestado vagón del metro. Una vez más, el mismo impulso provoca distintos resultados, dependiendo de la persona. La diferencia del artista (pero es que todas las personas pueden dar respuestas diferentes) es que él logra convertir una experiencia común en la forma sensible de un conocimiento que no es científico ni filosófico ni de sentido común, sino estético.

Llegado a este punto me parece claro que no es la inspiración ni el tema ni la sola actitud lo que hace que una persona se convierta en poeta, sino algo más. Yo lo llamaría su capacidad y destreza para manejar las herramientas que le son propias: el lenguaje, los colores, los sonidos, las imágenes, su cuerpo... Mientras más habilidad tenga para trabajar con esas herramientas, el artista tendrá más capacidad para expresar algo y hacerle creer al espectador o al lector que lo que él hace es producto de un sentimiento fresco, sincero, inmediato, y que lo podría realizar cualquiera, pues parece muy sencillo

imitarlo, sensación producida por los virtuosos al tocar un instrumento, por los poemas de Sábines y Neruda, de aspecto tan sencillo, o como las fotografías de Weston. En este punto es en donde entronca el reduccionismo de un sector del público con las dificultades técnicas exigidas por la obra de arte: lo que parece fácil no lo es, puesto que un buen artista sabe quitar los andamios de su obra para que el público no los vea.

Lo anterior no quiere decir que el arte sea exclusivamente una cuestión formal, pero, como dijo Italo Calvino, “una vez que se ha encontrado una forma, ésta puede contener casi cualquier cosa”. Creo que los enamorados y los poetas son quienes mejor alcanzan a entender el problema de las formas: así como el escritor debe lidiar con las palabras de todos para convertirlas en objetos que revelen aristas y matices insospechados, el enamorado siente que un ‘te amo’ no le alcanza para expresar lo individual y superlativo de sus sentimientos, puesto que él cree que nadie ama con tanta intensidad como él. Para la literatura, las formas no sólo se llaman soneto o cuento, sino que incluyen a las maneras particulares como un escritor resuelve sus temas. En el instante de inminencia creativa, cualquier poeta debería intuir hacia qué cauce lo puede llevar una idea proveniente de cierta inspiración: ¿debe resolverla como poema, cuento, novela o ensayo? La decisión no es irrelevante: no es lo mismo contar (cuento y novela) que cantar (poema) o reflexionar (ensayo), pues no sólo los medios inmediatos (texto breve o extenso, prosístico o versificado) son los mismos, sino que la estrategia de acercamiento cambia de uno a otro: la poesía, por ejemplo, permite expresar acontecimientos o experiencias dentro de las que el autor pue-

de encontrarse sumergido, mientras que una novela puede exigir mucha distancia entre ciertas experiencias reales y el momento de su escrituración. El colmillo del escritor, derivado de su oficio personal, es el que le permitirá intuir con más certidumbre hacia dónde dirigir sus esfuerzos creativos.

CÓMO SE ESCRIBIÓ «DESTINO MANIFIESTO»

PARA concluir con las reflexiones precedentes y mostrar el proceso creativo de un texto particular, tomaré la génesis de un poema amoroso propio cuya temática es, estrictamente hablando, la del sentimiento de completud en relación con una persona y, por implicación, el de carencia, en caso de que ella falte. El poema, que es una lira y se llama «Destino manifiesto», apareció publicado en *La piel y su memoria*⁴ y fue escrito entre el 11 y el 14 de septiembre de 1992. Se pueden hacer muchas preguntas acerca de los porqués del texto: ¿por qué un poema acerca de la completud amorosa? ¿por qué en forma de lira? ¿por qué el título? No sé si responderé satisfactoriamente a todas las curiosidades, pero puedo decir que, en las relaciones amorosas, es natural sentir que una mujer (o un hombre) se cumple en sí misma como una totalidad que lo completa a uno, sentimiento que hizo hablar a Aristófanes de los andróginos originales y de la imagen de las esferas

⁴ Enrique López Aguilar. *La piel y su memoria*. UAM-A, México, 1993. 98 pp. (Laberinto, 41).

escindidas en el *Banquete* platónico. Dicho sentimiento lo merodea a uno en cada relación amorosa y puede suponerse que, en el momento en que escribí el poema, yo sentía eso respecto a una persona concreta. Sin embargo, de alguna manera, también puedo afirmar que toda mi experiencia amorosa y muchas personas merodeaban mi mano en el momento de escribir, así como muchas lecturas de las que era inconsciente en ese instante. Me parece que el estado de desprendimiento por el que lo concreto (una persona amada en particular) se vincula con lo abstracto (varias personas amadas a través de una historia personal) y puede tocar a los lectores, independientemente de cuál sea la mujer tangible en la que pensó el escritor, es lo que funge como principio estructurador de las vías universales de la obra de arte. En todo caso, me parece que, al margen de las pesquisas biográficas o chismográficas, es mucho más interesante que todos los lectores se apropien del poema y lo dirijan al objeto amoroso que quieran, lo cual yo, como lector de mi texto, también hago.

El caso es que «Destino manifiesto» fue escrito entre el 11 y el 14 de septiembre de 1992, pero fue concebido a las dos de la mañana del 18 de junio de 1991, más de un año antes, cosa que puedo recordar porque, obsesiva y fetichistamente, así lo dejé asentado en mi cuaderno de borradores y notas poéticas. Esa primera versión ya tenía el título definitivo y decía así:

*Porque sin ti yo soy (si soy)
crepitación de congojas,
la llave que se clausura
en la huella de tu cuerpo;*

*soy el hueco de tus labios
errante por el espejo,
el nudo de los silencios,
un faro de luz incierta;
soy ceniza en la memoria
y un nombre para la muerte.*

Confieso que la primera versión, con muy pocas correcciones en el borrador, me gustó, pero el último verso no me acababa de convencer: terminaba muy abruptamente y no me parecía a la altura de los precedentes ni por la mayor riqueza de imágenes ni por la ambigüedad de aquéllos. En cambio, el título siempre me gustó por la evocación de la doctrina Monroe traspuesta a un contexto amoroso, pues, en resumidas cuentas, era como decir: “tú eres mi destino manifiesto”.

En septiembre de 1992, a tres meses de concluir *La piel y su memoria*, el libro ya estaba prácticamente formado: iba a ser de tema amoroso (y del bueno, por feliz) e iba a componerse con cuarenta y cuatro textos: veintidós en prosa y veintidós en verso. Decidí que la totalidad de los poemas versificados fuera endecasílabo, en búsqueda de una mayor unidad formal del libro, y «Destino manifiesto» me gustaba para integrarlo con los demás. El único obstáculo era que el poema estaba compuesto con octosílabos y rompía de modo evidente con la unidad endecasilábica del conjunto. Por otro lado, había versos que me gustaban así, octosilábicos, y me parecía una lástima alterarlos para lograr el endecasílabo. Así fue que vino a mi mente un espléndido ejercicio realizado hacia 1978 en un taller literario por José Luis Arcelus, amigo

mío que ya murió. Se trataba de una lira que mostraba la calidad del poeta que nunca quiso ser. Como ésta permite una combinación libre de endecasílabos y heptasílabos y una rima estricta, pero caprichosa, que hace sentir que no es muy machacona, me pareció que allí estaba la solución. Desde luego, no me proponía hacer un poema extensísimo, como los de Garcilaso de la Vega, san Juan de la Cruz o sor Juana, quienes aprovecharon la capacidad fluente de la lira para manejar composiciones de largo aliento. Lo que yo quería era, literalmente, convertir el poema en una sola estrofa llamada lira. Me apliqué a la tarea de estudiar las de los tres poetas mencionados, puesto que no nace uno con la capacidad innata de escribirlas, y me incliné por san Juan de la Cruz porque me pareció que su manejo del poema era el que más se acercaba a lo que yo quería. Así, me di a la tarea de comenzar la nueva versión del poema el 11 de septiembre.

La estructura de la rima la pensé así: abCabCCdeED, es decir, la lira tendría once versos con rima consonante. De esos once, decidí que los heptasílabos serían los versos 1, 2, 4, 5, 8 y 9, y los endecasílabos, los 3, 6, 7, 10 y 11: seis heptasílabos por cinco endecasílabos, lo cual me permitía rescatar el mayor número de octosílabos de la versión original. El número de tachaduras y la gran cantidad de días invertidos en un poema tan breve, muestra las dificultades del trabajo que, con toda conciencia, había decidido emprender. Una de ellas fue la de la rima, que casi siempre elimino de mis poemas. Desde luego, resultaban improcedentes las palabras terminadas en -ango, -engo, -ingo, -ongo y -ungo, como 'charango', 'Marengo', 'flamingo', 'jorongo' o 'nibelungo', no sólo por ser muy poco

eufónicas sino porque parecen más propias de un poema satírico que de uno amoroso. Opté por las cinco rimas que, lentamente, fueron apareciendo durante el esfuerzo de la primera búsqueda, terminadas en –oy, –oja, –ero, –agua y –abios. Otra dificultad fue la de convertir los octosílabos en heptasílabos, lo cual supuso, en algunos casos, ciertas pérdidas irreparables. Fue lo que le pasó al primer verso de la primera versión: el arranque “Porque sin ti yo soy (si soy)...”, que me parecía bello por parecer la explicación no pedida a una pregunta no implicada en el poema, se tuvo que convertir en “Pues sin ti yo soy (si soy)...”, que me pareció eficaz pero menos rotundo que el original, cosa que demuestra la inexistencia de sinónimos exactos en cualquier lengua; finalmente, el cambio de octosílabos a endecasílabos también tuvo sus riesgos, pues el verso “la llave que se clausura...” se transformó en “la llave que se oxida en el llavero...”, perdiendo la paradoja de que la llave estuviera clausurada, como si fuera una puerta, para convertirse en la imagen realista de una llave sin uso, olvidada en el llavero.

Lo que la mano soltó fue lo siguiente:

*Pues sin ti yo soy (si soy)
lagar de la congoja,
la llave que se oxida en el llavero,
pues sin ti, ¿a dónde voy?
¿seré un temblor de hoja
que muere en el umbral del minuterero?
¿un nudo de tu voz vuelto extranjero
que antes vivió en tus ojos,
un umbral enamorado?:*

*el hueco ausente de tus dedos sabios,
la escoria más oscura de la fragua.*

No hace falta comentar la consternación que me produjo esta primera lira que, ni con mucho, superaba al poema original. ¿Valía la pena el cambio? ¿Por qué obstinarse con tantas dificultades técnicas? Aparte, los dos endecasílabos finales resultaban un poco oscuros por la elisión del verbo ‘soy’, en el décimo verso, el cual parecía responder oblicuamente a las preguntas que lo precedían: yo soy esto sin ti (lagar de la congoja, llave oxidada), ¿seré esto? ¿seré lo otro? (temblor de hoja, nudo de voz) y la respuesta final: soy esto (un hueco, escoria). En términos generales, el poema representaba los sentimientos que había querido reproducir desde la versión del año anterior, pero no me gustaba el resultado: las imágenes estaban desarticuladas; el minuterero resultaba muy extraño dentro del conjunto, aunque me parecía bien la sugerencia del tiempo contra el que se mide el sentimiento de ausencia o de pérdida (al final, constaté, asombrado, que los dos versos “¿seré un temblor de hoja / que muere en el umbral del minuterero?” fueron los únicos que se habían conservado intactos durante todas las revisiones, junto con el primero y el penúltimo: “el hueco ausente de tus dedos sabios”); y la llave oxidada tenía algo que ver con la escoria, pero las imágenes estaban muy alejadas dentro del texto.

En lugar de desechar el poema y volver a la primera versión, me empeñé en tachar y tachar durante tres días más, hasta que, finalmente, salió un texto fresco y de apariencia espontánea, después de mucho trabajarlo: decidí intensificar las imágenes

del óxido, asociadas con el abandono y el deterioro, para lo cual eliminé al atónito y solitario ‘lagar’ (finalmente, relacionado con la vendimia y la fiesta), y agregué un ‘yunque’, con lo que la escoria (es decir, los residuos metálicos después del trabajo de la fragua, algo así como el desecho o serrín de metal) anudaba mejor las ideas expuestas en el poema. Al eliminar el encabalgamiento de los versos 7 y 8 (“un nudo de tu voz vuelto extranjero / que antes vivió en tus ojos...”), me deshice de esa construcción que parecía sonar bien aunque, en realidad, fuera incomprendible e insignificante: ¿un nudo de tu voz se ha vuelto extranjero y, por tanto, dicho nudo vivió antes en tus ojos, que eran un umbral enamorado? ¿Cómo entender el exilio de un nudo de voz que vivía en los ojos? ¿No sería que lo extranjero no era la voz sino el *yo* que ha perdido al *tú*, en cuyos ojos se miraba? Por lo mismo, torturé todas las palabras hasta redondear el sentido de lo que quería expresar en busca de mayor exactitud sin detrimento de la ambigüedad poética pues, me dije, ¿qué caso tiene todo este empeño si no es para mejorar al primer poema?

Por fin, el 14 de septiembre, di por concluidas todas las revisiones, pues la versión definitiva me satisfizo hasta el punto de considerar que la lira no sólo había quedado legible para otros lectores, sino disfrutable para el lector que era yo mismo. La estructura final del poema se parecía a la versión inicial de la lira, pero resultaba más rica y compleja: yo soy esto sin ti (yunque de la congoja, barca oxidada, una pregunta), ¿seré esto?, ¿seré lo otro? (temblor de hoja) y la respuesta final: soy esto (un extranjero ahogado en un vaso y, simultáneamente, el vaso sin tus labios; además de un hueco y escoria). Fue así como, después de dos versiones preliminares, de

varias jornadas de lectura, de cuatro días de correcciones y de quince meses de trabajo, invisible por íntimo, el resultado final fue el siguiente «Destino manifiesto»⁵:

*Pues sin ti yo soy (si soy)
yunque de la congoja,
la barca que se oxida en el estero,
la pregunta ¿a dónde voy?
—¿Seré un temblor de hoja
que muere en el umbral del minuterio?
Así yo soy, ahogado, un extranjero
en este vaso de agua
que no tocan tus labios,
el hueco ausente de tus dedos sabios
y escoria minuciosa de la fragua.*

Tuvieron que pasar dos años más para que yo reconociera, una vez terminada la composición de la lira, que la versión raíz de ésta me gustaba de una manera que no había sabido reconocer al principio. Como varios de los versos originales se habían transformado mucho o habían desaparecido, ocurrió que, dos años después, mientras me encontraba en el proceso de trabajar un extenso poemario amoroso llamado *Lugar del agua*, todavía inédito, redacté una primera estrofa del poema que, inicialmente, se llamó «Si no estuvieras» y, luego, cambió su nombre por «En tu ausencia». Eso ocurrió el 3 de abril de 1994. Meses más tarde, el 16 de septiembre, completé

⁵ «Destino manifiesto», en *ibid.*, p. 35.

el poema con una segunda estrofa; fue en ese momento que se me ocurrió que las de abril y septiembre podrían ir juntas y que el «Destino manifiesto» de 1991 había alcanzado su lugar definitivo. Uní las tres estrofas para construir un solo poema y el «Destino manifiesto» original se convirtió en la última parte de «En tu ausencia», mas no sin cambios: restituí el “porque” del arranque del poema; el “cuerpo” del cuarto verso fue sustituido por “dedos”; en los dos versos finales, cambié el artículo “la”, que antecedía al sustantivo “memoria” y le daba al cierre un ámbito muy abstracto, por el pronombre posesivo “tu”, que individualizaba el sentimiento devastado del último verso; y la idea de “un nombre para la muerte” la sostuve, pero desplacé la mención directa de ésta hacia la de “sombra”, modificada con el adjetivo “enamorada”, construcción no exenta de reminiscencias quevedescas. Con esto, me pareció que le daba a la muerte el sentido de una permanencia fantasmal en la memoria del *tú*, no obstante el arrasamiento o desaparición del *yo*. Para bien o para mal, el último resultado fue el siguiente:

[...] porque sin ti yo soy (si soy)
crepitación de congojas,
la llave que se clausura
en la huella de tus dedos;
soy el hueco de tus labios
errante por el espejo,
el nudo de los silencios,
un faro de luz incierta;
soy ceniza, en tu memoria,
de mi sombra enamorada.

CÓMPRESE UN PARNASO A LA MEDIDA

*A Raúl Torres,
en Contreras y en Narvarte.*

VUÉLVASE INTELECTUAL SIN LA MOLESTIA DE SER CULTO

*¿Por qué di en agregar a la infinita
Serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
Madeja que en lo eterno se devana
Di otra causa, otro efecto y otra cuita?*

JORGE LUIS BORGES

ENTRE 1905 y 1930, el fenómeno de las vanguardias pareció tocar el límite en el que se podían disolver las formas del arte, con lo que se llenó de confusión el espíritu de un desprevenido sector del público, cuya sorpresa no le permitió notar que, desde el siglo XIX, los síntomas de una búsqueda de la expresión abstracta (ruptura del figurativismo pictórico, una menor dependencia respecto a la condición conceptual del lenguaje y una acentuada exploración de las disonancias y el cromatismo) habían sido una constante de las artes durante el siglo XIX. El siglo XX empezó sus guerras en el arte con los *ismos* que proliferaron durante su primer tercio. Consecuentemente,

el público que se sintió afuera del juego pasó del estupor a la burla y de ésta a la indiferencia. Aún no es cosa del pasado que alguien se pregunte en qué momento Klee decidió dar la última pincelada a una de sus pinturas, o si la obra de Schönberg no sería más conveniente como fondo musical para alguna película de terror, o si *Altazor* (especialmente sus últimos cantos) no fue una tomadura de pelo.

Sin embargo, haciendo de lado la recuperación de las vanguardias por la mercadotecnia artística, que ha sobrevalorado muchos de esos productos (especialmente los pictóricos), antes sospechosos de decadentismo o insignificancia, y también haciendo de lado los sanos balances que propició ese momento de la historia artística, resulta interesante constatar uno de los efectos subalternos de la búsqueda de la disolución formal: la certeza de que si el arte moderno se ha llenado de “ruidos”, “dibujos infantiles” y “sinsentidos”, de que si el arte ya no está regido por el rigor de las formas (la tonalidad, en música; el figurativismo, en pintura; el metro y la retórica, en poesía; por sólo mencionar las características más evidentes), cualquiera puede ser artista: lo único que se necesita son ganas de pretender decir algo. Esta confusión reduccionista no es impropia de lo que se ha dado en llamar la “posmodernidad” ni de la actitud de ciertos ámbitos burgueses, y se caracteriza porque, despojando al antecedente de las vanguardias de todo sentido contextual, sólo se retiene la idea de que, como ya no hay formas estrictas, cualquier propuesta personal e informal en el campo de las artes es válida, aunque ésta surja de un desconocimiento de las formas y de las técnicas que se utilizan o se transgreden. Esto es como decir que, terminado el

“rigor académico”, todos somos elegibles para las Musas, pues el viejo e inaccesible modelo del artista ya se encuentra al alcance de la mano por efecto del poder del dinero: los núcleos de la burguesía que se habían resignado a sólo ser consumidores de arte, se encontraron con la aguerrida posibilidad de convertirse en productores del mismo.

Para entender otro aspecto de esta simplificación, derivado de la cultura moderna de masas y cuyas víctimas han sido los lectores desprevenidos de la misma, es necesario recurrir al ominoso escamoteo que auspician la televisión y ciertos medios periodísticos y cinematográficos: el de persuadir al público de que la imagen (paradójicamente, una forma) es su propio contenido. Por esta vía, ser Octavio Paz equivale a salir en la televisión, a decir cosas y a ganar el premio Nóbel, no a ser un intelectual que ha recorrido un largo camino con una obra que lo respalda. O, peor aún: cuando la imagen pretende pasar por contenido y es publicitada irresponsablemente, hasta las mejores propuestas cinematográficas producen una interpretación arbitraria: *Amadeus* y *Camille* no fueron vistas, por los lectores mencionados, como dos eficaces reflexiones acerca del quehacer artístico y de dos personalidades de la historia de la cultura, sino que se vieron (se quisieron ver) como dos propuestas en las que el arte se vuelve un acto glamoroso e inspirado por el que se expresa la individualidad atormentada del artista: Mozart era un jovencito destrampado que escribía como si una fuerza superior le dictara la música y Camille era una joven conflictiva que creaba, con sus manos sobre el barro, la magia de la vida hecha escultura. Como en los dos había creatividad, no podían sino suscitar las

envidias de Salieri y Rodin: así ocurre cuando hay talento. Lo que no se quiere ver en estas lecturas es el trabajo ni la preparación del artista ni, mucho menos, la complejidad del acto artístico: pareciera que el hombre dedicado al arte es una persona que, casi por designio superior y por facilidad innata, decidió hacerlo: la mano suelta para el dibujo inaugura al artista plástico, una tonadilla feliz descubre al compositor, el triunfo declamatorio en un certamen escolar revela al poeta, pues hay un Mozart a descubrir debajo de cada destello personal.

La mercadotecnia facilista no es ajena a estos impulsos, pues sugiere que una muchachita frondosa puede llegar a ser *miss* México y ornamentar las páginas centrales de revistas como *Playboy*, o que un niño con voz educada puede ingresar a alguno de los grupos infantiles con los que la televisión comercial ha infestado el panorama de su resignado auditorio. Es como si el mundo de las oportunidades fuera de toda la gente por la mágica intercesión de una tarjeta de crédito: lo que nunca se dice es que el poder de la firma debe pagar mensualmente, y con intereses, cada exceso que la ingenuidad supuso gratuito. En el caso del arte, algo parecido ha comenzado a ocurrir: cualquiera puede ser un intelectual, todo es cuestión de quererlo (con el poder de la firma). Las aparentes facilidades de pago ya fueron provistas por el estupor que dejó el fenómeno de las vanguardias: el informalismo y la incultura funcional parecen aceptar todo producto del voluntarismo, pues cualquier cosa es expresión profunda de la subjetividad.

Con la misma falacia por la que se infiere que un buen cocinero tiene garantizado el éxito comercial de un restaurante, se infiere que a la producción artística se accede por medio

de unas cuantas clases en las que se conozcan los rudimentos del pincel, de la cámara fotográfica, de la guitarra o del lápiz. En ese sentido, el siglo xx aún no ha despojado al artista de su aura romántica: el autor se convierte, ante los ojos de cierta burguesía, en una especie de divinidad encarnada entre los demás mortales, digna de veneración y a la que se respetan sus excentricidades. Sin embargo, dentro de esa herencia decimonónica, el siglo xx ha agregado, poderosamente, la condición de que para ser artista basta con parecerlo: no en balde, las imágenes de los Beatles, Marilyn Monroe, Beethoven o Picasso se vuelven meros signos de su propia imagen puesto que, detrás de la “genialidad”, no se ven el trabajo ni la propuesta personal que los llevó a ser lo que fueron (tampoco debe despreciarse la nueva obsesión por la delgadez: la nueva cultura *light*, “baja en colesterol”, es la misma que pretende desgrasar las imágenes de las figuras que admira: nada mejor que un Michelangelo *light*, que un John Lennon bajo en calorías o que un *diet* Sade; si el ídolo en turno presenta “errores” a enmendar, un equipo de maquillistas suaviza el lesbianismo de Yourcenar, el fascismo de Mishima o la impotencia de Dalí). Dentro de esta (i)lógica mercantilista, tener un hijo desenvuelto autoriza la confianza de los padres para buscar convertirlo en Robert de Niro, o tener cierta sensibilidad para la poesía autoriza al poseedor a suponer que nadie le puede negar el derecho a convertirse en un nuevo López Velarde. Cualquier objeción es calificada, por esa burguesía pretenciosa, de formalista y elitista, pues parece impedir el derecho a acceder al paraíso estético de la fama.

EN DOS PALABRAS, DÍGAME QUÉ ES LA CULTURA

*Entrar como aficionado en el terreno
del especialista, cuando no hay mucho
que decir por cuenta propia,
tiene sus castigos en el infierno estético.*

ALFONSO REYES

LA BURGUESÍA del siglo xx ha descubierto que la cultura no sólo puede ser un buen negocio en el cual invertir, sino que, además, adorna de manera intangible a sus usufructuarios: no tiene ningún sentido viajar a París, por ejemplo, si no se sabe bienamente quién fue Víctor Hugo. El problema de concebir a la cultura como adorno es que no interesa detenerse en los problemas ni en las complejidades de la misma, sino en su lado amable: en las anécdotas, las síntesis o los comentarios rápidos y atinados. En el peor de los casos, la obra artística se hace a un lado para favorecer la admiración indeclinable por la persona, admiración que no titubea en convertir a un autor en una serie de frases insignificantes (Mozart: “ese joven vívido e irreverente lleno de creatividad”; Beethoven: “un hombre atormentado por la sordera y el destino”; Borges: “ese inteligente argentino ciego que casi era un caballero inglés”; y así Frida Kahlo, sor Juana, Goethe, van Gogh...).

La metonimia que convierte a un artista en una frase, también opera en la transformación de la obra en una mera enunciación de su autor, sin que sus perpetradores caigan en la cuenta de que sólo se aprende a querer a la persona(lidad)

de un artista a partir del conocimiento directo de su obra: esta clase de conocedores de, por ejemplo, sor Juana, no necesita haberla leído: ya bastante sabe de ella (que era monja y bonita, que estaba crucificada por una pasión indefinible), y si no necesita conocerla es porque sor Juana permite rellenar ciertos huecos en las reuniones, en las conversaciones o en el gruyere espiritual. Lo “fácil” de ella es su vida y una adecuada síntesis de actividades, tormentos y temas de la obra. Ésta, valga la paráfrasis de Verlaine, sólo es literatura: cosa indigesta que estorba a la grata degustación de un autor.

La consecuencia del facilismo burgués es la temeraria urgencia de buscar modalidades de *fast-Kultur* para apoderarse de la cultura sin los engorrosos problemas de digerir lo que implica. Esos turistas culturales, igual que los que se conforman con una estancia de dieciocho horas en Viena, necesitan grandes síntesis simplificadas de Platón y Aristóteles que eviten la molestia de pensar: despreciadores de las formas filosóficas y artísticas, los turistas se enamoran de otras formas: de la palabra “Platón” o “platonismo”, por ejemplo; de las palabras “Tamayo”, “Stravinsky”, “Kundera”.

Los turistas aficionados a la *fast-Kultur* no se molestan, por supuesto, en elaborar juicios (que no tienen) acerca de una obra (que no conocen): sencillamente, los roban. Habría que decir que el hurto de ideas es más impune de lo que parece, pues no existe ley que persiga a nadie por tal delito. Como, para dichos turistas, la cultura es una apariencia que se exhibe ante otros turistas, igual a un pasaporte que permite la presunción de todos los lugares visitados, ellos desarrollan tres clases de lectura que sería interesante enumerar.

La *lectura axilar*. Se lleva a cabo por aquellos que están convencidos de que el número de libros, revistas y periódicos sostenidos debajo del brazo informarán de su contenido al portador de los mismos por vía osmótica, con la condición de que nunca se abran; esta clase de lectores se enorgullece del efecto producido ante personas que no cargan ningún libro o que, cuando mucho, llevan consigo uno solo.

La *lectura de oídas*. Se desarrolla, en un nivel superior a los lectores del primer grupo, por aquellos que están al tanto de ciertas novedades culturales difundidas por la televisión, las revistas o los periódicos; desconfían tanto de lo nuevo y de lo viejo que prefieren atenerse al comentario o la síntesis de otros lectores –un maestro, un crítico, un amigo– para hacerse una idea de la novedad en cuestión y para asimilar sus juicios. Pasado el tiempo, soltarán lo escuchado ante cualquier persona (a esas alturas, incluso lo creerán una opinión propia), y en él se traslucirá un originalísimo punto de vista acerca de lo que ignoran.

La *lectura de solapas*. Es ejercida por quienes creen que vale la pena enterarse de los contenidos de una obra a través de las notas de presentación en los libros, portadas de discos, invitaciones a una exposición o, más simplemente, a través de las críticas especializadas; la ventaja de estos lectores sobre los otros es que, por lo menos, se toman la molestia de pasar sus ojos sobre una hoja de papel para enterarse de algo más que de un teléfono en el directorio telefónico.

Los turistas de la *fast-Kultur* caen en una especie de *contradictio in adjecto*, pues aprecian la cultura lo suficiente como para darle el rango de viajar junto a otros adminículos

de maquillaje personal, pero desprecian las sofisticaciones de la misma. Esto explica la temeraria autoridad del turista para enjuiciar obras que no ha conocido, o la de cierta clase de profesores que, ignorantes de su materia, repiten lo que sus maestros les han enseñado y son capaces de hablar ante un sorprendido auditorio acerca de temas que apenas intuyen: cuentan con la ignorancia de los alumnos para pasar por sabios.

El problema con las ocurrencias de la *doxa* y con la improvisación pretenciosa de los usuarios de la *fast-Kultur*, es que pareciera no haber ningún problema, ninguna responsabilidad. Si un médico no sabe hacer las cosas, el desenlace fatal se puede cotejar en el quirófano; si un ingeniero construye mal un puente, éste corre el permanente riesgo del desplome. Con un consumidor que interpreta arbitrariamente lo que no ha conocido, pareciera que las consecuencias sólo son tenues avisos de un empobrecido esquema mercantilista: la consolidación de formas vacías que Italo Calvino ya prefiguró en *El caballero inexistente*.

*TODOS TENEMOS UN LUGARCITO
EN EL DEMOCRÁTICO PARNASO DE LOS ARTISTAS*

*Hermano, con las oportunidades
que había en la fruticultura...*

JULIO CORTÁZAR

EL ROMANTICISMO, que no ha cesado de influir en el siglo xx, propició el culto a la personalidad del artista cuando le otorgó la condición de “genio”. Mediante la visión individualista por la que un ser extraordinario y originalísimo puede refulgir entre el concierto de la plebe (Beethoven, Lord Byron, Baudelaire, Goya), así como con el resplandor contestatario del dandismo y la bohemia decimonónicos, se echaron las bases de un azoro burgués: el de que la imagen del artista prevalece sobre las cenizas de su obra. Así, entre los siglos xix y xx se fue formando la idea de que la historia del arte está cubierta de gestas en la que sólo importan los aspectos adjetivos del autor: su comportamiento, su modo de vestir, sus preferencias sexuales, sus escándalos...

Algunos encandilados han querido convertirse en artistas para justificar el lucimiento de una actitud excéntrica, marginal y bohemia, sin darse cuenta de lo que eso significó, en su momento, para ciertos autores del siglo xix y principios del xx. Asumida la máscara de la genialidad, cualquier juicio crítico resulta incomprensible para ellos, pues siempre estará por debajo de lo inmarcesible de su persona: ya lo previeron Stendhal y Mahler, quienes juzgaron que serían comprendi-

dos un siglo después de su muerte, pero apotegmas como “mi día llegará” son una impostura en quienes pretenden usurpar esa imagen previa para justificar su propia incapacidad, además de que, dichas así por los pseudoartistas, son expresión del facilismo contemporáneo que busca metas como vender y ser conocido o famoso, olvidando lo difícil que es elaborar una obra de arte y prepararse para obtenerla, como en cualquier actividad profesional.

Contra estos excesos ya se han levantado voces que niegan la preponderancia del autor sobre el texto, como las de Keats y Borges, pero la burguesía sigue escandalizándose cuando contrarían sus endebles principios de identidad: “¿encima de que pago un nombre hay que entender la obra?”. Keats afirmaba que un poeta sólo lo es cuando está creando; en los demás momentos, se convierte en un ciudadano común, alerta para percibir estéticamente al mundo. Wilde creía que lo menos poético que puede haber es un artista. Borges señaló que lo único que importa es la obra (que, de por sí, pertenece a la tradición). Pero estas visiones antirrománticas pasan desapercibidas cuando se quiere perseverar en un punto de vista pleotórico de *star system*.

Es necesario aclarar que la proliferación de talleres y diplomados en creación artística son respetables en tanto que ofrecen alternativas individuales a quienes buscan alguna forma de expresión personal: de ahí pueden surgir voces verdaderamente valiosas. No es criticable que la gente con inclinación se dedique a una actividad semiartística: ¿con qué derecho condenar los aplausos familiares o la admiración del cenáculo para la obra de quien se siente llamado a tan singular destino,

o negar el acceso a los diversos niveles de expresión estética? Es cierto que muchas formas de ese acceso son, en realidad, sucedáneos de la creación artística y que, en ese nivel, la creación artística es un sucedáneo del diván psicoanalítico; pero el verdadero problema surge cuando los perpetradores de formas subalternas se sienten poseedores de una auténtica voz por haberla pagado a través de cómodas colegiaturas y, peor aún, cuando intentan darla al público, como si lo que faltara fueran obras de arte. El amor a uno mismo no es necesariamente criticable, pero es excesivo pretender la aparición de un público que, a semejanza de la familia y los resignados amigos, aplauda y asimile todo engendro que parezca arte.

Esta clase de atrevimientos no es más que el resultado de una actitud que se sabe sostenida por la impunidad. Alguna vez, Víctor Hugo creyó que el Romanticismo era el liberalismo en literatura: “dejad hacer, dejad pasar”; pero nunca pensó que las cosas fueran a llegar tan lejos: la temeridad del subartista se atreve a materias que desconoce, lo cual es síntoma de la improvisación y el voluntarismo contemporáneos (poetas que no saben contar sílabas, artistas plásticos que no saben hacer una base de preparación para pintar, cantantes que memorizan una partitura porque no saben leer música, fotógrafos que se intuyen trascendentes detrás de su *instamatic*). Es cierto que las formas de perpetración subartística siempre han existido como parte del contexto cultural de una época (confrontar, como una pequeña muestra, los salones chopinianos o los álbumes de señoritas de la época de López Velarde o los lamentables imitadores del paisajismo) pero, en estos momentos, la impunidad la sufre el público no especia-

lizado: los demasiados libros, la demasiada música y la demasiada pintura se vuelven nebulosos porque cualquiera se siente autorizado a lanzar sus apuestas “artísticas” sobre el turbulento mar de las oportunidades. Aun si alguno de esos autores llegara a madurar su trabajo, no deja de ser descortés la circunstancia de obligar al público a acompañarlo en la maduración de una personalidad llena de obras prescindibles.

Quienes desarrollan un trabajo caracterizado por el apresuramiento, el descuido y la impermeabilidad para la crítica, consideran que cada exigencia de profesionalismo es “elitista” o “clasista”: la defensa de su condición improvisada se apoya en la tesis dieciochesca del derecho a la “igualdad de oportunidades” o en la actitud voluntarista de que la obra vale “porque es lo que quise decir”. La única ventaja de esta clase de productos es que autores como Manuel Puig, *Les Luthiers* o Manuel de la Rosa han aprovechado los lenguajes subartísticos para ofrecer, mediante el *pastiche*, una renovada sugerencia artística de otro nivel.

En un medio que tolera la irresponsabilidad, pueden surgir consumidores y productores de *digested art*: lo que ellos buscan es la fama, el aplauso o la consolidación de una personalidad narcisista; pero es claro que las únicas víctimas de ese juego son el público y la historia del arte. Si se quieren aceptar los postulados de una especie de libre comercio en la cultura, la mínima responsabilidad que se debe pedir al artista es la del dominio o el conocimiento de las formas y técnicas que trabaja; incluso, la de tener algo qué decir; más aún, la de saber cómo decirlo. De lo contrario, al final, las formas subartísticas llegarán a toparse con las reglas del juego que las han

prohijado: el público y las instituciones culturales, que son los que pagan y ofrecen oportunidades de consumo, se sentirán con el derecho a exigir un más alto nivel de calidad. Sin embargo, es claro que los productores de obras pretensiosas y subartísticas tienen garantizado un público en los consumidores pachorrudos que ven un maquillaje eficaz detrás de cualquier variedad de apariencia culta.

Democráticamente hablando (pero la democracia es un curioso abuso de la estadística), no se pueden proscribir el consumo de la *fast-Kultur* ni el ejercicio de la producción subartística, y habrá quien diga que no se puede dictaminar en torno a los abusos en ese terreno, pero si hemos de creer en el juego de libre mercado, esos consumidores y productores terminarán en la zozobra de alguna bodega (aunque el espacio se esté terminando y ya casi no haya bodegas, aunque queden pocas personas afuera de ellas).

Borges afirmó que el mejor antologista para la obra de arte es el tiempo. Feliz de él, que conoció épocas más benignas. El volumen de ruido cultural que hoy se dispersa hacia todos lados engendra, tan contaminante como la otra, una densa nube de esmog que parece impenetrable, incluso para el tiempo.

ESCRITURA Y GRAMÁTICA

LAS GRAMÁTICAS

LAS PRIMERAS gramáticas occidentales aparecieron en Grecia bajo el formato de estudios fragmentarios sobre la lengua a través de algunos filólogos alejandrinos, entre ellos, Dionisio Tracio, autor de una *Ars grammatica* compuesta hacia el año 170 a. C., y Apolonio Díscolo, autor de una *Sintaxis*, en el siglo II d. C. Habría que esperar hasta el siglo IV de nuestra era para que aparecieran los primeros estudios sistemáticos de la lengua, en forma de tratados y gramáticas preceptivas. La intención de los filólogos alejandrinos fue, entre otras, la de entender y anotar los antiguos textos homéricos, cuya construcción y sentido parecían perderse con el paso de los siglos, fenómeno que hizo entender a los estudiosos griegos la noción de cambio e historicidad en la lengua: respecto a los lectores del siglo II a. C., muchas de las palabras que éstos leían contaban con seis siglos de antigüedad, pero, a su vez, las mismas se remitían a palabras o usos lingüísticos de cuatro siglos más atrás, lo cual equivale a decir que, en el siglo II a. C., se comenzó a tener la conciencia de una pérdida del significado de

palabras, giros o construcciones de una obra que se había fijado en el siglo v a. C., “edición” que procedía de haber recogido por escrito, en el siglo viii a. C., las muchas versiones y variaciones rapsódicas de los himnos homéricos con el fin de evitar más adiciones y variaciones al texto; por otro lado, ya para el siglo viii a. C. las acciones narradas en esos himnos resultaban arcaicos, pues la guerra de Troya había tenido lugar hacia el siglo xii a. C.

Con diez siglos de por medio entre la guerra de Troya y el sentimiento de ilegibilidad de los textos que historiaban dicha guerra, lo que, tal vez, los filólogos alejandrinos del siglo ii a. C. no sabían era que el lenguaje homérico era artificial, pues no se correspondía con ningún dialecto hablado en la remota época de la guerra al tratarse de una suma artificiosa de muchas formas dialectales griegas del siglo xii a. C.; por eso, además del artificio de las formas métricas y retóricas, el de los juegos lexicales, gramaticales y dialectales complicó el desciframiento del texto antiguo. Fue en ese momento que, con el paso del tiempo y el concurso de varios autores, se establecieron diversas categorías sintácticas, morfológicas, semánticas, poéticas y retóricas que, a partir de entonces, se irían complicando, a la par de su evolución, hasta llegar a nuestros días. Valdría la pena señalar que la lengua escrita sirvió de medida para entender los cambios y la evolución existentes en la lengua hablada, pero que los primeros trabajos gramaticales no fueron pensados para revertirse sobre la lengua escrita sino sobre la oral, ya que las gramáticas preceptivas del siglo iv ofrecían consejos y recomendaciones para ésta, no sólo porque géneros como los sermones se encontra-

ban en boga sino porque eran muy pocas las personas que sabían escribir.

Que las gramáticas posteriores al siglo iv hayan pretendido pasar de la descripción a la prescripción, puede sonar a conclusión lógica; que en las gramáticas normativas se perciba una suerte de valoración maniquea en la que los estilos “elevado” y “correcto” se opongan a los considerados “bajo” e “incorrecto”, puede ilustrar la alarma de sus autores y una suerte de visión apocalíptica por la que tratarían de evitar la catástrofe final de una lengua (visión en la que también se revela una inconsciencia de la historia o la voluntad de inmovilizar a la lengua en un punto determinado de su evolución), pero lo que ya no resulta tan claro es la idea de que aprender gramática ayude al mejoramiento de la lengua escrita, sobre todo si se dirige a usuarios que ya han tenido una formación gramatical previa. Para esclarecer lo anterior, me referiré a dos relaciones relativamente cercanas en el tiempo entre gramática, didáctica de la lengua y conciencia de ilegibilidad de los documentos escritos de la misma.

En el lapso que va del tiempo de las reflexiones de los primeros autores griegos hasta el de las que fabricaron Covarrubias y Nebrija en España, en el siglo xvi, lo que se percibe es una tendencia a la condición descriptiva de las gramáticas, pues pretendían fijar una serie de comportamientos de la lengua, ya fuera para entender obras del pasado, ya para contar con un instrumento de penetración en la ideología y los estilos de pensamiento de civilizaciones dominadas (el éxito de estos resultados puede medirse con la cantidad de catecismos en lengua indígena que sirvieron para infundir la doctrina

cristiana en los aborígenes americanos, catecismos en los que puede observarse una “técnica” para ordenar el discurso castellano y traducirlo a una lengua extranjera, ya por medio de expresiones aborígenes materializadas en alfabeto latino, ya por medio de una combinación de dibujos y textos no castellanos escritos con graffas latinas). Esto comprueba que la evolución de las gramáticas no ha dejado de estar matizada por la ideología, sin importar el grado de evolución de la lengua (aunque ya están probadas las relaciones entre la madurez lingüística de un pueblo y la aparición de un cuerpo “teórico”, de carácter metalingüístico, que reflexione acerca de la lengua que lo produce), como ocurre con la aparición, casi simultánea, del *Tesoro de la lengua española*, de Covarrubias, y la *Gramática*, de Nebrija, a la que él consideró necesaria para agudizar una de las mejores “armas del Imperio”, entonces en plena expansión, arma que no era sino la mismísima lengua que se había impuesto a las demás, dentro de la Península, para unificar el reino que Carlos V heredó de los Reyes Católicos. Debe agregarse el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, de indudable inspiración erasmista, al cuerpo “didáctico” que España produjo en el momento de la expansión de su Imperio: que tantas obras ilustres hayan aparecido en un lapso de tiempo relativamente corto, y que nociones de “arma” y “unificación” aparecieran relacionadas con la lengua castellana y el Imperio en las expresiones de Nebrija, no es algo accidental, sobre todo si se recuerda la dilatada guerra de Reconquista emprendida en territorio español desde el siglo VII y concluida exitosamente con la caída de Granada en 1492, además de la progresiva expulsión de judíos y árabes, poco tiem-

po después: a la unificación territorial de España, siguieron la política, la religiosa y la lingüística, cobijadas bajo los eficaces y vigilantes mantos de la Corona y la Iglesia.

Una de las novedades españolas durante el Renacimiento sería la de su conciencia lingüística para dilatar el Imperio; que Grecia y Roma hayan tenido esa sospecha, queda sugerido en el hecho de que, por razones políticas y comerciales, el dialecto ateniense se impusiera en toda Grecia, lo cual formó la mal llamada *koiné* en la península griega; o en la prohibición del uso de la lengua griega en Roma, en el siglo II a. C., en la época de Catón, más por razones morales que políticas, pues Grecia nunca dejó de influir notablemente en Roma y ésta nunca tuvo un proyecto de expansión lingüística tan coherente como el demostrado por España durante los siglos XV y XVI. El hecho es que la visión “didáctica” de España resultó insólita en el panorama de las potencias políticas emergentes: la penetración lingüística del Imperio debía apoyarse en herramientas adecuadas que la ayudaran a enseñar sus peculiaridades a usuarios de otras lenguas, dominadas o en competencia con la Península, como el francés o el inglés; así, las relaciones entre gramática y didáctica se establecen a través del sustantivo “posesión”: poseer la lengua dominante mediante estudios sistemáticos de la misma para tomar, penetrar y cooptar un territorio conquistado a través de la enseñanza adecuada y rápida de la nueva lengua, lo cual redundó en la hispanización lingüística de los territorios conquistados en menos de un siglo, fenómeno que deja entender la profundidad con que la reflexión metalingüística de los gramáticos apoyó la dispersión de la lengua castellana en un área geográfica

fica desmesurada. No sé si valga la pena anotar que la mayoría de los esfuerzos didácticos de este momento de la lengua española no se dirigía a la capacitación de escribientes de la misma; en todo caso, después de algunos intentos utopistas como el de los franciscanos de la Santa Cruz de Tlatelolco, el esfuerzo se dirigió a enseñar la doctrina cristiana y a formar hispanohablantes.

En el siglo XVIII, el espectro del cambio lingüístico regresaría a Occidente por la vía de la ilegibilidad de los textos de los clásicos españoles de los siglos XV, XVI y XVII, cuyos giros y expresiones de lenguaje se estaban volviendo oscuros. Esta percepción coincidió con la aparición de un claro proyecto de normatividad, fruto, en castellano, de la irrupción de las Academias durante el siglo XVIII; los gramáticos españoles de ese siglo, transidos por el fervor racionalista y neoclásico, quisieron fijar, pulir y dar esplendor a una lengua que ya comenzaba a sentirse extraña de Cervantes y Góngora, y dos de sus productos siguen siendo agradecibles: el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* y el *Diccionario de Autoridades*, editado en 1737. Este último fue el resultado del distanciamiento entre la lengua castellana del siglo XVIII y la que usaban los escritores de los siglos precedentes; para evitar la ilegibilidad, los académicos de la lengua decidieron establecer los diversos sentidos en los que una palabra había sido empleada por un escritor, así como los contextos en los que dicha palabra aparecía. Así, el *Diccionario de Autoridades* dio cuenta de un momento de la lengua en vías de desuso a través de sus fuentes escritas, mientras que el otro diccionario, por la vía normativa, trató de fijar y prevenir aquello que

el otro evidenciaba: para evitar desvíos, pérdidas y salidas de madre del gran cauce lingüístico peninsular, quiso pulir y esplender a los hablantes mediante la anotación de un *corpus* que evitaría la dispersión. Desde luego, la materia prima de ese *corpus* eran los madrileñismos y cuanto se considerara “castizo”, para oponerla a americanismos y otros usos vergonzantes y perjudiciales al Imperio en agonía. La Ilustración heredaría a muchos sectores de la posteridad la idea de que la gramática y los diccionarios sirven para normar el uso de una lengua y para aprender a usarla “correctamente”.

Después vinieron aires nuevos y actitudes más renovadoras frente al fenómeno lingüístico: pasando por Andrés Bello y Rufino José Cuervo, por Saussure, estructuralistas y desconstructivistas, por modernos y posmodernos, jakobsonianos y chomskianos, la historia de las gramáticas y los diccionarios parecía seguir oscilando entre describir para entender o la de normar para seguir entendiendo una lengua, aunque el surgimiento de la lingüística moderna atemperó muchas de las viejas actitudes frente al lenguaje, dando a la gramática y los diccionarios un valor relativo frente al absoluto que antes tenían.

En lo que concierne a la enseñanza de la gramática en las escuelas mexicanas como estrategia para reforzar el aprendizaje de la lengua materna, si bien el recurso tiene fuertes resabios positivistas, su concepción puede remontarse a la idea medieval de la universidad, donde la gramática y la retórica, junto con la dialéctica, eran las materias propias del *trivium*. Por otro lado, después de la Revolución Mexicana, la gramática siguió empleándose como recurso para perfeccionar el aprendizaje del castellano en las primarias y secundarias, al

tiempo que se lanzaban las numerosas cartillas de alfabetización para abatir el elevado porcentaje de analfabetas en el país. En ambos casos, el papel de la gramática fue el de dar infraestructura teórica a todo aquello que aprende un usuario en proceso de formación (e información) acerca de la lengua en que se le está adiestrando.

LA ESCRITURA

EN EL contexto de estas notas, no tendría más que decir respecto a las relaciones entre gramáticas normativas y preceptivas y la enseñanza de la lengua en los niveles básicos, si no fuera porque, en algunos niveles universitarios, se sigue empleando la enseñanza de la gramática (la misma que el alumno ya aprendió, mal recibió o padeció entre la primaria y la preparatoria) como apoyo para los programas de las materias redaccionales. Si estas materias han comenzado a llegar a los planes de estudio de licenciaturas y de algunos postgrados, se debe a que algo ha funcionado mal en la enseñanza del lenguaje desde los niveles básicos, desde la reforma educativa de 1970, desde el disparamiento demográfico posterior a 1968, desde el crecimiento incontrolable del número de alumnos en clase y desde la caída del valor real de los salarios después de 1973... Sin embargo, la detección del problema (que un elevado porcentaje de los aspirantes a una licenciatura posea una lengua escrita deficiente) no se soluciona con más de lo mismo (más gramática). A través de la historia de las relaciones entre gramática y lengua escrita, lo que se puede observar es que ésta ha servido como documento que constata la evolución

de la lengua al quedar “fija” en un momento de su evolución: ocurrió en la Grecia posterior al siglo de Pericles y ocurrió en la España ilustrada; por otro lado, la gramática casi siempre ha tenido un valor didáctico para ayudar a la posesión del canal hablado del lenguaje: ocurrió desde el nacimiento de las gramáticas preceptivas –en el siglo iv–, ocurrió en la España imperial del siglo xvi y sigue ocurriendo en el México contemporáneo en los niveles básicos de enseñanza. Lo que no había ocurrido es que se creyera que la misma gramática, que ha fatigado al usuario entre los seis y los dieciséis años, vuelva a emplearse entre los dieciocho y los veinte para ayudarlo a mejorar su redacción en el nivel de la enseñanza superior.

No sé si se ha medido el impacto de los cambios ocurridos en los programas de Español entre primaria y preparatoria desde 1970, en los cuales se introdujo una nueva manera de escribir (letra de molde contra letra Palmer) y terminología nueva, más acorde con los signos de los tiempos, así como formas de análisis gramatical novedosas y complicadas. De manera empírica, se puede decir que los resultados están a la vista: crisis en el desempeño escrito de los egresados de ese sistema, que alcanza a los estudiantes de licenciatura y a los egresados de las mismas. Para muchos alumnos y exalumnos que han vivido esa reforma educativa en los niveles básico y medio, la decisión pareció el efecto de una puesta al día por la que era necesario adoptar el formato de alguna de las escuelas en boga, así como el aprendizaje de terminología y análisis que permitiera el control grupal a través de la constatación de que las materias de Español y Redacción son tan arduas como las Matemáticas.

Como en una licenciatura no especializada en Letras o en Lingüística es imposible llevar los análisis gramaticales hasta los niveles en que el alumno pueda entender el sentido de los mismos a través de una visión teórica y analítica más amplia y estructurante, lo que va quedando en las materias redaccionales universitarias (casi siempre impartidas a alumnos que no tienen que ver con la literatura ni con la lingüística) es la sensación de que se trata de un denso recurso remedial en el que la gramática no es más que eso: el último mertiolate conceptual que detendrá la voracidad del cáncer en el lenguaje escrito de los alumnos. Habría que preguntarse si, para aprender a escribir o para corregir los defectos redaccionales del alumnado, en el nivel de enseñanza superior, sirve de algo repasar la contundencia de que el orden gramatical en español es de sujeto–predicado, de que la adecuada relación entre núcleos, modificadores directos e indirectos, nexos, verbos y los modificadores de objeto directo, indirecto y circunstancial, produce textos la mar de cristalinos y comunicantes; habría que preguntarse si el alumno será capaz de meterse en el meollo de su ya distraída cabeza todas las categorías morfosintácticas y léxico-semánticas del caso, o si eso le servirá de algo para redactar mejor sus textos, como si cada usuario del lenguaje escrito tuviera una suerte de ente superyoico que le estuviera dictando: “ahora, remata esta frase predicativa con un eficaz modificador de objeto indirecto para, con un inesperado giro de nexo subordinante, proseguir con una rítmica serie de oraciones coordinadas y, *voilà*, habrás concluido un bello párrafo con tres oraciones principales, cada una de las cuales congrega a su alrededor el prodigio armonioso de tres coordinadas, siete subordinadas y una yuxtapuesta”.

Es cierto que los nexos y la puntuación se encuentran relacionados con los niveles coordinante y subordinante de las oraciones en un párrafo, pero, ¿también será cierto que hay que aprender (o recordar) gramática, otra vez, para puntuar y emplear eficientemente los nexos en un texto personal o técnico? Debe recordarse que, en el nivel universitario, los alumnos ya poseen una competencia mínima para el desarrollo de su canal hablado del lenguaje, aunque en el caso del canal escrito sea más propio hablar de un desnivel; desde luego, creo que la gramática sí puede ser necesaria para apoyar la adquisición de recursos para mejorar un texto escrito o para aprender a autocorregirlo, pero quien debe saber gramática es el maestro, no el alumno, ya que el docente deberá intervenir fundamentadamente para explicar por qué un texto se encuentra mal redactado o no. Las razones para hacerlo así son casi obvias: el alumnado suele dirigirse a carreras de áreas no lingüísticas, el tiempo para impartir esos cursos es proporcionalmente corto y los cursos terminan funcionando como talleres. Vista así, la inserción de la gramática teórica en los cursos de redacción universitaria termina pareciéndose al caso de un médico que, para curar el cáncer de un paciente, le explicara durante largas sesiones los orígenes, la anatomía, la química y la patología del mismo, en lugar de intervenir activamente en su curación.

Para ir acotando estas reflexiones, ejemplificaré con la producción textual de un alumno de la carrera de Administración de la UAM-Azcapotzalco, durante su primer trimestre de estancia universitaria (por lo mismo, cursaba la materia de Redacción, en el Tronco General de Asignaturas). Debo

aclarar que, de acuerdo con el programa de la materia, el alumno ya había recibido una cuota conceptual por la que había vuelto a saber qué era un sujeto y un predicado, un modificador, un nexo, un núcleo... El texto debía ser la reseña de una película, *La última locura del Zorro*, simple y llana, como pocas; el siguiente párrafo es la “síntesis” del argumento aunque, más bien, se trata de una perla con casi todos los problemas abordados durante un curso de Redacción: mala ortografía, problemas de puntuación y de nexos, anacolutos y dispersión conceptual...

LA ÚLTIMA locura del Zorro. Es una película la cual pretende sobre decir por su buen humor, tiraniza a la gente más tonta aunque el héroe no es más que más listo, puesto que hay ecenas en las que el heroe se pasa de listo como en la primera ecena en la que al estar, con una mujer en la cama y aparece su esposo con sus cinco hermanos y combatir con ellos efectuando una retirada en la cual le esperaba un carrvase; al igual que cuando aparece por primera vez de zorro en la fiesta en la que ridiculiza a todo mundo, y claro ésta que no podría faltar la precensia de ella refectua locuras como la obtención del collar, y también se conto con la presencia de los bellos, el que realizaba ael amor, con su esposa doce veces al año, pero en una sola noche todas las veces y el heramano del héroe, el otro, zorro que se vestia de verde, de guinda, de pardo etc el cual salva finalmente al zorro vestido de negro que con la ayuda del oso, perro, castor, o lo que sea que era su amigo inseparable el mudito que era el que descubria dos que tres cosas importantes, y, sin faltar la loca que era la esposa de el

que siempre estaba deseosa de hacer el amor, con insinuaciones al héroe.

EL TEXTO es más ilegible que Homero y Cervantes para sus respectivas posteridades lingüísticas, aunque se trate de una redacción completamente escolar y casual. Lo que el alumno revela a través del ejemplo anterior es una muy inadecuada competencia lingüística en el canal escrito (que un curso remedial de gramática no podrá solucionar), o trastornos neurolingüísticos (que un curso de redacción, lo mismo). ¿Cómo ingresó ese alumno a una licenciatura? ¿Habrán concluido su carrera? Ambas respuestas son un misterio para mí, aunque alcanzo a vislumbrarlas. La capacitación del autor del texto anterior y su capacitación para desembrollarlo, superan el mero adiestramiento estructural acerca de las relaciones gramaticales, puesto que conocerlas no produce a un redactor capacitado (¿cuántos alumnos de los cursos superiores de Español en la Facultad de Filosofía y Letras tienen una redacción incommunicante a pesar de sus cursos gramaticales?). Aceptando que un caso de estos pudiera resolverse con paciencia, dedicación (y sin gramática “teórica”), cuando alguien sugiere que los ejemplos literarios pueden servir como un modelo para evitar calamidades textuales (casi siempre, menos graves) como la ejemplificada, me froto los ojos, reviso los modelos de la literatura contemporánea, los disfruto enormemente y, luego, me digo: ¿esto, de veras, podrá ser un modelo redaccional en un nivel de licenciatura, que busca eficiencia y claridad en los comunicados de sus alumnos (entendiendo que ellos egresarán de carreras que no son, necesariamente, huma-

nísticas)? Así, leo el siguiente ejemplo, y vuelvo a quedarme sin respuestas:

Usted se levantó y la seguiste a unos pasos, esperaste que se tirara al agua para entrar lentamente, nadar lejos de ella que levantó los brazos y te hizo un saludo, entonces soltaste el estilo mariposa y cuando fingiste chocar contra ella usted lo abrazó riendo, manoteándolo, siempre el mismo mocoso bruto, hasta en el mar me pisás los pies. Jugando, escabulléndose, terminaron por nadar con lentas brazadas mar afuera; en la playa empequeñecida la silueta repentina de Lilian era una pulguita roja un poco perdida.¹

La primera reacción alarmada ante el carácter “ejemplar” de este fragmento de Julio Cortázar es que la expresión “usted se tendió a tu lado” (que es el título del cuento) resulta inconsecuente e inconcordante, pues el uso exige que se resuelva en “usted se tendió a su lado” o “tú te tendiste a su lado”, y no hay más, sobre todo si nos salimos del entorno literario para enfrascarnos en la prosa cotidiana, pragmática y funcional, que es la materia prima de los cursos de redacción. Desde luego, cuando el lector de Cortázar comprende que el uso del “tú” y del “usted” diferencia, desde el punto de vista narrativo, a los dos protagonistas (Roberto, el hijo adolescente, es

¹ Julio Cortázar. «Usted se tendió a tu lado» [Alguien que anda por ahí] en *Cuentos completos (1969–1982)*. Vol. 2. 6ª. ed. Alfaguara, México, 1995. p. 141. (Col. Unesco de Obras Representativas, Serie Iberoamericana).

apelado con el “tú”; Denise, la madre adulta, con el “usted”) y que ambos pronombres personales se intercambian en el cuento al gusto del escritor argentino para irlos designando, ese lector también comprende que el cuento de Cortázar difícilmente podrá emplearse como un modelo de redacción universitaria, aunque sí lo puede ser en uno de estilística, de preceptiva y retórica, o de narrativa del siglo xx.

A partir de lo anterior y de la certidumbre de que el canal de la lengua escrita es distinto al de la hablada, las modestas proposiciones de este trabajo son: 1) la gramática es un apoyo decisivo para explicar casos dudosos de corrección o revisión redaccionales, pero su aprendizaje no garantiza la producción de textos cuya eficiencia se mida por la comunicabilidad de los mismos; 2) la gramaticalidad debe ser parte de la competencia lingüística de un hablante, no la conciencia superyoica que vigila paso a paso, con una conciencia estructural permanente, la manera como se construye un texto; 3) en el nivel universitario, donde los alumnos poseen, bien o mal, una estrategia lingüística más o menos hecha (por lo menos, en el ámbito de la lengua hablada), el repaso de las categorías gramaticales suele ser fuente de confusión o ineficiencia pedagógicas, no del éxito redaccional: debería tenerse el discernimiento de que los cursos de redacción son el equivalente de los de conversación, y que la manera como opera la gramática en éstos es parecida a como debiera funcionar en aquéllos, es decir, como el sustrato previo del que se derivan los ejercicios orales y escritos de una lengua, no como su modelo; 4) los modelos literarios resultan calamitosos para la enseñanza de la redacción, pues la

literatura es, en esencia, la ruptura de los modos usuales de comportamiento lingüístico de una comunidad, no obstante que los refleje y los incluya: la literatura no es la norma lingüística de un grupo, sino su deslumbrante excepción, su estética anormalidad: un conjunto de peras en el olmo desapacible y abigarrado.

LITERATURA Y REDACCIÓN

LA ILUSTRACIÓN nos legó tal respeto por los modelos, que a su legado intelectual y artístico se le conoce comúnmente como “neoclasicismo”: el ejercicio cultural debía remitirse a artes poéticas que imitaban o traducían las de Aristóteles y Horacio para, de manera prescriptiva, indicar cómo debían construirse las obras de teatro, las pictóricas y las arquitectónicas. Si Voltaire clasificó la historia en progresivas etapas de luz y oscuridad llamándolas la Antigüedad Clásica (Grecia y Roma), la Edad Media (los mil años de etapa “oscura” que siguieron) y el Renacimiento (un regreso a las luces de la razón), ¿cómo no pensar en la restauración de los valores formales de un mundo al que se definió como “clásico”? Lo que siguió, en el siglo XVIII, fue la apertura de las Academias para garantizar que sus agremiados (pintores, escultores, dramaturgos, poetas y usuarios lingüísticos) trabajaran de acuerdo con esquemas probados o idóneos para garantizar el buen gusto y, así, fijaran, pulieran y dieran esplendor a sus respectivas actividades. Algunos resultados de esta actitud fueron el *Diccionario de Autoridades* y el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*; así, para efectos de un ejercicio crítico y de

una diagnosis del lenguaje, se contaba con referencias que los permitían. El primer diccionario mencionado manifestaba una conciencia de la historicidad de la lengua y de sus cambios, la cual se medía con la ilegibilidad de los textos de los siglos precedentes; el segundo diccionario, que nació más normativo que descriptivo, ofrecía un repertorio de las voces castellanas en uso y de sus significados peninsulares para evitar el descarrío de la lengua. Como fuera, lo subyacente era una actitud modélica en la que el esquema de referencia, sancionado académicamente, dirimía cualquier duda respecto a lo transgresor o lo aceptable. Bajo la particular visión del Siglo de las Luces, el regreso hacia lo “clásico” implicaba ordenarse bajo esquemas semejantes a los que prevalecieron en Grecia y Roma, y que llevaron a ambas civilizaciones a ese equilibrio que parecía merecer una imitación.

Por alguna razón, de una u otra forma, el espíritu neoclásico mencionado se ha mantenido hasta nuestros días. En el caso de los cursos de Redacción (universitarios o no) ha tendido a mantenerse la idea de que una buena manera de aprender a redactar es el empleo de modelos literarios para que el estudiante sepa cómo describir, elaborar cartas, comunicados, ensayos y casi todo género de escritos que le serán útiles en su vida profesional y personal, sin importar que el curso no se imparta en una carrera literaria. De hecho, en la realidad universitaria, la Redacción se imparte mayoritariamente a un alumnado que se dirige hacia disciplinas sociales, científicas o técnicas, y cuyas necesidades de adquirir habilidades de lenguaje escrito se encuentran lejos, desgraciadamente, de las de embellecer el estilo o dotarlo de técnicas narrativas y poéticas

más propias de un curso de Estilística. Ante el creciente deterioro del nivel redaccional de las generaciones más jóvenes, vale la pena preguntarse si el modelo literario sigue siendo vigente para apoyar el mejoramiento de la lengua escrita, como se creyó, casi sin fisuras, hasta bien avanzados los años ochenta, o si es necesario replantearse otras estrategias para reforzar la enseñanza de la misma.

Antes que nada, es necesario volver a pensar lo que es la literatura y su posible vínculo con cursos de redacción práctica. Al margen de la belleza y de los valores estéticos que se relacionan usualmente con el trabajo literario, no debe olvidarse que, si por un lado, muchas obras pueden considerarse culminaciones de una manera de escribir en un momento y un lugar determinados, hasta el punto de que pueden alcanzar dimensiones universales, por el otro, ellas mismas son ejemplos de subversión, experimentación y transgresión de lo que se considera la norma escrita. Creo que de ello se deduce el hecho de que se empleen pocos ejemplos de la dramaturgia, pues la construcción de sus diálogos, de las acotaciones y de otros elementos de la construcción dramática la alejan visiblemente de la práctica redaccional. Por lo mismo, la poesía tiende a quedar marcadamente afuera de las predilecciones didácticas: el uso de la métrica, la abundancia de las figuras retóricas, el recurso de la acentuación para lograr la musicalidad del verso, la opción de la rima, el manejo de cultismos y el trastocamiento del orden usual del lenguaje no parecen convertir a la *Aguja de navegar cultos* en el recurso ordinario de un programa de Redacción. Estas dos reducciones acotan el proyecto didáctico, pero señalan su propio con-

flicto: a fuerza de acotar, ¿cuál es el buen modelo literario para aprender a escribir? (para aprender a escribir textos pragmáticos, operativos, funcionales, sería necesario aclarar): todo apunta a la prosa.

Pero la prosa, esa palabra... La prosa, tan despreciada por los latinos, la cultura medieval, el Renacimiento y el Barroco, por considerarla mucho más cercana de los alegatos, de la lengua pragmática de los tribunales y más alejada, por lo mismo, de la elevación de la poesía, mereció un azorado comentario de Monsieur Jourdain, en *El burgués gentilhombre*, de Molière, al descubrir que “hablaba en prosa”, nota que anuncia el cambio del teatro versificado al prosificado, por considerarse más cercano al lenguaje común (observación que, paradójicamente, ocurrió durante el siglo ilustrado). La prosa, que mereció explicaciones levemente justificatorias del mismo Cervantes, en su prólogo a las *Novelas ejemplares*, y que alcanzó pleno reconocimiento como forma de expresión artística entre los siglos XVIII y XIX, a pesar de las obras maestras que provenían desde algunos siglos antes, es un fenómeno relativamente reciente en el quehacer literario. La novela, el cuento y el ensayo, como géneros burgueses, le dieron una insoslayable carta de naturalización en las letras. Para muchos, la prosa es preferible como lectura porque se parece a la lengua hablada, pero la prosa...

La literatura es una construcción anómala que se alimenta de la lengua viva, de la que emplean todos los hablantes; vista así, resulta ingenuo pensar que la exclusividad de las figuras retóricas, de construcción y de dicción es del texto literario, al contrario: si en un sentido inmediato Octavio Paz

tenía razón al afirmar que “poetas somos todos”, era en la manera como metonimias, hipérbatos, calembures, estructuras rítmicas y rimas forman parte de la lengua en su uso común, que es de donde los gramáticos griegos percibieron las características de las mismas para ponerles nombre. Que la literatura juegue con esas figuras con relativa conciencia, que extreme sus consecuencias y lleve al lenguaje a situaciones límite, es parte del discurso literario y siempre lo ha sido: no es otra la razón por la que griegos y latinos despreciaban a la prosa, creyéndola incapaz de producir belleza, pues para ellos era la poesía la forma artística por excelencia en el área del lenguaje, y su condición artística era directamente proporcional a su capacidad de alejarse de la lengua común: vale decir que, consciente de la diferencia entre el habla y lo poético, la Antigüedad celebraba el artificio en el arte, su capacidad de abstraerse del hecho concreto de la lengua.

Que la prosa haya tenido que luchar durante varios siglos para imponerse en el gusto del público como una forma de escritura tan artística como la poesía, no significa que, necesariamente, se encuentre más cerca del habla cotidiana o de los textos comunes de los usuarios. No detallaré aquí la progresiva invención de convenciones que los calígrafos medievales fueron heredando para legibilizar los textos: la puntuación, los guiones para la separación de palabras, las abreviaturas, el uso de altas y bajas, la separación de párrafos... Más bien, señalaré que la prosa artística se alejó, naturalmente, de las formas prácticas con que era empleada en los documentos legales: el empleo de voces narrativas y puntos de vista, así como la alteración de la cronología, el hecho de

interpolan otros textos, la han convertido en otra forma tan artificiosa como la poesía, al margen de que se trate de novelas, cuentos, ensayos, relatos o estampas, pues la condición estética buscada por los escritores la convierten, también, en un acontecimiento anómalo. Así, la frase de Monsieur Jourdain debe entenderse como una defensa irónica del derecho a usar la prosa para escribir un texto dramático, en contra de los usos versificados de la Escuela de Port-Royal, pues Molière aboga por una mimesis dramática: a él le parece que la prosa, como recurso, está más cerca de la lengua hablada que el verso.

Valdría la pena revisar el siguiente ejemplo para percibir el alcance de un texto prosístico cuando se le quiere proponer como un modelo redaccional:

A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios porque él sabía tallar más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería. Arriba de tres veces no lo traté, y ésas en una misma noche, pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el Arroyo. A ustedes, claro que les falta la debida experiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. Mozo acreditao para el cuchillo era uno de los hombres de D. Nicolás Paredes, que era uno de los hombres de Morel. Sabía llegar de lo más paquete al quilombo, en un oscuro, con las prendas de plata; los hombres y los perros lo respetaban y las

*chinas también; nadie inoraba que estaba debiendo dos muertes; usaba un chambergo alto, de ala finita, sobre la melena grasienta; la suerte lo mimaba, como quien dice. Los mozos de la Villa le copiábamos hasta el modo de escupir. Sin embargo, una noche nos ilustró la verdadera condición de Rosendo.*¹

El fragmento que antecede es el arranque de uno de los cuentos de quien ha sido considerado el mejor prosista de lengua castellana en español del siglo xx: «Hombre de la esquina rosada», de Jorge Luis Borges. No hace falta señalar que expresiones como “A mí, tan luego”, “tallar”, “rancho”, “paquete”, “quilombo”, “oscuro”, “chinas”, “chambergo”, y formas dialectales como “laos”, “acreditao” e “inoraba”, ya van pareciendo inadecuadas para un curso de Redacción, no sólo por las notas a pie de página que cada una de ellas merece, sino porque el tono del cuento, tan marcadamente argentino y de compadritos, lo excluirían, de inmediato, de un proyecto redaccional mexicano. Así, la aparente universalidad de la literatura comienza a apuntar, para efectos de la literatura metida a ejemplo en la Redacción, a una más confortable búsqueda de ejemplos mexicanos; en el caso contrario, la ejemplaridad sólo parecería ser sustentable en el caso de que el escritor se mantuviera en el prudente medio tono, en la sabia norma culta necesaria para que pudiera aspirar al rango de modelo en la

¹ Jorge Luis Borges. «Hombre de la esquina rosada» en *Narraciones*. 13ª. ed. Ed. de marcos Ricardo Barnatán. Cátedra, Madrid, 1999. pp. 73–74. (Letras Hispánicas, 123).

lengua escrita. Sin embargo, ¿no resulta extraño que se requieran de muchas condiciones para que un texto pueda ser considerado modelo redaccional? Para el caso mexicano, necesitaría pertenecer, desde luego, a México; de preferencia, a la segunda mitad del siglo xx, para quedar más cerca del español escrito de los estudiantes; si no es demasiado experimental, mejor; si no utiliza groserías, obscenidades o malas palabras, miel sobre hojuelas; si tampoco/ Ante tantas objeciones, ¿cuál es exactamente el modelo literario que se busca? ¿No valdría más, dada la cantidad de cosas por desbrozar, que se seleccionaran ejemplos prosaicos de otros contextos escritos, aunque no fueran literarios? El periodismo, cartas comunes, oficios bien redactados, informes laborales correctos, ¿no ofrecerían fuentes más valiosas para ejemplificar el quehacer de la lengua escrita metido a operaciones funcionales y pragmáticas?

Me parece que la literatura ha entrado a la Redacción como una nostalgia formativa de quienes enseñan esa materia en las universidades: muchos de ellos han egresado de carreras de Letras, o aman la literatura, o creen que la suya es la última oportunidad para ofrecer a los alumnos un acercamiento al mundo cultural, o piensan sinceramente que no hay mejor manera de escribir que como lo hacen los escritores y, por tanto, que esas arquitecturas verbales podrán sostener la ardua ingeniería escrita de los alumnos de bachillerato y las licenciaturas. Doy paso a uno de los meollos del asunto: si sólo son buenos algunos de los textos posibles, eso quiere decir que se reconoce en la literatura una capacidad de transgresión que no conviene a la más bien normativa didáctica de la Redacción; por si fuera poco, si se necesita que no sean más

antiguos de cincuenta años, que no sean demasiado coloquiales ni regionalistas, que no sean muy experimentales ni cultistas... y, además, dependiendo del maestro, que los temas sean “correctos”, poco escandalizadores y muy propios, ¿cuál es el universo posible ante tantas condiciones didácticas? Seguramente, las páginas más planitas de Alfonso Reyes, o Agustín Yáñez; casi nada de Fernando del Paso, José Agustín, Juan Rulfo, Juan García Ponce; muy poco de verdadera literatura y mucho de aburrimiento para el alumnado.

Regresemos a la realidad de los cursos de Redacción: ¿quiénes son los alumnos? ¿Qué nivel formativo poseen? ¿Cuál es su competencia lingüística en el canal escrito? ¿Qué leen? ¿Qué hábitos culturales tienen? ¿Qué nivel redaccional pretende ofrecérseles? ¿Para qué? ¿Para escribir qué? ¿Cuál es su futuro profesional? ¿Se pretende que posean un estilo bello? Sólo para responder a la última pregunta, debe insistirse en que la belleza de la expresión tiende a buscarse cuando la materia prima de la Redacción ya es lo suficientemente sólida en el usuario, lo demás es buscarle tres pies al gato, complicar la vida del estudiante de tal manera que se le haga detestar al modelo y al instrumento del que pretende dotársele.

Para responder a las demás preguntas, vale la pena repasar las siguientes consideraciones. En México, después de 1970, como consecuencia de la reforma educativa emprendida bajo el gobierno de Luis Echeverría, de la explosión demográfica que se disparó en los siguientes treinta años, de la creciente invasión de los medios electrónicos, de la progresiva instauración de una cultura más visual que verbal y de un pragmatismo sustentado en la carrera del dinero (obtener for-

tuna lo más rápidamente posible), ha ocurrido una caída notable no sólo en el nivel de expresión escrita de los alumnos que ingresan a una licenciatura, sino que su bagaje cultural ha tendido a reducirse notoriamente: su competencia redaccional es baja y su acervo lingüístico, también; casi todos proceden de escuelas donde la masificación de los grupos ha vuelto casi imposible un seguimiento más cercano del docente para corregir sus problemas de lengua escrita; casi todos son parte de una generación formada por la televisión, los juegos electrónicos y las computadoras; casi todos creen que una imagen vale más que mil palabras y, a la manera de Tomás, el apóstol, que sólo se percibe lo que se ve, sólo se conoce lo que se mira. En los casos más graves, las incompetencias en el nivel de la lecto–escritura tienden a producir alumnos con una menor capacidad de abstracción conceptual, aunque sean muy hábiles para descifrar los *videoclips*, jugar al *nintendo* y emplear *internet* para “bajar” del ciberespacio una información que ya no se molestan en leer para presentarla como resultado de una “investigación”. Frente a tales novedades y diagnósticos, ¿puede hacer algo la literatura para ofrecer modelos interesantes a los alumnos de un curso de Redacción que están pensando en ganar dinero y en dirigirse a carreras minoritariamente humanísticas? No debe olvidarse que muchos de ellos creen que podrán pagar a una secretaria o un escribano que, en el peor de los casos, les corrija sus errores, o que los programas cibernéticos los ayudarán a revisar sus textos... En el caso de una espiral más amplia, nada garantiza que una secretaria tenga la formación necesaria para redactar o corregir eficientemente, ni que los diccionarios de los procesadores de palabras pue-

dan detectar con eficacia los muchos problemas que suelen aparecer en un texto escrito.

Entonces, ¿será la literatura un buen ejemplo para redactar bien? Creo que no. Ante el quebranto de las habilidades de lectura y redacción, tendería a sembrar más incertidumbres que claridades, dada su complejidad inherente, incluso si se trabajara con un texto considerado “sencillo”. En todo caso, debe barajarse el texto literario junto con muchos otros para reforzar el aprendizaje con modelos que orienten al alumno hacia su propia textualidad. El objetivo de los cursos redaccionales no es lograr que el alumnado redacte como Fuentes, Paz o Pacheco, por sólo poner ejemplos mexicanos con obra producida entre 1950 y 2000; ni siquiera, que redacte con un estilo bello, elevado o elegante: a estas alturas del nuevo milenio, el objetivo debería ser que los alumnos pudieran encontrar un estilo propio, eficiente y comunicador. Para ello, los modelos deben rastrearse en otros lados y su empleo debe estar más del lado de la elección que de la obligación.

Me ha tocado revisar manuales redaccionales en los que, para cada ejercicio previsto, se ofrece una lectura relativamente breve de algún autor consagrado. El efecto que me producen es el de una buena antología que revela las inclinaciones personales del autor, pero siempre me ha quedado la duda acerca de la eficiencia de esos productos. Se puede alegar que la literatura ofrece modelos gramaticalmente adecuados en cuanto a la construcción del texto, pero la proliferación temporal del primer párrafo de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; o los anfibológicos “duelos y quebrantos” del primer capítulo del *Quijote*, de Cervantes; o el tono poéti-

co de la carta de la Maga a Rocamadour, en *Rayuela*, de Julio Cortázar; o los ordenados laberintos verbales que propone Bustrófedon, en *Paradiso*, de José Lezama Lima; o el vertiginoso corte lingüístico retratado en «Cuál es la onda», de José Agustín; o las violentas y sesgadas descripciones de los personajes en *Los errores*, de José Revueltas... ¿le servirán a un alumno que va a necesitar recursos para redactar cuando escriba (si fuera a escribir)?

Ofrecer las peras del olmo a un alumnado que cursa la Redacción, es tanto como ofrecer *La Ilíada* a un recién alfabetizado, es volver a incurrir en el magnífico error de Vasconcelos cuando, después de más o menos alfabetizar al país, distribuyó la serie de Clásicos Universales entre los flamantes lectores, con el consecuente problema de que, por ejemplo, *Fausto*, o *Edipo rey*, o *La vida es sueño* no tuvieran nada que decirle a un analfabeta funcional: la literatura es insustituible en la vida y crucial en cursos literarios, de Estilística y de Preceptiva, pero, ¿por qué empeñarse en ofrecer el modelo de la excepción cuando los proyectos redaccionales tienden a fundarse en una suspirada regla general?

La literatura puede emplearse como apoyo eventual para los cursos de Redacción, pero no debe olvidarse que los futuros profesionistas no pretenden escribir literariamente; un buen proyecto de trabajo sería buscar ejemplos textuales en los ámbitos que serán el verdadero futuro de los estudiantes de licenciatura: fragmentos de tesis, reportes de investigación, cartas comerciales, prosas funcionales. El amor por la literatura no se gesta en los casi siempre detestados cursos de Redacción: el buen estilo se obtendrá de la literatura sólo cuando

el interesado desee pasar de una prosa elemental a una más elaborada. Aquí y ahora, el problema a resolver es la recuperación de una mínima competencia del nivel escrito, de una mínima competencia de la lectura; una vez recuperadas ambas habilidades, podrá pensarse en que las artes de la palabra regresen a las aulas en cualquier nivel profesional, así como la búsqueda de elegancia y belleza. Lo demás es literatura, una hermosa mentira o, en el mejor de los casos, la utópica fundación de un nuevo género, el de la docencia fantástica.

SENTIDO DE LOS SENTIDOS:
ARTE, EROTISMO Y CULINARIA

*A Luis Schettino y Luis Mayer,
hermanados en este ensayo.*

En esta época de regreso desmelenado y turístico a la Naturaleza, en que los ciudadanos miran la vida de campo como Rousseau miraba al buen salvaje, me solidarizo más que nunca con: a) Max Jacob, que en respuesta a una invitación para pasar el fin de semana en el campo, dijo entre estupefacto y aterrado: “¿El campo, ese lugar donde los pollos se pasean crudos?”; b) el doctor Johnson, que en mitad de una excursión al parque de Greenwich, expresó enérgicamente su preferencia por Fleet Street; c) Baudelaire, que llevó el amor de lo artificial hasta la noción misma de paraíso

JULIO CORTÁZAR

DE ACUERDO con los ritos arcaicos de Tespías, donde se le adoraba bajo la forma de una piedra informe, en el origen ya estaba Ἐρως, nacido al mismo tiempo que la Tierra y surgido del Caos primitivo. En otras viejas versiones del mito, también se le creyó fruto del huevo original engendrado por la Noche, cuyas dos mitades, al separarse, formaron la Tierra y su cobertura, el Cielo. Fuerza fundamental del Cosmos, Eros

no sólo aseguraba la continuidad de las especies, sino la cohesión interna del mismo Cosmos; sin embargo, contra la creencia de considerarlo una de las grandes divinidades, algunos mitógrafos y filósofos posteriores lo redujeron a la mera condición de “genio” intermediario entre dioses y hombres; fue el caso de Platón, quien, en el *Banquete*, lo hizo hijo de Poros (el Recurso) y Penía (la Pobreza), de quienes obtuvo dos características significativas: siempre a la zaga de su objeto, como la Pobreza, debía inventar los medios para conseguirlo, como el Recurso. Así, de haber sido una fuerza fundamental del mundo y un dios omnipotente surgido del Caos, esta interpretación platónica redujo a Eros a sólo un impulso perpetuamente insatisfecho e inquieto.

Lo impreciso de la genealogía erótica parece uno de los nombres de la turbación que su poder sigue provocando: después de Platón, se asignaron al dios nuevos orígenes y, de la misma manera que se habló de diversas Afroditas, también se supuso la existencia de muchos Érotes: uno de ellos fue hijo de Hermes y Afrodita Urania, el cual tendría como medio hermano a Anteros (“Amor Contrario” o “Recíproco”, hijo de Ares y Afrodita), si no es que éste fuera una segunda forma del mismísimo Eros; en una tercera advocación, Eros fue hijo de Hermes y Ártemis (a su vez, hija de Zeus y Perséfone), y, con ella, el dios acabó reducido a esa apariencia de dios alado y casi púber que la poesía y las artes plásticas popularizaron posteriormente, hasta terminar convirtiéndolo en un niño caprichoso que dispara sus flechas sin ton ni son y es capaz de someter a su propia madre, Afrodita, a las inflamadas saetas con que hiere los corazones de dioses y humanos. Menos aterra-

dor y telúrico que Dionisos¹, aunque no menos poderoso, Eros vio sometida su historia a las manipulaciones artificiosas de incontables generaciones de artistas e intelectuales que trataron de atenuar, resolver o explicar las dificultades, contradicciones y misterios que encerraban las leyendas primitivas mediante interpretaciones e interpolaciones no exentas de desesperación racionalista.

Aparte de la connotación de las actividades antes mencionadas, es imposible dejar de atribuir al dios griego la invención del erotismo, una de sus más célebres y populares aportaciones para hombres y dioses, aunque no exenta de polémica ni censura. El hecho de que Eros haya creado la actividad que lo conmemora durante el decurso de alguna de sus múltiples leyendas (¿tal vez, aunque tardíos, durante los días y noches que hilvanaron su historia con la de Psique?), autoriza a decir que, como el amor, el erotismo es una elaboración cultural sobrepuesta a dos impulsos naturales: el del sexo y el del instinto procreativo. En esa medida, el regalo del dios es semejante al de Prometeo, en tanto que fuego y erotismo humanizan al hombre y lo separan de las bestias. No pretendo inmiscuir a Eros en una polémica buffoniana o lévy-straussiana acerca del filosófico asunto que separa las fronteras entre lo natu-

¹ Este dios tampoco dejó de ver maquillada su personalidad, pues los romanos lo atenuaron con la apariencia de Baco. Sin embargo, los caminos dionisiacos no eludieron la paradoja: si su aspecto juvenil en la iconografía romana lo llevó a patrocinar la imagen primitiva de las representaciones de Cristo (imberbe), en un cruzamiento indudable con Hermes Moscóforo (buen pastor), su aspecto griego terminó por auspiciar la imaginería diabólica (cuernos, patas de cabra, piocha y bigote).

ral y lo cultural, pero me atrevería a afirmar, parodiando al conde de Buffon, que erotismo es todo aquello que no es Natura; y, apropiándome de los conceptos de Lévy-Strauss, que el erotismo está mucho más cerca de lo cocido que de lo crudo... Producto cultural y cocido, el erotismo también quedó magistralmente diferenciado respecto al instinto sexual, en el siglo XVIII, mediante la pedagógica anécdota que Mme. de Saint-Ange relató a Eugène de Mistival —personajes del Marqués de Sade—, durante el “Tercer diálogo” de *La philosophie dans le boudoir* (obra que, por cierto, propone y defiende un erotismo heterosexual, homosexual y bisexual, muy dentro del tono del Marqués):

MME. DE SAINT-ANGE.— [...] la imaginación sólo nos sirve cuando nuestro espíritu está absolutamente liberado de los prejuicios, porque uno solo basta para enfriarla. Esta parte caprichosa de nuestro espíritu es tan libertina que nada puede contenerla; su mayor triunfo, sus más eminentes delicias, consisten en quebrar todos los frenos que se le oponen; es enemiga de la regla, idólatra del desorden [...]; esto explica la respuesta de una mujer imaginativa que cogía fríamente con su marido:

—¿Por qué tanto hielo? —preguntó éste.

—Pues, en realidad —le contestó aquella singular criatura—, ocurre que lo que usted me hace es demasiado simple.²

² Marqués de Sade. *Filosofía en el tocador*. Trad. del francés por Ricardo Pochtar. Tusquets, Barcelona, 1988. p. 62. (La sonrisa vertical, 59) [El subrayado es de Sade]

Cf. *Ibid.* Trad. del francés por Luis Julián Echegaray. s. Ed., México, s. f. p. 54.

Me parece que Sade da en el clavo cuando incorpora imaginación, transgresión y fantasía al reflexionar acerca del erotismo, pues introduce en el tema aquellas cualidades humanas que, entre otras cosas, le han permitido pasar de la comida de subsistencia a la gastronomía (erótica y culinaria se vincularían en la medida en que ambos pueden ser un ágape de dos y, bajo dicha perspectiva, ambas se relacionan con la práctica del misticismo), y de la imitación de la realidad al arte: es decir, Sade no hace otra cosa que considerar al erotismo sino como parte de las actividades y refinamientos culturales de un *homo* que ha ido agregando a sus apellidos las connotaciones de *sapiens*, *faber*, *ludens* y *eroticus*, actividades que, por otro lado, permiten regresar de la Cultura a la Natura y de lo cocido a lo crudo, pues, en el caso del erotismo, se trata de un proceso de producción cultural que, emanado del cuerpo y sus impulsos, los reinventa y reelabora en otro nivel para, finalmente, regresar al cuerpo y traducir esos impulsos en una forma distinta a la que le dio origen: mejora y perfecciona el instinto originario y agrega cosas que no existirían sin la intervención cultural del ser humano, pues, de hecho, en un primer momento, el erotismo no busca tanto la reproducción de la especie como el acendramiento y la dilatación del placer y del encuentro. De ahí que la mujer citada por Mme. de Saint-Ange considere simple la poco imaginativa actividad sexual de su esposo y que dicha simplicidad se oponga a su propia concepción de los usos sexuales, mucho más sibarita y alambicada; como la ejecución de tal simpleza masculina se traduce en frialdad de la *partenaire*, del ejemplo didáctico de la maestra de Eugène se deduce que sólo las malas lenguas pueden considerar que hay mujeres frías.

Otro sesgo sugerido por Sade es el de la obscenidad, palabra relacionada con “obscuridad” y que, proveniente del latín *'obscenus'*, quiere decir ‘siniestro, fatal, indecente’, lo cual autorizó el sentido posterior de que “a las palabras desvergonzadas llamaron *oscenas*”:³ es decir, la obscenidad resulta ser uno de los recursos del erotismo (y de otras formas de protesta y reivindicación sociales) que tienen que ver directamente con el universo verbal y con la idea de que la fantasía erótica se asocia con el desorden, la transgresión, el escándalo y el crimen. Así encarnado extremosamente en la obscenidad, el erotismo debería ser entendido a la manera de una contrarrespuesta a la represión puritana, al adentamiento hipócrita prohiado por las “buenas costumbres” y al sexo procreador y aséptico, santas actitudes conservadoras que no han dudado en castigar, reprimir y señalar a todo aquél que, en un momento dado, se haya atrevido a considerar que la vida erótica puede ser no sólo vivible, sino una forma de liberación personal y un paraíso mejor que el ultramundano; en todo caso, tales intolerancias se han sustentado durante siglos en dogmas cuyas sospechosas (i)legitimaciones son las del Poder, el Orden y la Decencia.

Invocar a la imaginación y la obscenidad dentro del contexto del erotismo no deja de ser una manera de pedirle a Platón que comparezca ante el tema con sus juicios sobre la preponderancia de la esencia sobre la apariencia, de la superioridad de la idea sobre la representación y del triunfo del espíritu

³ Cf. Joan Corominas y J. A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. iv. Gredos, Madrid, 1993. p. 260. (Biblioteca Románica Hispánica, Diccionarios, 7)

sobre la carne, las cuales han permeado poderosamente la cultura occidental a través de sus *Diálogos* y del cristianismo; dicho de otra manera: si imaginar es 'representar, retratar, crear imágenes' y si obscenidad es el hecho de producir palabras que siembren la oscuridad en quien las oye, todo lo cual fue condenado por el filósofo griego a través de su sistema filosófico, no deja de ser sugerente la idea de que el erotismo sea, finalmente, un creador de formas siempre cambiantes cuyo contenido es el magma de la libido, del impulso sexual y del deseo. Desde el punto de vista de Platón y del cristianismo, eso bastaría para condenarlo, pues la forma no es sino un regodeo del cuerpo y del mundo, universos en los que el Diablo se enseñorea por ser, antonomásicamente, el productor de apariencias. Por tales razones, prefiero dejar atrás platonismos y cristianismos para ingresar en un calvinismo contemporáneo, notoriamente vertiginoso, que fue expresado por Italo, su más notable profeta: forma es contenido y contenido es forma: encontrar una forma permite introducir en ella cualquier contenido. Si el impulso sexual es el contenido del erotismo, las formas que éste le da lo transforman en rito y juego dentro de una escenografía propicia cuya condición es la lentitud, lo cual permite que la búsqueda de conocimiento (incluido el de la acepción bíblica) incorpore a todos los sentidos, no obstante el aparente predominio del tacto, de manera que la afirmación del presente se vuelva la dichosa manera de triunfar contra el olvido y, curiosamente, contra las apariencias. Desde esta perspectiva, la idea de erotismo puede extrapolarse hacia actividades cuya intención sea lúdica y en las que no parezca tan evidente el impulso sexual. La reelaboración del mundo a

través de esfuerzos no sublimantes sino recreadores, supondría poner la seminalidad en la cabeza, la boca, las manos, los ojos, los oídos... lo cual reivindicaría a Palas Atenea como un ser creativo y erótico aunque no hubiera nacido del sexo de Zeus, sino de su pensamiento.

EL EROTISMO, diálogo entre dos ontologías distintas pero complementarias, es la capacidad femenina de volverse masculino y viceversa, pues la intensidad característica del hombre debe volverse extensa y la extensidad característica de la mujer, intensa,⁴ sin que ninguno de los dos pierda sus atributos propios: al trabajar ambos en y para el erotismo, contienen, sofrenan y encauzan sus temperamentos con el fin de alcanzar juntos el clímax orgásmico, unidad apetecida y fugaz que permite encontrar en el otro el paraíso perdido. Por ende, al masculinizarse y feminizarse los opuestos para avanzar en un solo camino, el resultado de ese esfuerzo debe llamarse erotismo. Éstas son las verdaderas razones que, a mi parecer, sostuvieron la fama de Casanova durante el siglo XVIII: no tanto el atletismo sexual del que él mismo presumió en sus *Memorias*, sino el talento para lograr que cada mujer se sintiera única en su compañía, la capacidad para despertar la intensidad de ella, atrayéndola hacia la de él, y la de volverse extenso, junto con la mujer con la que se relacionaba.

Así visto, el erotismo es un ritual sagrado, una hierogamia que, de acuerdo con lo propuesto por el hermetismo, supone

⁴ Cf. Francesco Alberoni. *El erotismo*. 3ª. ed. Gedisa, Barcelona, 1994. pp. 27-121.

que el cielo (el hombre) y la tierra (la mujer) funcionen como espejos mutuos. En tal sentido, funge como acto y camino de conocimiento en muchos niveles: no sólo se conocen los dos cuerpos de manera sensible, inmediata y física, como lo propone hermosamente la tradición hebrea en el *Génesis* y en el *Cantar de los cantares*, sino que la conciencia del *yo* se reconoce en la del *tú* y, junto y a través de ésta, vislumbra la parte de universo que existe en cada uno de los dos, iniciando un viaje inefable hacia el universo objetivo. De acuerdo con la tradición india, especialmente la tántrica, la porción de universo que existe en cada individuo se proyecta en los *mudras* y *asanas* dibujados por cada pareja en el juego erótico y en el momento de la cópula; simultáneamente, dichos *mudras* y *asanas* dibujan formas del cosmos, las cuales se describen en el *Kamasutra*: flores de loto, elefantes, perros, como si los cuerpos del hombre y la mujer formaran un nahual con el que se vincularan armoniosamente en el momento del encuentro físico.

Todos los amantes creen compartir una vida particular, única e irrepetible. A su manera, eso es cierto y no, como en el caso de las mil vaqueras –las *Gopis*– que sostuvieron relaciones amorosas con *Krisna* durante una noche de privilegio en un bosque sagrado: el dios conoció simultáneamente a todas las mujeres, pero las mil sintieron que esa noche había pertenecido de manera personal y exclusiva a cada una de ellas y a *Krisna*, sin la participación de las novecientas noventa y nueve restantes, y *Krisna* nunca confundió las individualidades de ninguna. Creo que ésta es la clave que identifica a los sentimientos de amor profano y de amor místico: la de sentirse apartados y elegidos para una vida distinta de la que

viven los otros, lo cual significa que el sentimiento dominante es el de exclusividad y fundación: la pareja (Dios y el Alma, la Amada y el Amado) es la única protagonista de una historia original cuya repetición o reproducción en otras personas es irrelevante para los iluminados. Literalmente, los demás son lo de menos, pues la perfección y la completud viajan de uno a otro de los dos miembros de esa pareja. Puesto que la mística ha empleado las imágenes del amor humano para expresar el carácter íntimo, personal y balbuciente de la unión divina, también ha ocurrido que su discurso ha permitido ver de otro modo los vínculos eróticos, logrando que el discurso de éstos adquiriera tintes religiosos al hablar de la unión humana entre mujer y hombre para referirse a esa *folie à deux*, a ese *mal de vivre*, con lo cual se traduce la inminencia del misterio del amor, especialmente el de la breve fusión orgásmica y el del dilatado camino erótico (¿una ascesis?), a la vez *erotikón* y *mandala* construido con las figuras de los dos cuerpos (por lo tanto, un *kamasutra*) y declaración de sentimientos amorosos encarnado en el encuentro material y palpable, aunque indescriptible, del rito amoroso: lectura y trasunto de lo intangible a través de signos corporales, como lo quiso entender el neoplatonismo.

(El erotismo, como desatador de trastornos y pivote del amor apasionado que bordea los linderos de la muerte, fue visto desde la Antigüedad como un padecimiento cuyo origen estaba en el temperamento melancólico. Se decía que éste había nacido en invierno, con ese descanso de la tierra tan parecido al sueño de la muerte, y que había sido patrocinado por Urano, el más antiguo de los dioses: de ser adecuado dicho zodiaco

invernal, Sagitario y Acuario serían dos de sus emblemas, pero Capricornio, la cabra con cola de animal marino –lo cual representa su doble naturaleza isleña–, no sólo acabó por ser el signo cardinal de la tierra en su descanso, sino, también, de la melancolía.

Hipócrates relacionó a la melancolía con el hígado y la bilis negra, puesto que los griegos creían que en el hígado se ventilaban las pasiones: el *pathos* fue, desde entonces, uno más de los atributos melancólicos. Por razón natural, los Padres de la Iglesia creyeron que la *tristitia*, pecado muy mortal de ensimismamiento que distraía al creyente de su camino de salvación, también era una consecuencia del carácter melancólico, máxime cuando era producida por el amor apasionado y el erotismo, que tienden a deificar a la persona amada. Por ausencia o presencia, la *tristitia* y la melancolía fueron consideradas enfermedades del cuerpo y del espíritu, cuyos síntomas y resultados bien se podían asociar con el frío, la contemplación distraída, la nostalgia de la calidez y el estupor de la tierra invernal.

En la terminología prefreudiana, la melancolía fue asociada con el carácter apasionado, algo muy propio de los románticos, quienes vieron en el σπλην (‘baso’)⁵ un nuevo mal del siglo para solucionar las atrocidades del mundo capitalista...

Todo esto se ha dicho de la melancolía para espanto de los débiles y los ingenuos que pretendieran coquetear con ella

⁵ Esta palabra griega pasó al latín *splen*; de ahí, al francés antiguo *esplen*; y de ahí, al inglés *spleen*, en cuya quinta acepción, ya arcaica, significa ‘abandono’, ‘languidez’.

y alejarse del ímpetu nervioso y pragmático que lleva al ser humano a amasar fortuna, conquistar el mundo y desplegar su ingenio en la acumulación de más y más peculio. Sin embargo, al melancólico no lo impresionan los caudales financieros de otros ni sus tiempos productivos, ni le afecta ser juzgado cigarra entre hormigas, pues busca sus tesoros hacia adentro, se zambulle en aguas que otros no conocen –a veces claras, a veces negras–, y emerge con una flor entre las manos para compartirla con el ser amado o con otros, sus amigos, dentro de eso que parece el pasmo improductivo del invierno y no es, en realidad, sino la vigilia del amante, la búsqueda de nuevos territorios, la donación del que no guarda las cosas para sí mismo.)

La literatura mística (pienso, sobre todo, aunque no de manera exclusiva, en la escrita por los carmelitas españoles del siglo XVI: san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús) ha recurrido a las imágenes del amor profano –eróticas y nupciales– para traducir esa inefabilidad que es la fusión del Alma con Dios en sus relaciones de amor a lo divino. Para efectos de esa vida misteriosa, santa Teresa discernió tres caminos sucesivos por los que el Alma avanza hasta su fusión “física” y personal con Dios: la *illuminatio* (o la intuición de que el Amado –Dios– está llamando a la Amada –el Alma–) y la *purgatio* (o la noche oscura llena de dudas, incertidumbres y aparentes fracasos y desencuentros, en la que la Amada cree haber perdido al Amado o haber sido víctima de tentaciones e ilusiones diabólicas): ambas vías se corresponden con la etapa *ascética*; finalmente, la *unio* (o etapa *mística*, por excelencia, en la que el Alma embriagada se sumerge y se integra en Dios). Muchos de los escritores místicos occidentales han desarro-

llado largamente la etapa ascética y, por ello, la originalidad de san Juan y santa Teresa radica en que los dos describen con palabras humanas el momento unitivo. Sin embargo, en la obra de ambos es más amplio el desarrollo que otorgan al ascetismo que al misticismo, tal vez para sugerir lo breve, abismal e inefable que es la fusión amorosa entre Dios y el Alma.

De acuerdo con el significado original de la palabra “misticismo”, es perceptible que sus relaciones con el erotismo son numerosas: la palabra procede del griego $\mu\upsilon\omega$, ‘yo junto’ (los labios, los dedos, los párpados –de donde se deriva la palabra “miope”–), que derivó en $\mu\upsilon\sigma\tau\iota\kappa\omicron\zeta$: lo relativo a los misterios o musitar una queja. Más tarde, Cicerón, en las *Cartas a Ático*,⁶ empleó la palabra *mysticus* en el sentido de ‘ocultar’, ‘guardar en mucho secreto’. Por extensión, los latinistas árabes la quisieron entender como ‘embriaguez’, ‘ser arrullado para descansar’, ‘tener una vida secreta y distinta de la ordinaria’, lo cual se aviene con la idea expresada por santa Teresa en su obra mística fundamental:

*Pues consideremos que este Castillo tiene, como he dicho, muchas Moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto...*⁷

⁶ Cicerón. *epistulae ad Atticum*. IV, 2, § 7.

⁷ Santa Teresa de Jesús. *Castillo interior o las moradas*. I, 1.

Las relaciones entre mística y erótica no sólo han sido vistas por autores como Bernini a través de obras como la que el escultor dedicó a santa Teresa de Jesús, sino que los mismos protagonistas se vieron forzados a emplear metáforas carnales y epitalámicas para explicar los extraños vínculos que se producen entre el alma y Dios: si la “revelación” resultante del encuentro sólo ocurre entre dos, es inevitable que tal acontecimiento parezca intraducible y que el éxtasis o la emoción regresen a la pareja de protagonistas sin intervención de nadie más, por lo que, en un primer momento, la erótica y la mística ocurren como actos de inmanencia. Cuando el arte se relaciona con ambas actividades, resulta claro que una pintura o un poema no pueden reproducir el instante de fusión, pero lo describen y sugieren la hondura de éste. En todo caso, erotismo y misticismo se vuelven trascendentes al ser proferidos y resignificados por la obra de arte, espacio en el que abandonan la privacidad del diálogo entre dos para compartirse con las emociones del espectador y los lectores.

Dentro del universo comentado, resulta indudable que el arte, no obstante las condenaciones platónicas, ha logrado quedar a salvo de las sospechas sociales, así sea por el carácter de adorno y de estatus que ciertos grupos le otorgan –aunque no lo entiendan–, cosa que no ha ocurrido tan felizmente para el erotismo y la culinaria, actividades que siguen siendo vistas como procacidades donde se alienta el predominio de los sentidos sobre la razón y el espíritu. Habría que pensar hasta qué punto la sofisticación alcanzada por las tres creati-vidades mencionadas no ha sido el verdadero motivo de que filosofías, ciencias y prejuicios ideológicos hayan querido

confinarlas en los apartados del pecado, la insignificancia y la indecencia. Al margen de otras historias, la que verdaderamente pesa es aquella que pretende negar la relevancia del cuerpo y sus sentidos ante la supuesta superioridad de la inteligencia y del conocimiento racionalista-espiritual del ser humano. Aplastados así cuerpo y sentidos, todo aquello que parezca refrendar la relevancia del conocimiento estético, gastronómico y erótico parece quedar en el umbral de la sospecha. Sin embargo, vuelvo a insistir en que el arte ha corrido con mejor suerte que sus acompañantes, aunque haya integrado tan profundamente muchas de las actividades y resultados que las otras dos transitan.

LA IMAGINACIÓN no está demasiado alejada de los universos por los que transita la culinaria, pues convertir el momento de la comida en un tiempo apartado donde no sólo se degustan sabores y olores sino texturas y consistencias, así como en una ceremonia propicia para el arte de la conversación y la convivencia, implica la activación de muchos instrumentos humanos: memoria olfativa y gustativa y, sobre todo, la capacidad alquímica de combinar y transmutar unas cosas en otras. Un primer vínculo entre el ágape erótico y el de la culinaria se encuentra en ese deleite proporcionado por los actos de mirar, tocar, palpar y paladear; si bien es cierto que los olores y sabores del lecho serían relativamente insoportables si se les encontrara servidos en la mesa y que los procedimientos de la cocina serían totalmente bárbaros si se ejercitaran en la cama, no lo es menos que la esencia de ambas actividades se acompañan bien en el imaginario humano, así sea de manera suce-

siva y complementaria (la ortodoxia las ha confinado en el sótano de los pecados capitales bajo los rubros simplificados de “lujuria” y “gula” y les ha opuesto las abstracciones de la castidad y la templanza).

Si no fuera de otra manera, el erotismo no es sino una creación cuya actividad tiene como desenlace al otro (y, en última instancia, a la pareja de protagonistas); y la de la culinaria, al prójimo: los comensales con quienes se comparte la creación gastronómica; en ambos casos, el resultado puede nacer de una inspiración personal, pero el fruto es social, no importa que involucre a dos o más participantes. Resulta sugestivo entender el significado de ese salto ocurrido durante la Edad Media, cuando del hecho de comer bastamente y sin refinamientos, se pasó a la invención del banquete, en el siglo XII: la banca alargada (es decir, la banquetta de madera o “banquete”), que permitía la presencia de muchos comensales alrededor de la mesa, no sólo derivó en una mayor sofisticación de los modales para comer, sino en el cultivo de formas sociales que exigieron el uso de la palabra cortés y, a la larga, la invención de instrumentos que, yendo más lejos que la brutalidad utilitaria del cuchillo, estilizaron las formas y los usos de la mano: los dedos del tenedor (la *forchetta* italiana, inventada en el siglo XV) y el cuenco de la cuchara. ¿Por qué se refinaron tanto los instrumentos para comer? ¿No habrá sido porque la preparación de la comida devino en formas tan “extravagantes” que el mero uso de la mano comenzó a suponer el desgobernamiento del paisaje ofrecido en el plato?

Sería prolijo enumerar aquí tradiciones como la del pan y la sal (así como las penas romanas contra quien malbaratará

a ésta por lo caro de su producción, lo cual devino en la fórmula popular de “echar la sal” como augurio de mala suerte contra quien la despilfarrara), así como la riqueza de la ruta de las especias, o el significado que tuvo el viaje enloquecido de Marco Polo hacia Catay, cuyo fruto inmediato fue la transformación del fideo chino en el espagueti italiano... En la historia cotidiana del ser humano, podría observarse que la culinaria no ha sido sino el refinamiento cultural del mero impulso de sobrevivencia, determinado por la necesidad de comer para alimentar al cuerpo: mejora y perfecciona el instinto de comer y agrega cosas que no existirían sin el hombre, fenómeno que da otro significado a los méritos de la investigación humana en el contexto de ese misterioso paso de lo crudo a lo cocido.

En la génesis de los sacrificios y el rito, puede observarse que entre el sacrificio humano y el de animales también se agregó una modificación más: el de la hoguera y la cocción. Ya la *Ilíada* aporta suficientes indicios respecto a la manera como los dioses aceptan o rechazan el sacrificio propiciatorio, respecto al privilegio sacerdotal mediante el que la carne maciza estaba destinada a los dioses y las vísceras (por donde pasan fluidos y humores), a los hombres, como si lo cocido hubiera sido apartado para los dioses y la casta sacerdotal: en tal contexto, la palabra “cocido” debería leerse en el amplio y, a la vez, ambiguo significado de “ambrosía”, alimento entre alimentos provisto para los dioses por alguna fábrica cuya identidad y recetas ignoramos.

Otra cosa que acerca a erotismo y culinaria es el hecho de que, aunque varias personas degusten los sabores de una

comida durante el curso de un determinado ágape, quienes no hayan estado presentes en el banquete nunca podrán entender el instante de la revelación ofrecido por los sabores: de la misma manera en que el instante orgásmico es inefable e intraducible, la experiencia sensitiva de los sabores, olores, gustos y predilecciones resulta difícil de comunicar. No obstante el sensualismo mercantilista de la sociedad contemporánea, es interesante verificar la insuficiencia del vocabulario (por lo menos, en castellano) para describir fehacientemente la variedad de las experiencias visuales, olfativas, gustativas y sexuales, pues todo parece reducirse a matices particulares y personales de la percepción. Sin embargo, contra la aparente pobreza del lenguaje hablado, resulta paradójico constatar que la eficacia de un platillo se mide a través de un acontecimiento no verbal: en que la culinaria es la única actividad cuyo éxito no se mide por la conservación sino por la devastación comunitaria o individual del objeto producido.

Independientemente de las emociones del artista o del carácter “indescriptible” del asunto que aborda mediante la aproximación estética, su obra tiene la capacidad de extenderse, en tiempo y espacio, hasta quienes no lo hayan conocido personalmente ni a sus circunstancias. Surgido de experiencias individuales o compartidas, transferibles o “intransferibles”, el arte logra comunicarse a través de sus lenguajes de una manera que rebasa el carácter cerrado del erotismo y del misticismo, y el carácter privado (aunque social) del banquete. El arte crea algo que antes no existía en el mundo: lo perfecciona, lo interpreta y lo vuelve comunicable; así, amplifica las visiones de dos y las vuelve “objetivas” o “universales” al

concentrarse en ciertas visiones y momentos subjetivos, particulares, intransferibles, con lo cual se vincula con el sentimiento, a la vez expansivo y privado, característico del mundo amoroso, así como con el fluir de las sensibilidades intensa y extensa, que son propias de los universos masculino y femenino, respectivamente: *yin* y *yang*, *yoni* y *lingam* compenetrándose para formar un solo misterio. De hecho, cierta actividad estética alrededor del erotismo coincide con la de Amedeo Modigliani al pintar sus retratos y desnudos: no concebir al texto (pictórico, literario) como una mera descripción reflexiva, sino como el ejercicio de una mirada que extiende su erotismo alrededor de un cuerpo y sobre una persona a los que se ha amado previamente o, lo que es lo mismo, poema y lienzo se proponen como continuaciones del acto amoroso: leer y mirar se vuelven acercamientos al momento de momentos ocurrido entre dos (conuerdo con Octavio Paz en considerar al amor y al erotismo dos partes de una llama doble, pero también es cierto que este último puede llegar a prescindir del amor y, por las languideces y fronteras que toca, alcanzar unos vínculos con la muerte que el amor suele desechar de su visión).

EL REPASO somero de algunos sustos que han atribulado a la moral en Occidente, puestos de manifiesto a través de polémicas, actitudes contestatarias, momentos de expansión y contracción culturales o periodos de tolerancia e intolerancia social e ideológica, permite vislumbrar la tenacidad con la que el ser humano ha defendido el refinamiento de su sensualismo y la obstinación con la que diversas instituciones y personalidades han pretendido condenarlo. Baste cotejar el exilio de

los artistas de la república platónica contra la tesis romántica de que sólo el arte es eterno; la perenne condena eclesiástica del sexo y la fornicación contra la idea de los *alumbrados* españoles del siglo XVI, quienes veían en la actividad sexual otra forma de plegaria y acercamiento a Dios; o el precepto de morigeración determinado por Jan Calvino y los puritanos alrededor de todos los órdenes de la vida (la mesa, la cama, el arte y las costumbres) contra el sibaritismo versallesco, que acabó de inventar y refinar el complicado sistema de servicios, utensilios, cubiertos, recetarios, reglas de urbanidad para la mesa así como secuencias, órdenes y jerarquías en la ingesta de entremeses, panes, sopas, pastas, aves, peces, carnes, postres, pasteles, bizcochos, aperitivos, vinos, licores y digestivos. Así, en el seno de una cultura que, por un lado, pareciera querer vivir con un arte simplificado e insignificante, con una sexualidad adecentada y rutinaria (la necesaria para la procreación, pues todo lo demás es pecaminoso) y alimentarse con una comida algo menos que elemental y más bien cercana al vegetarianismo anabólico, la chatarra y la *fast food*, surge otra, no menos poderosa, que sostiene que la vida no es vivible sin productos culturales altamente refinados como el arte, el erotismo y la gastronomía.

Si bien es felizmente cierto que la discusión del papel que juega el arte en la sociedad no ha seguido, necesariamente, los lineamientos sociopolíticos patrocinados por Platón, puesto que se le reconoce –al menos– un valor emocional, decorativo o mercadotécnico, el erotismo y la gastronomía no han dejado de padecer la picota del prejuicio moral: erotismo y sexualidad, por ejemplo, se consideran iguales, dentro de

esa ceguera parcial e intolerante, a animalización, bestialismo, carnalidad, degeneración, escándalo, inmoralidad, lujuria, obscenidad, onanismo, pecaminosidad, perdición, perversión, pornografía, proxenetismo, sicalipsis o victoria del cuerpo sobre el alma y de lo femenino sobre lo masculino; la gastronomía, la culinaria y el buen comer, a su vez, se vuelven sinónimos de azúcar excesiva, colesterol abundante, complicación innecesaria en la cocina, congestión inminente, debilidad de carácter, embriaguez, enfermedad, exceso, grasa copiosa, glotonería, gula, intoxicación con los venenos de la carne, obesidad y desarrollo de una figura poco atlética, omnivorismo degradante, sibaritismo decadente o la victoria de Esaú sobre Isaac. En otras palabras: arte, erótica y culinaria parecen identificarse con los valores del hedonismo dentro de una cultura que parece empeñada en la defensa de los valores estoicos – aunque, estrictamente, no practique ninguno de los dos–, por lo que dichas actividades no dejan de tener un aspecto inevitablemente subversivo que hacen torcer el gesto a los espíritus más cándidos, desprevenidos y conservadores ante la pregunta de si, de veras, serán perniciosos el placer o los grados de inteligencia, satisfacción y conocimiento derivados del cuerpo humano y sus sentidos.

Las evidencias de la (pos)modernidad son aplastantes: los grupos medios –y algunos que se consideran “ilustrados”–, ensordecidos por la vorágine rapidista que parece ser la marca del siglo xx, prefieren lo adjetivo a lo sustantivo y la apariencia de conocimiento (uno de cuyos nombres es la simplicidad) a la ardua y lenta posesión del mismo. Resultado de esto son los *yuppie boys*, los postgrados rápidos en natación o en

contaduría de sílabas para versos de arte mayor –ya descritos por Gabriel Zaid–, el éxito de Mario Benedetti y la indiferencia ante Italo Calvino, el regocijo frente a aquellos anuncios que emplean cuerpos musculosos, esbeltos y sexualizados para anunciar productos inanes, y el gusto por los simulacros de comida, sin colesterol y sin azúcar, baja en grasas, desalcoholizada, descafeinada e insípida. Por contraste, la sabiduría se considera fatigosa; el arte que no da concesiones al público, poco comercializable y complicado; la vastedad del erotismo, un innecesario atavismo que es sólo frustración del *quicky*; los meandros de la gastronomía, un calvario erizado de mucho tiempo en la cocina, sabores raros y cubiertería estrambótica. El resultado final produce dos imágenes: la primera es la de una bella pareja atlética, dinámica y simple (muy simple), con información general (escasa y delgada), con gustos previsibles y convencida de las ventajas del *fast sex*, sentada frente a los duelos y quebrantos de un plato de comida confeccionado por *weight watchers*; la segunda, es la de una pareja común y corriente (rechoncha, para las normas de la moda atlética), con información selecta (aburrida, para el estilo *reader's digest*), con gustos definidos por el sibaritismo erótico (degenerados, para el prototipo del decoro), frente a dos copas de un *Rothschild* tinto del 69, pan y dos gruesos filetes a la pimienta –término medio– acompañados con papas salteadas en mantequilla.

Sí: la rapidez, las convenciones y la moral tradicional son enemigos naturales del cuerpo, de sus sentidos y del conocimiento que producen, pues consideran que de ellos sólo se derivan engaños, obsesiones y falsas certidumbres basadas

en las apariencias: según ese robusto prejuicio, la ingenuidad del mundo sensual no sólo confunde apariencias con esencias, sino que tiene el atrevimiento de concluir que el cielo y el paraíso se tocan desde aquí, en esta vida, sin fundar muchas esperanzas en la existencia del más allá. Consecuencia de esto es la condena, la intolerancia y, como caso extremoso, la persecución de la piel verdaderamente erotizada, de la comida rica en colesterol y de las operaciones propias del arte. Frente a tales calamidades dogmáticas, el universo de los sentidos ha logrado articular la elaboración de formas humanas y culturales mucho más complejas, de tal modo que puede alcanzar las fronteras de quienes lo condenan: no resulta imposible, por ejemplo, hablar de amores eróticamente espirituales y espiritualmente eróticos, paradoja que los místicos se encargaron de expresar desde hace varios siglos. Los frutos de la sensualidad, llevados a su desarrollo más complejo (arte, erótica, culinaria), no han hecho sino satisfacer una de las aspiraciones más constantes de la humanidad: la de transformar y enriquecer el entorno para hacer vivible este mundo, sin renunciar, por ello, a los medios frágiles y poderosos que le son inherentes: sus sentidos.

Si la literatura es, junto con la música, un arte del tiempo, el erotismo comparte con ambas la de ser una misteriosa forma de la temporalidad –como a Borges no le hubiera desagradado suponer–; sin embargo, el erotismo encarna dicha dimensión en un espacio cuya geografía es la de los cuerpos de la pareja humana. Cuando la literatura reflexiona acerca del encuentro erótico de dos y, para lograrlo, erotiza sus propias herramientas, a la vez se acerca y aleja de aquello que

especula dentro de sus páginas: así como la pluma va desatando sobre la hoja en blanco los signos que darán sentido a un poema, un cuento, o a las páginas de una novela o de un ensayo, manos labios piel saliva sexo y humedades despliegan sobre la piel del otro un lento ejercicio de signos cuya escritura sólo ellos dos entienden, pero que, al ser leídos desde un verso o unas líneas en prosa, se traducen y fijan ante los ojos de los demás, dando permanencia y amplitud a una materia que, de suyo, en el ámbito de la privacidad, tendería a desaparecer junto con la desaparición física de sus protagonistas. Si amor y erotismo transforman al otro hasta el punto de volverlo único, no obstante que la separación pudiera disolver a los amantes, la literatura logra reflejar esa capacidad de metamorfosis a través de lo que las palabras de muchos han ido diciendo a través de los siglos para retener el instante de privilegio alcanzado por dos: de ese trascendental sentido de los sentidos es la sustancia del alegato que se acaba de leer.

MÚSICA QUE, ROMPIENDO CORAZONES, LOS CONSTRUYE

*Para Efrén Minero, Laura y Diego Pedro,
tlatoanis de Ixtacuixtla y Tlaxcala.*

Todo es dejarse atrapar por la invitación, *Recital de canto y piano*: arias y canciones para soprano; después, el hecho de caminar por las calles del Sur, entre el frío y la noche decembrinos, será un anticipo de las rutas propuestas por el programa, pues en las obras seleccionadas se puede apreciar un orden por el que se delimitan dos vertientes del llamado *bel canto* –las arias de ópera y el género de la canción–, además de que la primera parte, con ocho piezas, puede considerarse de claro predominio operístico, aunque incluya dos canciones, la que abre el recital y «*Ridente la calma...*», de Mozart; y la segunda, con siete, se deja abundar por las canciones, no obstante un aria de la ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin. Aparte de la delimitación de estos territorios vocales, la secuencia cronológica del programa sugiere varios momentos y paisajes: uno, que arranca en el Renacimiento y concluye en el siglo xx; otro, que se pasea entre los siglos xix y xx; y el último, que se inicia en Inglaterra, luego se traslada a Alemania y Austria, pasa por Italia, Francia y España, y concluye en Estados Unidos.

Conforme los pasos lo acercan a uno hacia el lugar donde no habrá más razones que la música y una voz intercesoras,

cuya capacidad de convocación traerá a este presente tan lleno de zozobra lo que autores y épocas aparentemente lejanos produjeron para todos, se me ocurre que, en tanto que el recital se encamina hacia dos vertientes del género vocal, para casi toda la primera parte deben imaginarse escenografías y vestuarios, invisibles durante esta noche, así como actuaciones y movimientos teatrales simplificados con la gestualidad intimista de la ópera en atril, así como orquestas reducidas a un solo instrumento, capaz de traducirlas: el piano. Los cuatro grandes periodos operísticos escogidos fueron el Barroco, representado por Händel, cuya fastuosa artificiosidad ha sido traducida (¿travista?) en la película *Farinelli, il castrato*, obra interesante, pero fotográficamente sobreexpuesta, de Gérard Corbiau; el Clasicismo (etiqueta que, para la música, siempre me ha parecido particular y voltairianamente equívoca por su afán de simetría respecto al “neoclasicismo” de las demás artes), ejemplificado por Mozart, de cuyas funciones operísticas se puede tener alguna idea por las espléndidas versiones recreadas por Milos Forman, en *Amadeus*; el postromanticismo, personificado aquí por Puccini, cuya vida ha sido llevada a la televisión a través de una serie italiana con el mismo nombre que el personaje biografiado y cuya época puede ser entendida por la película *La muerte en Venecia*, no obstante von Aschenbach / Mahler a través de una lectura de Thomas Mann hecha por Luchino Visconti; finalmente, el periodo contemporáneo, representado por Gershwin, compositor norteamericano cercano al jazz y al *music hall*, cuyo universo intento evocar mediante la película *Un americano en París*, aunque el compositor no pudiera colaborar en ella más que con su

música, pues ya había muerto cuando aquélla se rodó en Hollywood (no son accidentales mis evocaciones cinematográficas: desde el Renacimiento hasta principios del siglo xx, los principales medios de diversión pública fueron el teatro y la ópera, antes de la popularidad del cine como espectáculo moderno de entretenimiento y reflexión; por eso, no sería exagerado decir que el cine es el formato moderno de los dos géneros antes mencionados, a pesar de sus peculiaridades técnicas y expresivas. Voy más lejos: por encima de la novela, la ópera fue el antecedente inmediato del cine, pues no sólo tuvo una centuria de esplendor durante el siglo xix, sino que su importancia social y cultural se puede medir a través de ciertas escenas culminantes de la propia novelística decimonónica, como en *Ana Karenina*, de Tolstoi, y en algunas obras de Balzac).

De manera explícita o implícita, el gran tema de todo el recital es el erotismo, sólo que éste se producirá de un modo peculiar, a través de lo armonizado entre música, palabras, voz y piano. Así, en la primera parte del programa, se pasará de una lánguida sensualidad, en la canción de Dowland, hacia un lamento y una declaración amorosos en dos arias händelianas; con las dos arias de Mozart, el motivo erótico alcanzará su tonalidad más elevada para regresar suavemente a la dulzura mediante una canción del mismo autor; la primera parte concluirá con dos arias de Puccini: en la primera, se manifiesta el deseo de comprar un objeto que simbolice el amor de una pareja que desea casarse; en la segunda, las quejas atribuladas de una mujer que se ve forzada a entregarse sexualmente a un hombre corrupto y poderoso con el fin de salvar la vida de su amado. Amor, sentimientos de abandono, deseos contrariados

o cumplidos, coquetería, raptó, violencia sexual: los ocho primeros números vocales de la noche recorren una variada gama de expresiones mediante las cuales Occidente ha ido organizando una parte de su imaginario erótico a través de canciones y textos operísticos escritos entre los siglos xvi y xx.

Una vez en el salón donde se desarrollará el recital, me sorprende la cortesía de que cada programa de mano incluya los textos y las traducciones de las obras por cantarse, cosa más bien inusitada en actividades como ésta, de manera que, junto a mi íntima gratitud, saboreo anticipadamente la posibilidad de seguir las arias y canciones que van a volver a vivir esta noche a través de sus intérpretes. Cuando éstos aparecen en el proscenio y cuando los aplausos del público llenan el salón con un ruido simétrico y desgranado, detengo mis pensamientos; percibo mi resignación de hombre de palabras frente a las palabras llenas de música –es decir, de lirismo, de acuerdo a la idea griega de la que la poesía se cantaba, acompañada por una lira–, que en pocos momentos se van a comenzar a escuchar. Más que nunca, me siento tan incómodamente azorado como *monsieur Jourdain*, el burgués gentilhomme de Molière, quien descubre que habla (y piensa) “en prosa”. Debo resignarme ante el hecho de que las mías serán palabras sin música para música con palabras.

JOHN DOWLAND, «*COME AGAIN!*
SWEET LOVE DOTH NOW INVITE...»

SILENCIO; el recital comienza a través de unos cuantos acordes del piano y con la voz femenina que comienza a elevarse,

como cristal intangible, sobre el vidrio del aire: es una canción de John Dowland, compositor inglés y cortesano de la época isabelina, cuyas fechas no significarían nada, lápidas de guarismos, de no ser por su música y por la canción que, simultáneamente, profiere un deseo y un lamento de amor: nacido hacia 1563 y muerto hacia 1626, Dowland, hombre de mundo, trató de unir el refinamiento artístico –adjetivo que debe ser considerado desde el punto de vista de la Corte, muy en el tono de Baldasare Castiglione– con lo popular a través de canciones para solistas y acompañamiento de laúd. Sin embargo, resulta esclarecedora su idea de que el arte no debía ser letra muerta guardada en los anaqueles de una biblioteca, sino constante actualización (dicho de otro modo: una permanente puesta en acto) a través de los músicos: al escribir obras con libertad de ser interpretadas de varias formas, mostró su empeño por componer algo que pudiera tocarse y alcanzar vida más allá del pentagrama; me parece que Dowland lo consiguió, puesto que no solamente lo estoy escuchando en este recital con acompañamiento de piano, un instrumento desconocido para él, sino que la cantante ha elegido una tercera estrofa distinta de la partitura, con un tercer verso muy apto para ser cantado, más acorde con la versión grabada por Kathleen Battle en el disco *Salzburg recital*, con James Levine al piano.

De no ser por la solista, cuya voz ha llenado el espacio con esa manera entre simple y expresiva de las artes renacentistas, no se me ocurriría en este momento que «¡Regresa! Ahora invita el dulce amor...» revelara la influencia de corrientes poéticas y filosóficas, como petrarquismo y neoplatonismo,

en las que el amor fue uno de los temas dominantes. Sin embargo, lejos del tono espiritual e idealista de las corrientes mencionadas, las gracias de amor que sugiere el texto de Dowland se expresan a través de la simplicidad de cinco pares de notas que van ascendiendo gradualmente (mi - la, fa - si, sol - do, la - re, si - mi) hasta concluir una octava más arriba de donde se empezó la enumeración original, con los que Dowland da un toque angustiado y ansioso, aunque simétrico, a los bisílabos ingleses (y castellanos) para que se deje escuchar el disfrutamiento de “mirar, oír, tocar, besar, morir contigo en la más dulce complicidad”, estrategia sensual y hedonística que también se encuentra representada en el teatro de la época, como el de Shakespeare, Ben Jonson, Marlowe y John Ford, aunque, de acuerdo al gusto renacentista, dichos impulsos terminen resolviéndose en la ausencia y en el incumplimiento de la felicidad, y sólo permanezcan como un anhelo, siempre frustrado o desesperanzado, tal como la obra amorosa de sor Juana lo siguió proponiendo, en la segunda mitad del siglo xvii:

*¡Regresa! Ahora invita el dulce amor;
tus gracias, que me refrenan,
me vencen para disfrutar,
mirar, oír, tocar, besar, morir
contigo, otra vez, en la más dulce complicidad.*

*Regresa ahora, dejaré de lamentarme
de tu cruel desdén:*

*infeliz y abandonada,
espero, suspiro, lloro, temo, muero,
en un dolor de agonía y desdicha sin fin.*

*Todas las noches, mi dormir está lleno de sueños,
mis ojos, de ríos,
mi corazón no tiene deleite.
Veo los frutos y alegrías que algunos encuentran
mientras soy el blanco de las tormentas que me han sido
deparadas.¹*

*GEORG FRIEDRICH HÄNDEL,
«LASCIA CH'IO PIANGA...» (RINALDO) Y «V'ADORO,
PUPILLE...» (GIULIO CESARE IN EGITTO)*

Calentar la voz y calentar los oídos: resulta insólito que el Renacimiento parezca simple, pero es posible que, como pensó Aldous Huxley, la cultura del siglo xx se haya vuelto tan

¹ *Come again! / Sweet love doth now invite, / thy graces that refrain, / to do me due delight, / to see, to hear, to touch, to kiss, to die, / with thee again in sweetest sympathy. // Come again / that I may cease to mourn, / through thy unkind disdain / for now left and forlorn, / I sit, I sigh, I weep, I faint, I die, / in deadly pain and endless misery. // All the night / my sleeps are full of dreams, / my eyes are full of streams, / my heart takes no delight, / to see the fruits and joys that some do find, / and mark the storms are me assigned.*

Cuando no se indique lo contrario, las versiones castellanas de todos los textos fueron hechas por ELA, salvo en los casos de Manuel de Falla y Fernando Obradors.

sofisticada que podría acabar pareciendo soporífera o, peor aún, petulante. La primera obra siempre rompe lanzas y permite entrar en confianza durante un recital, de manera que los ánimos también se pongan calentitos, sobre todo en noches tan frías y decembrinas como ésta. Después de los aplausos, el silencio; después de Dowland y sin Henry Purcell, sigo en Inglaterra. ¿Cuántas personas estarán verdaderamente atentas a lo que sigue? ¿Cuántas creerán que parece haber llegado la hora de Händel, después de un largo predominio de la de Bach, entre los compositores alemanes del Barroco? Ahora no sólo ha aparecido como personaje en algunas películas o series de televisión y su música se ha puesto de moda en Europa y Estados Unidos, sino que, sorprendentemente, su obra orquestal y vocal pareciera obedecer a un redescubrimiento posmoderno de ciertas celebridades del siglo XVIII –como le ha ocurrido al mismísimo Voltaire en la novela *El jardín de las dudas*, de Fernando Savater–, a pesar de que, para muchos, Händel sólo sea el autor de la *Música acuática* y el «Aleluya», del oratorio *El Mesías*. Es curioso el destino de un hombre que, paralelamente a Bach, supo sintetizar el cosmopolitismo de su época a través de una lectura personal de lo que se estaba haciendo en Francia, Italia y Alemania, y que, durante la “desaparición” de Bach durante casi un siglo, haya influido, casi con exclusividad, en la concepción musical de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert: cuatro generaciones de compositores antes de que Mendelssohn redescubriera a Bach.

Por haber sido más dado a la ópera, las obras de Händel permiten entender una peculiaridad del arte operístico barroco: la de tomar un texto literario muy breve para repetirlo musical-

mente varias veces, lo cual hace que las palabras sean, literalmente, un pretexto para la música, por no mencionar el hecho de que el texto literario suele ser de calidad muy inferior respecto a la magnificencia del musical. Es extraño, pues pienso en la primera pieza que voy a escuchar y la obra literaria original no me parece desdeñable (como, tampoco, por cierto, la música compuesta por Händel), más aún si la cotejo con los ocho versos que componen la estructura verbal de «*Laschia ch'io pianga...*» («Deja que lllore...»), lo cual hace inevitable que comprenda la responsabilidad de Rossi, el libretista, quien, como adaptador, buscó eficacia dramática y operística, y no una traslación exacta del temperamento de la novela al de la ópera: en *Jerusalén liberada*, la novela renacentista de Torcuato Tasso, Armida, la bella pero perversa hechicera, se enamora y se apodera del vencido e inconsciente Reinaldo (o Rinaldo), y lo lleva a un palacio hecho con sus artes mágicas para disfrutar del joven héroe. En la novela, víctima de embrujos, Reinaldo corresponde a los amores de Armida, hasta que dos héroes, Güelfo y Ubaldo, van en su búsqueda para rescatarlo y reintegrarlo a las tropas cristianas que presentarán la batalla final contra los sarracenos. La secuencia, que recuerda el tiempo que Odiseo y Circe pasaron juntos en la isla de la hechicera, es el tema indirecto del aria «*Lascia ch'io pianga...*», aunque en una adaptación en la que se introduce al personaje de Almirena (nombre con amplias resonancias de las novelas de caballerías, cómo no, si el mismo Händel compuso una ópera con el tema de *Amadís de Gaula: Amadigi*), la amada de Reinaldo, quien ha sido secuestrada por Armida y llevada a su palacio encantado, donde recibe las poco gentiles atenciones del rey sarraceno, Argante. Ella se lamenta de esto con el aria

«*Lascia ch'io pianga...*», compuesta en tono mayor y sostenida sobre un ritmo elemental de sarabanda, cuya melodía procede de *Almira*, la primera ópera de Händel, compuesta en Hamburgo, en 1704. El lamento de Almirena, escuchado por primera vez en Londres, en 1711, dice así:

Recitativo:

¡Inclemente Armida!

Con las fuerzas del abismo

me has raptado del querido cielo de mi alegría,

y aquí, con aflicción eterna,

me mantienes viva en el tormento del infierno...

¡Señor! ¡Ah! Por piedad, déjame llorar.

Aria:

Deja que llore

la dura suerte

[mi suerte cruel]

y que suspire

la libertad.

Que el duelo rompa

estas cadenas

de mi martirio,

aunque sea por piedad.²

² Recitativo: *Armida, dispietata! / Col la forza d'abisso / rappimi al caro Ciel di miei contenti, / e qui con duolo eterno / vivo mi tieni in tormento d'inferno. / Signor! Ah! Per pietà, lascia piangere.*

La abundancia de la música frente a la escasez del texto literario sólo es uno de los nombres del Barroco, complacido en multiplicar una ornamentación que terminaba por ser el meollo del discurso artístico: adjetivo y accidente se convertían en sustantivo y esencia. Creo que, de esta manera, la ópera permite entender mejor la ambigüedad y los aparentes oscurantismos de las obras barrocas. Las metamorfosis de la historia no son ajenas a lo que acabo de pensar mientras los intérpretes se preparan para abordar la segunda aria de Händel: así como el cine ha trastocado la lectura “objetiva” de la realidad, la ópera también lo hizo tres siglos antes: así como la literatura se ha encargado de ser una buena provedora de argumentos para el cine, el repertorio händeliano muestra que también lo fue para la ópera, desde sus inicios (allí están los Odiseos y otros personajes de la Antigüedad en las óperas de Monteverdi). Los títulos de Händel muestran, por lo pronto, un extraño gusto de la época barroca por el exotismo, por personajes extraídos de las novelas caballerescas o por la historia antigua, y en casi todos los argumentos y adaptaciones también se percibe la inclinación melodramática de incorporar una historia de amor (complicada o no) dentro de un conflicto maniqueo en el que “buenos” y “malos” se encontraran claramente enemistados, con la previsión de que los finales tendieran a ser felices, de que el mal fuera castigado y de que el triunfo del bien fuera indudable.

Aria: Lascia chi'io pianga / la dura sorte [mi cruda sorte], / e che sospiri / la libertà. // Il duol infranga / queste ritorte / de' miei martiri / sol per pietà.

No es de extrañar que esta versión operística de *Julio César* no haya tenido nada que ver con Suetonio ni con Shakespeare: *Giulio Cesare in Egitto* no representa los conflictos cesáreos alrededor del poder ni una discusión acerca de la tiranía o los regímenes republicanos, como a Beethoven le complacería, un siglo después, a través de oberturas como *Coriolano*, o de música incidental como *Egmont*, sino las complicaciones de una historia de amor entre Julio César y Cleopatra. Es por eso que el aria «*V'adoro, pupille...*» («Las adoro, pupilas...») muestra más una lectura romantizada de la pareja y más un momento sentimental a cargo de Cleopatra que una reflexión sobre asuntos de Estado. Muy lejos de *Dido y Eneas*, de Purcell, donde se mantiene, aunque suavizado, el tema virgiliano del castigo a la mujer que abandona sus deberes de Estado por las debilidades de un amor, en contraste con el héroe que lo deja todo para cumplir con su misión (conducir a los troyanos a través del exilio para fundar Roma), *Giulio Cesare* no se detiene en reflexionar acerca del abandono de Cleopatra de sus deberes como cabeza del estado egipcio ni en que, finalmente, prefiera la derrota de Ptolomeo antes que la muerte de Julio César, el invasor romano: en la ópera de Händel, lo cual habla de muchos cambios en el gusto del público a pesar de la no muy abundante diferencia cronológica entre éste y Purcell, el verdadero protagonista de la ópera es el conflicto amoroso. Cuando mucho, en el aria «*Se pietà di me non senti...*» («Si piedad de mí no sientes...»), la más importante y extensa de la ópera, Cleopatra muestra su tribulación, al enterarse de una conjura para matar a César: ¿qué hacer? ¿traicionar a los egipcios, su pueblo, o permitir el asesinato del invasor, al que ama?

Después de un recitativo a cargo del protagonista, en la primera escena del segundo acto, Cleopatra responde con una breve aria acerca de los ojos del amado. La pieza está concebida como un soliloquio por el que Cleopatra comienza a descubrir la intensidad de sus sentimientos por el invasor romano. El tema del aria se inserta en la amplia tradición del poema de veneraciones oculares que, en México, tendría algunas ternas repercusiones en poesía dieciochesca como la del árcade fray Manuel de Navarrete. Compuesto en tiempo de *andante*, el aria se despliega con una melodía sencilla y dulce, que acompaña la ternura de los sentimientos del personaje femenino. El piano enuncia el tema de la pieza y la soprano inicia su parte, sosteniendo lo siguiente en su fábrica de aire:

*Las adoro, pupilas,
saetas de Amor,
sus brillos
son gratos para el corazón.*

*Mi triste corazón
te codicia
y, constante, te llama
el amado, su bien.*³

Viajo hacia el händeliano *Julio César*, obra esencial del arte operístico barroco y de la obra personal de su autor; re-

³ *V' adoro, pupille, / saete d' Amore, / le vostre favile / son grate nel sen. // Pietose vi brama / il mesto mio core, / ch' ogn' ora vi chiama / l' amato, suo ben.*

cuerto, por la cercanía de *Farinelli*, la lucha de Händel por mantenerse en la *Royal Academy of Music*, en contra del italiano Giovanni Bononcini, y de su triunfo en Londres, en 1724, con el estreno de la ópera cesarista, engarzada entre otras dos grandes: *Tamerlano* y *Rodelinda*, dos años antes de que tuviera que volver a protagonizar nuevos enfrentamientos con Bononcini en la llamada “guerra de las *primadonnas*” (que es donde parece incrustarse la historia de Farinelli –el enharinado o blanqueado: el que se pinta la cara de blanco– en la película, al entrecruzar su destino con el del compositor anglogermano); reconozco algo que siempre se ha apreciado en la música de *Giulio Cesare*: el vehículo para expresar lo más erótico, seductor, apasionado y galante que Händel compusiera en toda su vida, y, a la vez, lo más impregnado de sentimientos de “amor verdadero”. Vuelo, con la voz, hacia ese César operísticamente joven, soldado amoroso y lleno de intensidad, también representado por una contralto en la versión original, así como a esa Cleopatra que comienza como una hermosa y frívola joven que, después, se transforma en una mujer capaz de vivir un amor pleno: más allá de los enredos en los que se opone a egipcios y romanos, y a César con Ptolomeo, y en los que se emplea la idea del asesinato del protagonista como elemento de suspenso dramático, me doy cuenta de la manera en que el compositor transformó el argumento de Nicola Haym para dotar de intensidad y carácter no sólo a cada escena de la ópera sino a la evolución del temperamento de los personajes. Cuando concluye la frase “...*son grate nel sen*”, he resuelto mi perplejidad acerca de las relaciones entre texto y música, pues ésta ha creado y robustecido

aquello que en el libreto apenas se esbozó como una escueta línea dramática.

WOLFGANG AMADEUS MOZART,
«VEDRAI CARINO...», «BATTI, BATTI, O BEL
MASETTO...»

(DON GIOVANNI)

Y «RIDENTE LA CALMA...», K. 152

Estuve en Inglaterra, Jerusalén y Egipto gracias a la música encarnada en el instrumento vocal de una mujer, que ahora agradece los aplausos del público antes de que el silencio la disponga para cantar a Mozart y trasladarnos a 1787, unos sesenta años después del estreno de la ópera de Händel y casi un siglo y medio después de la muerte de Dowland; a través de Mozart y *Don Giovanni*, ella permitirá que el público viaje a Viena y Praga y, desde esas ciudades, a la España (¿Sevilla?) barroca de don Juan. Miro en el programa las arias que va a cantar: las de Zerlina (leo en las notas del programa: “en el género operístico, la soprano ligera puede jugar el papel que tiene como finalidad la de atenuar dramáticamente las escenas y contrastar con el temperamento de los demás personajes. Este papel aparece en casi todas las óperas, aunque, como es apreciable en las arias de Händel, la soprano ligera no siempre tiene un papel gracioso o liviano en escena”).

Si al ojear las notas yo mismo tratara de ponerme erudito, no podría eludir la historia de los donjuanescos a partir del libreto de Lorenzo da Ponte, quien, aparte de inspirarse en

alguna de las más de cuarenta versiones teatrales del personaje, posteriores al siglo xvii, tuvo cerca la versión de *Don Giovanni Tenorio, ossia il dissoluto* (1736), de Goldoni, quien tuvo como antecedente el *Don Juan ou le festin de pierre* (1665), de Molière, quien, a su vez, se inspiró en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina, aunque lo más cercano a la versión de Da Ponte fue la que preparó el libretista Giovanni Bertati para *Il convitato di pietra* (1786), de Giuseppe Gazzaniga. Sin embargo, me gusta más dejarme ir hacia otros años, cuando, alguna vez, durante los ya lejanos latines que se impartían en la Facultad de Filosofía y Letras, el doctor Rafael Salinas –traductor de Cicerón y amante decidido de la ópera– comentó que, desde su punto de vista, tres países habían producido una ópera, cada uno, digna de ser disfrutada íntegramente por la belleza total del texto: *Rigoletto*, de Verdi; *Carmen*, de Bizet; *Don Giovanni*, de Mozart: Italia, Francia y Austria. Comparto su opinión, aunque desconfío mucho de esos criterios antológicos que se parecen más a un concurso de belleza o a un campeonato deportivo (“el mejor de todos los compositores es...”, “la mejor ópera de todos los tiempos es...”), pues cada vez estoy más convencido de que no hay estéticas excluyentes y de que dejar de escuchar a Wagner por simpatizar con Verdi y dejar de escuchar a Brahms por simpatizar con Wagner implica la pérdida de una parte del universo para quien elige de esa manera no incluyente: sospecho que los mundos de Verdi, Wagner y Brahms no se acongojan por el minúsculo prejuicio de un fanático. Retomo estas ideas y recuerdos porque, a pesar de todo, *Don Giovanni* es una de mis óperas favoritas, porque me di-

vierten sus momentos jocosos y me conmueven los sesgos trágicos que se despliegan en ella, de manera que disfruto anticipadamente el hecho de ver en el programa «*Vedrai carino...*» («Verás, cariño...») y «*Batti, batti, o bel Masetto...*» («Pega, pega, bello Masetto...»), dos conocidas arias de la ópera a cargo de Zerlina, quien no sólo aligera varias escenas de la ópera, sino que es la contraparte femenina de don Giovanni. Como personaje coqueto y seductor, alegre y casquivano, resulta más ligero que el protagonista, quien, sobre todo en la escena final, adquiere unas dimensiones trágicas que Zerlina nunca alcanza.

Zerlina, carismático personaje que no figura en las primeras versiones del *Don Juan*, no tiene ningún equivalente entre las mujeres burladas por él y se parece, muy de lejos, a la Maturina creada por Bertati, por lo que puede ser considerado como una creación original de Da Ponte y Mozart. Está caracterizada como una bella muchacha que se encuentra comprometida con Masetto. Sin embargo, durante el primer acto, cuando don Giovanni pretende seducirla durante el célebre dúo «*Là ci darem / la mano, là mi dirai di sì...*» («Allí nos daremos / la mano, allí me dirás que sí...»), no se sabe, en realidad, quién seduce a quién: el resultado es que el dúo concluye con una débil resistencia de la joven que más parece un apremio, “*Presto, / non son più forte!*” (“¡Pronto, / que ya no resisto más!”), y una indudable retirada de los dos personajes hacia más íntimas conversaciones y caricias: “*Andiam! / Andiam!*” (“¡Vayamos! / ¡Vayamos!”). Como, más adelante, Masetto se da cuenta de lo ocurrido, le hace una escena de celos a su prometida, ante la cual Zerlina replica con su aria más importante del primer acto:

«*Batti, batti, o bel Masetto...*». En ella, la joven le pide al engañado Masetto que la golpee, si eso lo satisface, a pesar de que protesta su inocencia; después de golpeada, asegura, sabrá besar las manos de su prometido. El discurso y la coquetería son tan convincentes que Masetto se ablanda, deponiendo su enojo, gesto que también pone fin al aria, un *andante grazioso* en ritmo de dos por cuatro que, al llegar a la frase “*pace, pace*” cambia a seis por ocho y, por lo mismo, es de difícil ejecución, debido al ritmo y la velocidad que exige:

*Pega, pega, bello Masetto,
a tu pobre Zerlina:
aquí estaré, cual corderita,
aguardando tus golpes.
Dejaré que me arranques el pelo,
dejaré que me saques los ojos,
y tus queridas manitas
contenta, después, sabré besar.
¡Ah, ya lo veo, no serías capaz!
Paz, paz, oh vida mía,
en la dicha y la alegría
pasaremos día y noche.⁴*

⁴ *Batti, batti, o bel Masetto, / la tua povera Zerlina! / Starò qui come agnellina / le tue bote ad aspettar! / Lascero striazarme il crine, / lascerò cavarme gli occhi, / e le care tue manine / lieta poi saprò baciar. / Ah, lo vedo, non hai core! / Pace, pace, o vita mia! / In contenti de allegria / notte e di vogliam passar.*

Esta versión fue tomada de Lorenzo da Ponte y Wolfgang Amadeus Mozart. *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*. Trad., est. y coment. de Xavier Pujol. Daimon, México, 1982. p. 80. (Introducción al mundo de la ópera)

Aunque en este recital se eligió cantar primero «*Vedrai carino...*», para que «*Batti, batti, bel Masetto...*» quede un poco después de la mitad de la primera parte, por razones de contraste con el ritmo y el carácter del resto de las obras (todas ellas en *moderato*, *andante* o *larghetto*), se trata de un aria del segundo acto de la ópera. Después de que Masetto, personaje bufo y más bien ridículo, recibe una golpiza por parte de don Giovanni, Zerlina lo encuentra tirado y quejumbroso. Ella se aproxima para consolarlo y, así, se desarrolla una escena muy erótica y nada ingenua, por lo que, tanto desde el punto de vista teatral como operístico, ésta puede ser la mejor intervención de Zerlina durante toda la obra. Con «*Vedrai carino...*», Zerlina le ofrece a Masetto, “si es buenecito”, un bálsamo que ella lleva consigo y lo puede curar de sus dolores; es natural, no es molesto y el boticario no sabe prepararlo:

*Verás, cariño,
si eres buenecito,
qué buen remedio
te voy a dar.
Es natural,
no es molesto,
y el boticario
no lo sabe preparar.
Es un cierto bálsamo
que llevo conmigo;
te lo puedo dar
si lo quieres probar.
¿Quieres saber*

dónde lo llevo?
¡Siéntelo latir!
*¡Tócame aquí!*⁵

En este punto del aria, Zerlina toma la mano de Masetto y la pone sobre su seno izquierdo... puede suponerse que la curación del joven será completa, no sólo por la elocuencia corporal del personaje femenino, sino porque toda esa teatralidad hecha de manos, juegos y seducciones se desvanece en el lugar donde me encuentro: sólo la voz y la música que presencia pueden invocar la coquetería mozartiana para darle un extraño e invisible peso, como si tuviera la capacidad de materializarse de otra manera y quedar cuajada en cualquier rincón de los sentidos o de este salón. Es inevitable que, en todo recital o concierto, la fuerza de un compositor se reactive a través del instrumento que lo transmite y, proporcionalmente, lo contamine con su identidad, no importa si se trata de un actor, cantante, bailarín o pianista. En esa magia por la que Mozart se recrea mediante la soprano y la soprano se vuelve Mozart y Zerlina, el público, de alguna manera, también se

⁵ *Vedrai, carino, / se sei buonino, / che bel remedio / ti voglio dar. / È naturale, / non dà disgusto, / e lo speziale / non lo sa far. / È un certo balsamo / che porto addosso, / dare tel posso, / se il vuoi provar. / Saper vorresti / dove mi sta? / Sentilo battere, / toccami qua!*

Ibid., pp. 109–110. Xavier Pujol traduce ‘*carino*’ como ‘*queridito*’, lo cual es algo tolerable en español, pero he preferido alterar su elección por ‘*cariño*’, que también existe en castellano como sustantivo afectuoso y no me parece que transgreda el espíritu del aria.

“mozartiza” y se transporta a un teatro desde los medios camerísticos manejados por los músicos.

Al final de la pequeña secuencia de ópera, una canción reemplaza los fastos del escenario inexistente, propiciando paisajes mucho más líricos. El intimismo y la felicidad desplegados en «*Ridente la calma...*» («Risueña la calma...»), una de las más bellas y serenas canciones de Mozart, muestra las cualidades de este compositor: elegancia, sencillez y el encuentro de riquezas melódicas y expresivas a través de temas que parecen hallados sin querer. Esta canción se encuentra, cronológicamente, cerca del oratorio *Betulia liberata*, K. 118; de la ópera *Lucio Silla*, K. 135; del motete *Exsultate, jubilate*, K. 165; del *Concierto para fagot en si sostenido*, K. 191; y del motete *Letaniae Lauretanae*, K. 195; obras compuestas durante el periodo que va de 1769 a 1774, al que se puede considerar como “italiano”, pues se trató de un lustro en la vida de Mozart en la que éste viajó frecuentemente a Italia para componer, por encargo, varias obras auspiciadas por distintos patrocinadores y mecenas locales, muchos de ellos interesados en Wolfgang gracias a las habilidades comerciales de Leopold, padre del compositor. Todas las obras vocales del conjunto, incluida «*Ridente la calma...*», representan una primera época del estilo compositivo del autor, influida por Michael Haydn durante el lustro italiano, pero en la que Mozart estaba debatiéndose entre el estilo galante de la época y las búsquedas expresivas derivadas de su propio temperamento artístico.

El texto de la canción, de autor anónimo, asunto amoroso y temperamento musical del rococó, es una brevísima cuarteta poética en la que los dos primeros versos se repiten, con

variantes melódicas, al presentarse y concluirse el tema principal, y los dos versos finales se intercalan dentro del segundo tema: así es como se dilata esta pequeña obra maestra, estructurada en un formato A-B-A, característico del género. En ella me parece estar vislumbrando al otro Amadeus, al no visto en la película de Forman, el que parece haber tenido una rica vida amorosa y una felicidad conyugal y sexual con la que sería su esposa, Constanza Weber, las cuales se pueden perseguir en la alburera y juguetona correspondencia del autor. Ése es el temperamento del joven Mozart que compuso la canción:

*Risueña la calma en el alma se despierta
y no queda ningún signo de desdén ni temor.
Tú, mientras tanto, vienes a estrechar, mi bien,
esas dulces cadenas tan queridas para mi corazón.*⁶

GIACOMO PUCCINI, «O MIO BABBINO CARO...»

(GIANNI SCHICCHI)

Y «VISSI D'ARTE, VISSI D'AMORE...» (TOSCA)

Después de una progresiva sobrecarga de emociones, el aplauso puede ser un respiro, un impulso por el que se manifiestan físicamente todas las cosas que le han pasado a una persona

⁶ *Ridente la calma nell'alma si desti, / né resti un [più] segno di sdegno e timor. / Tu vieni frattanto a stringer mio bene, / le dolce catene sì grate al mio cor.*

después de verse afectada por una experiencia estética, o una manera de poner afuera aquellas cosas cuyo espacio para desarrollarse es el interior del cuerpo; el aplauso también puede ser un paréntesis, una preparación antes de pasar del siglo XVIII al XIX, y de Viena a la Toscana, donde nació Puccini, en 1858. Entre los más de cien años que transcurrieron desde el estreno de *Don Giovanni* hasta el de *Tosca*, en 1900, la historia cultural y social de Occidente cambió lo necesario como para que las orquestas crecieran y se modificaran las formas de expresión en la música y la ópera, en lo cual no fueron inocentes Rossini, Donizetti, von Weber o Verdi. Cuando Puccini estrenó su primera ópera, en 1884, habían pasado tantas cosas, que el respiro de los aplausos es, apenas, un alto agradecible para decirle hasta luego a Mozart y acercarse a la llamada “modernidad” de los albores del siglo XX (como si el compositor de Salzburgo no fuera moderno).

Mientras los dos intérpretes se preparan para iniciar la última parte del programa, antes del intermedio, me deslizo hacia algunas comparaciones, pues estoy convencido de que, como Wagner, en la música alemana, Puccini ha creado un ejército de fanáticos que ha memorizado los pormenores de cada ópera suya y espera ansiosamente la reposición, en escena, de *Turandot*, *La bohemia* o *Madame Butterfly*. Parte de un éxito que no termina se puede medir con el impacto de una película antes representada en el escenario, *M. Butterfly*, con Jeremy Irons en el papel protagónico. Asimismo, creo que Puccini tiene ciertas semejanzas con otro artista, Claude Monet, un simpático y talentosísimo burgués que conoció el éxito en vida y disfrutó del decadentismo finisecular del siglo XIX y de

principios del xx; como el pintor francés, Puccini fue un *bon vivant* y *gourmet* que apreciaba las ventajas de los placeres sensuales, del dinero y de la fama: el compositor italiano se dio tiempo para aficionarse a los automóviles (igual que Monet) y de volverse fumador; en 1886, de tener un hijo con Fosca, la hija de su amante, Elvira Gemignani, quien se encontraba casada; años más tarde, también se dio tiempo para vivir con la misma Elvira, hasta poder casarse con ella, a la muerte de su marido, en 1904; más tarde, se hizo amante de su sirvienta, Doria Manfredi (en 1908, ella se suicidó, debido a los celos de su patrona) mientras trataba de poblar su casa con hijos que nunca pudo engendrar junto con su esposa, de la cual se separó después de la muerte de Doria.

El estilo musical de Puccini, brillante, aterciopelado, melodioso, intenso e impregnado con ciertas búsquedas postrománticas y exotistas que lo llevaron a las chinerías y japoniserías de la época, también lo acercaron, aunque sólo fuera en eso, a Richard Strauss y Mahler, y lo alejaron del tono grandioso y romántico de Verdi, su célebre antecesor. A diferencia de los temas solemnes de éste, Puccini prefirió poner en escena las circunstancias dramáticas de personajes menos dotados con heroísmos tan obvios, tales como marineros, geishas o artistas de la vida bohemia, es decir, obedeció a una corriente artística que afectó a todas las artes, impulsada por Zolá, en Francia, con el nombre de Naturalismo y que, en Italia, se llamó *Verismo*, aunque *Turandot* sea la excepción que confirme este principio, por el tipo de personajes y la historia que maneja.

El aria «*O mio babbino caro...*» («Oh, papito querido...»), cantada por el personaje de Lauletta, es la más cono-

cida de la ópera bufa *Gianni Schicchi*, con libreto de Gioacchino Forzano, la cual forma parte de una trilogía de óperas en un acto, junto con *Il tabarro* y *Suor Angelica: Trittico*, estrenada en Nueva York, en 1918. *Gianni Schicchi* está ambientada en 1299, en la Florencia del Renacimiento, y está inspirada en los cantos xxv (bolsa vii: los ladrones: “¡Quiero que como yo se arrastre Buoso!”⁷) y xxx (bolsa xx: los falsificadores) del *Inferno*, de Dante Alighieri:

*Y el aretino se quedó temblando
y dijo: “Gianni Schicchi el loco ha sido:
que a los demás, rabioso, va atacando”.
[...] “Ésa es el alma antigua y pecadora”,
me contestó, “de Mirra, que la amante
pervertida del padre fuera otrora.
Su anhelo de pecar llevó adelante
con el aspecto de otra disfrazada,
como aquel que se va, su acompañante,
que por ganar la flor de la yeguada
Buoso Donati se fingió, doloso,
y testó de la forma decretada”.*⁸

⁷ [...] e disse all'altro: “I' vo' que Buoso corra / com' ho futt'io, carpon per questo calle”.

Dante Alighieri. “Canto xxv” en *Comedia. Inferno*. Texto original, trad., pról. y notas de Ángel Crespo. Seix Barral, Barcelona, 1973. pp. 278–279, vv. 140–141. (Biblioteca Breve de Bolsillo, Serie Mayor, 14)

⁸ *E l'Aretin, che rimase, tremando, / mi disse: “Quel folletto è Gianni Schicchi, / e va rabbioso altrui così conciano”. / [...] De elli a me: “Quell'è l'anima antica / di Mirra scellereta, che divenne / al padre fuor del dritto amore amica.*

Este fragmento de la *Comedia* se aclara a través de la siguiente historia:

*Gianni Schicchi dei Cavalcanti fue florentino [...], hábil en remedar al prójimo. De acuerdo con Simón Donati, sobrino de Buoso, se hizo pasar por este último introduciéndose en su lecho de muerte y testó falsamente a favor del sobrino reservándose para él una mula famosa en toda Toscana, según algunos escritores de la época, o una yegua según Dante, además de algunos centenares de florines. Parece que se trata de una leyenda, más que de un hecho real.*⁹

En el momento de su intervención más brillante y famosa, Lauretta pretende dirigirse a la zona de la Puerta Roja, abundante en tiendas y joyerías: necesita dinero para comprar un anillo con el que desea comprometerse con su amado primo, Rinuccio, pero Gianni Schicchi, padre de la joven, se opone, pues por unos problemas de testamento él y su familia corren el peligro de que la fortuna doméstica acabe en manos de la Iglesia: la muerte de Buoso los ha sorprendido con la infausta noticia de una desheredad familiar y de todo el dinero en manos de la Iglesia. Al final, la solución bienhumorada de Forzano

/Questo a peccar con esso così venne, / falsificando sé in altrui forma, / come l'altro che là sen va, sostenne, / per guardagnar la donna della torma, / falsificare in sé Buoso Donati, / testando e dando al testamento norma".

Dante Alighieri. "Canto xxx" en *ibid.*, pp. 330-331, vv. 31-45. (Biblioteca Breve de Bolsillo, Serie Mayor, 14)

⁹ Ángel Crespo en *ibid.*, pp. 330-331, n. 32.

trastocará el sentido del texto original de Alighieri: Schicchi reemplazará a Buoso, cuya muerte nadie conoce, para modificar el testamento, recuperar la fortuna familiar y favorecer el matrimonio de Lauretta y su sobrino. Para una petición tan poco trágica, en el contexto de una ópera bufa con tono ligero y final feliz incluido, resulta desconcertante un aria tan dramática como la cantada por Lauretta.

Me consta que este breve ruego al padre ha provocado algunas confusiones auditivas en ese público que, literalmente, sólo conoce el aria de oídas, pues no está dirigida a un niño (un *bambino*) sino al papá de la protagonista, su *babbo*, palabra traspuesta a ese diminutivo afectuoso, tan característico del italiano: “*babbino*” (“papito”), uso del diminutivo que otros personajes operísticos, como los de *Don Giovanni*, emplean abundantemente. Así, pues, en la pieza «Oh, papito querido...», Lauretta sólo le pide al progenitor que no obstruya sus intenciones de salir hacia la zona comercial de Florencia y, por ende, que no se oponga a la relación que ella sostiene con Rinuccio.

La soprano comienza a cantar dicha aria, tan conocida que ha sido utilizada como fondo musical de comerciales publicitarios. Pienso en el desgaste de la cultura, propiciado por los llamados medios masivos de comunicación, pero se me ocurre que un “clásico” siempre corre el riesgo de volverse popular y someterse al manoseo de todos, con la ventaja purificante de que, ante cada reencuentro con él, su discurso parezca nuevo, nunca dicho, siempre lleno de mayores riquezas, como lo corroboro mediante la voz que vuelve a dar vida a Lauretta:

*Oh, papito querido,
 me gusta, es bello, bello;
 ¡voy a ir a la Puerta Roja
 a comprar el anillo!
 Sí, sí, quiero ir,
 y si lo amara en vano
 iría al Puente Viejo
 ¡para arrojarme al Arno!
 ¡Me derrito, me atormento!
 ¡Oh, Dios, quisiera morir!
 ¡Papá, piedad, piedad!
 ¡Papá, piedad, piedad!*¹⁰

Aunque desesperada e intensa, el aria de Laretta es muy bella y melodiosa, de manera que el auditor no necesariamente percibe la clase de urgencias y solicitudes expresadas en ella; por contraste, la que se encuentra puesta en labios de Floria Tosca, célebre y hermosa cantante, celosa, pasional y enamorada del pintor Mario Cavaradossi – «*Vissi d'arte, vissi d'amore...*» («He vivido para el arte, he vivido para el amor...»), un dramático lamento dirigido a Dios–, representa la culminación del segundo acto y prepara el desencadenamiento de las trágicas acciones de la obra, en el tercero. Es

¹⁰ *O mio babbino caro./ mi piace, è bello, bello; / vo'andare in Porta Rossa / a comperar l'anello! / Sì, sì, ci voglio andare / e se l'amasi indarno / andrei sul Ponte Vecchio, / ma per butarmi in Arno! / Mi struggoe, mi tormento! / O Dio, vorrei morir! / Babbo, pietà, pietà! / Babbo, pietà, pietà!*

Las dos versiones de las arias de Puccini fueron hechas por ELA y Marta Salmón Villafuerte.

una coincidencia la decisión de cantar piezas de las únicas dos óperas puccinianas ambientadas en Italia, puesto que *Tosca* se desarrolla en Roma, durante un día y una noche de mediados de junio de 1800, después de la victoria de Napoleón contra austriacos y napolitanos en la batalla de Marengo. La historia, escrita por Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, a partir de un drama original de Victorien Sardou, es relativamente simple, pero está llena de ímpetu dramático y *verismo*, así como de un suspenso cuyo primer eje narrativo es la belleza de Tosca y los bajos instintos que ésta despierta en el barón Scarpia, jefe de la policía romana; a dicho eje se agrega el que contrasta a la tiranía (Scarpia) con el fervor libertario y republicano (Napoleón); finalmente, a partir de este tema, entre ético y político, la relación amorosa de Tosca y Mario cierra el tercer eje de una historia cuya felicidad se ve perturbada por la fuga de la prisión de Sant' Angelo de Cesare Angelotti, cónsul de la fugaz República Romana y amigo del pintor, a quien va a buscar a su estudio, en busca de ayuda. Mario decide ocultar al prófugo. Algunas pequeñas confusiones traducidas en celos, que más bien se emplean para dejar ver el carácter apasionado de Tosca, permiten un contrapunto romántico con la trama principal: Scarpia, quien cree que Napoleón ha sido derrotado, pretende capturar a Angelotti y hundir a Mario, lo cual le dejará abiertas las puertas para, astutamente, tener a la cantante a su merced. Su estratagema es muy simple: arresta a Mario y, frente a Tosca, ordena que se le torture para que revele el paradero del excónsul. Esta escena revela el carácter crudo del *verismo*, por la exhibición, en escena (aunque de manera lateralizada) de actos de brutalidad que

hacen recordar a obras como *Germinal*, *La taberna* o *Naná*, de Zolá.

Mario resiste; Tosca, no: confiesa en dónde se encuentra escondido Angelotti. Scarpia manda buscar al político y condena a su cómplice a morir en el paredón de fusilamiento. Una vez que los soldados se llevan a Caravadossi, el jefe de la policía sugiere a la desolada mujer que puede salvar a su amado si se le entrega carnalmente. Scarpia trata de abrazarla y Tosca lo rehuye, hasta que asume el hecho de que la ejecución de Mario depende de que no se oponga a los deseos de su cruel y libidinoso antagonista. En ese momento, desfallecida, entona el aria que ahora comienza la cantante; en ella aguarda un difícil sobreagudo, a la altura de la última repetición de la frase “...*perché Signor*”, después de una ligadura que, descendiendo del fa al re en la sílaba “*si-*”, prepara el apoyo para saltar a un dilatado si, sostenido en la vocal de la sílaba “*-gnor*”:

*¡He vivido para el arte, he vivido para el amor
y nunca le hice daño a ningún ser viviente!
Con mano secreta
he ayudado cuanta miseria he conocido;
con fe sincera,
mi oración siempre se ha elevado
a los sagrarios benditos;
siempre, con fe sincera,
he puesto flores ante el altar.
¿Por qué, por qué, Señor,
me recompensas así en la hora del dolor?
He dado mis joyas*

*para el manto de la Virgen,
y mi canto
a los astros y al cielo,
que lucieron más radiantes con él.
En la hora del dolor,
¿por qué, por qué, Señor,
ah, por qué me recompensas así?*¹¹

La representación de una obra, la recreación de un texto, me hacen sentir la justeza de las ideas expresadas por Borges en «Pierre Menard, autor del Quijote», cuento en el que el escritor argentino describe los méritos del lector sobre los del escritor, puesto que su participación se encuentra enriquecida por la manera como la obra se ha ido saturando con diversas experiencias a través del tiempo, por los claroscuros caminos de su propia autobiografía y por la actualización del texto, implicada en el acto de lectura. A diferencia de las artes literarias, en la que cada lector está capacitado, potencialmente, para ser su propio intérprete, la música suele requerir de un intermediario entre el compositor y el público, es decir, de un lector muy dotado, capaz de comunicar su lectura y la interpretación que hace de ella a través de un instrumento (el pia-

¹¹ *Vissi d'arte, vissi d'amore, / non feci mai male ad anima viva! / Con man furtiva / quante miserie connobi, / aiutai... / Sempre con fè sincera / la mia preghiera / al santi tabernacoli salì, / sempre con fè sincera / diedi fiori agl'altar. / Nell'ora del dolore / perchè, perchè, Signore, / perchè, me ne rimuneri così? / Diedi gioielli / della Madonna al manto, / e diedi il canto / agli astri, al ciel, che ne ridean più belli. / Nellora del dolor / perchè, perchè, Signor, / ah, perchè me ne rimuneri così?*

no) o de sí mismo (la voz). El silencio rumoroso del intermedio me permite apreciar los méritos de una voz que ha sido creadora de puentes entre épocas distantes y, aparentemente, disímiles, pero unificadas por una lectura personal de la historia de la música, ofrecida por ella en este recital para quienes podemos escucharla, e intermediaria entre las obras que presencia y los vaivenes de conciencia estética que su voz suscita. La manera como un proceso de selección e interpretación de un repertorio musical afecta al espectador, debería ocurrir como propone Eduardo, protagonista de *El libro*, de Juan García Ponce, maestro que, al comienzo de sus clases de literatura, ofrece despojar a los alumnos de su virginidad intelectual para, al término de los cursos, devolvérsela. En ese sentido, tanto Pierre Menard como el maestro de literatura y la soprano apelan a lo que Carlos Marx –hoy tan cómodamente denostado por muchos de sus antiguos seguidores– llamó los “sentidos históricos” del público: ojos, oídos, olfato, gusto, tacto, transformados y enriquecidos por la historia transcurrida desde el nacimiento de una obra y su encuentro con el lector dispuesto a disfrutarla.

Aprovecho el cambio de estado de ánimo provisto por el intermedio, así como el pequeño reposo que ofrece, para trasladarme, anímicamente, de los ambientes teatrales al carácter recoleto que vendrá en seguida: si para la primera parte fue necesario imaginar el fasto escenográfico de la ópera y la orquesta, esta segunda parte del programa requiere trasladarse a los salones del siglo XIX y principios del XX, patrocinados por algún anfitrión, amante de la música, salones donde era propicio el canto, acompañado con piano o por un pequeño conjunto

de cámara; también es posible trasladarse a las cantinas y cafés, lugares de reunión para intelectuales, artistas y bohemios, como aquellas cantinas vienesas en las que Beethoven estrenó sus últimos cuartetos y en las que, todavía, cada año, se mantiene la tradición de interpretar esas postreras obras cuartetísticas mientras se bebe un buen vaso de vino blanco; como aquellas mismas cantinas (es una manera de decirlo, pues Beethoven y Schubert nunca coincidieron en ninguna actividad de tipo social) para las que Schubert vendió los muchos ciclos de canciones con los que se amenizaría a los parroquianos; o como esas otras, entre cantina y burdel, más hacia finales del siglo y más hacia París, que fueron pintadas por Toulouse-Lautrec, parroquiano de corta estatura y altos vuelos.

Si, por implicación o explicación, toda la primera parte del recital evolucionó dentro del tema de las arias (y canciones) de amor, me doy cuenta de que el itinerario de la segunda parte reitera dicha temática, pero avanzando dentro de una línea amorosa peculiar: el *Lied* de Schubert propone una invitación al amado para que se acerque; la obra de Fauré, aunque de asunto religioso, no deja de tocar el ambiguo tema de la pasión de Cristo como algo que se acerca a una mórbida sensualidad; la canción de Satie es abiertamente erótica; las de Obradors, cantan una doméstica y sencilla felicidad de pareja; finalmente, la canción de Manuel de Falla y el aria de Gershwin son dos nanas que parecieran rematar el programa con el arrullo que se ofrece al resultado del cortejo, la pasión, el erotismo y la felicidad doméstica: los niños. Aparte de esto, el salto cronológico entre Schubert y Fauré es tan grande como la curiosa cercanía temporal entre Fauré, Satie, Obradors, de Falla y Gershwin, y la

geografía del fin del recital supone viajar al Occidente: de Austria (el ancestral Reino del Este y primero del Oeste) a Estados Unidos, pasando, en ese orden, por Francia y España.

Los aplausos saludan la reaparición de los intérpretes y sirven para sacarme de los viajes interiores, de sus inmóviles recorridos, y me preparan para el silencio que, poco a poco, regresa a la sala, antes de que el gesto del pianista indique claramente el inicio de la segunda parte del programa. Dirige una mirada a la soprano, quien le hace una seña de asentimiento, y se restaura la magia.

FRANZ SCHUBERT, «STÄNDCHEN», D. 957, N^o. 4

De acuerdo con los criterios musicales, esto que comienzo a escuchar es un *Lied*, forma definida para el género vocal que fue más allá de la *canzona* o, por lo menos, fue distinta: dentro de los impulsos nacionalistas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, tendió a las raíces populares alemanas, pero, literariamente, buscó sus textos en la obra de poetas contemporáneos, unos, malos; otros, muy medianos; y, algunos, muy buenos y famosos, aunque la diferencia del *Lied* frente a otras tradiciones de la canción fue la importancia que se dio a la calidad del texto poético, hasta el punto de que los compositores consideraban que éste no debía desmerecer frente a la calidad de la partitura y que la parte musical debería estar en concordancia con el tema y carácter del poema. En todo caso, los desníveles en el repertorio de los poetas alemanes elegidos para su musicalización dependió, muchas veces, del buen o mal gusto poético del compositor: Heine, Goethe, Schiller, Grillparzer,

Seidl, von Matthisson, Schubart, Herrosee, Müller, entre otros, o Freimund Zuschauer (“Espectador Bocalibre”), pseudónimo del berlinés Ludwig Rellstab, autor del nocturnal poema, musicalizado por Schubert, conocido como la «Serenata».

Síntesis entre lo culto y lo popular, el *Lied* fue uno de los productos más originales del romanticismo alemán y, si bien es cierto que algunas obras de Mozart y Beethoven pueden considerarse *Lieder*, fue a partir de Schubert que Mendelssohn, Schumann, Brahms, Mahler, Richard Strauss y Hugo Wolf pudieron sentirse seguros dentro de un género claramente definido y dentro de una sólida y reciente tradición: Schubert, por ejemplo, determinó que la complejidad, virtuosismo y calidad expresiva de la parte pianística debía ser equivalente de la vocal, de manera que el piano no quedara reducido a la condición de un mero acompañante ni que la voz fuera la protagonista exclusiva de la obra, y en sus ciclos se combinan los *Lieder* estróficos (la misma música para todas las estrofas del poema) con los *durchkomponiert* (música distinta para cada estrofa poética). Sí, no es lo mismo el *Lied*, como género musical, que el sustantivo común *Lied*, con el que se designa genéricamente a todo tipo de “canción”.

Franz Schubert vivió breve, pero intensamente: a los treinta y un años, cuando murió, había probado casi todos los vinos y embutidos que se podían beber y comer en Viena; había conocido a muchas mujeres que no vendieran tan caro su amor—alguna de las cuales lo contagió, hacia 1823, con la sífilis que, a la postre, fue piadosamente disfrazada por la posteridad con el nombre de tuberculosis, aceleró sus padecimientos hepáticos, lo dejó expuesto al tifo y lo llevó a la tumba—; había sido

involucrado, por Metternich, en una posible conjura política de la que era inocente, pero con la que sí estaban relacionados sus íntimos amigos, Schubart y Franz von Schober. Es posible que esta vida tan agitada haya convertido al guapo y esbelto Franz Schubert de sus dieciocho años en el mofletudo y miope Schubert divulgado por sus últimos retratos, cercano a la treintena.

Durante quince años de intensa vida creativa, entre sus dieciséis y treinta y uno, Schubert se las arregló para, aparte de las veladas artísticas y paseos por el Prater, que se conocieron como “schubertiadas” y en las que se relacionó con intelectuales, poetas y músicos austriacos de su época, componer nueve sinfonías, cerca de seiscientos cincuenta *Lieder*, dieciocho óperas, música para piano, catorce cuartetos, ocho misas... y revolucionar la armonía de su época, más allá de lo alcanzado por el mismo Beethoven. Por timidez, nunca conoció personalmente a este compositor, quien, leyendo una partitura de su contemporáneo, dijo en el lecho de muerte: “Schubert tiene la chispa divina”. A la muerte de Beethoven, en marzo de 1827, sin saber que él mismo moriría un poco más de un año después, durante el invierno, Schubert ayudó a cargar el féretro del sordo de Bonn durante el cortejo fúnebre.

El *Lied* «*Leise flehen meine Lieder...*» («Quedados van mis cantos suplicantes...»), mejor conocido como «La Serenata», evoca una noche italiana en la que el piano sustituye hábilmente a la mandolina; es un amoroso y poco casto mensaje al ser amado, a quien se aguarda en una boscosa noche y se le apremia para que no demore (en realidad, se dirige a una mujer: este *Lied* fue concebido, originalmente, para barítono y, luego, transportado a la tesitura de soprano); el texto de «La

Serenata» está tomado del primer tomo de poemas de Rellstab, publicado por Friedrich Laue en 1827; el poema, anterior a 1825, fue musicalizado por Schubert durante el mes de agosto de 1828, el mismo año de la muerte de su autor, sin ninguna modificación del texto, y es una de las últimas canciones, que el propio Rellstab publicó, póstumamente, agrupadas como ciclo: *El canto del cisne (Schwanengesang)*. A través del recuerdo de las leyendas artísticas, mitos populares y fetiches colectivos, vislumbro los alcances y penurias de entronizaciones como las de hablar del “canto del cisne”, comunitario lugar para obras como la «Serenata»: para muchas personas, Schubert sólo es conocido por este *Lied* y, tal vez, por algún *Momento musical*, alguna de sus *Marchas militares* para piano, el «*Ave Maria*», la sinfonía «*Inconclusa*» y el quinteto “*La trucha*”; la breve divulgación de quien compuso tanto, puedo calcularla con las siguientes formas de la permanencia: si Gounod utilizó el primer preludio, en Do mayor, BWV 846, del *Clavecín bien temperado*, de Bach, para sobreponerle la estructura melódica y el texto de su «*Ave Maria*»; si el «*Estudio número 3*», en Mi mayor, opus 10, de Chopin, fue empleado como tema melódico del bolero «*Divina ilusión*», ¿cómo sorprenderse de que la «Serenata» fuera trasladada al ritmo del danzón gracias a las inspiraciones de José María Romeu?

«*Leise flehen meine Lieder...*» emplea la estructura A-B-A, es decir, primer tema, segundo tema y regreso al primero; es notable cómo, a diferencia de los textos italianos, inscritos fonéticamente dentro de las características compartidas por las lenguas romances, esta canción alemana sustenta sus apoyos vocales alrededor de las consonantes más que en el de las vocales:

*Quedos van mis cantos suplicantes
por la noche a ti:
¡baja a mí, oh amada,
a este lúculo de paz!*

*Esbeltas le susurran a la luna
las copas de los árboles:
no temas, dulce bien,
de la envidia el escuchar traidor.*

*¿Oyes cantar los ruiseñores?
Es a ti a quien imploran:
las dulces quejas de su melodía
interceder quieren por mí.*

*Ellos comprenden el anhelo de mi pecho,
conocen las cuitas del amor
y conmueven con sus melodías de plata
todo tierno corazón.*

*¡Déjate tú también, amada mía,
conmover el corazón: escúchame!
Trémulo tu encuentro aguardo aquí:
¡ven, hazme feliz!¹²*

¹² *Leise flehen, meine Lieder / Durch die Nacht zu Dir; / In den stillen Hain
hernieder, / Liebchen, komm' zu mir! // Flüsternd schlanke Wipfel rauschen /
In des Mondes Licht; / Des Verräthers feindlich Lauschen / Fürchte, Holde,
nicht. // Hörst die Nachtigallen schlagen? / Ach! sie flehen Dich, / Mit der Töne
süßen Klagen / Flehen sie für mich. // Sie verstehn des Busens Sehnen, / Kennen*

GABRIEL FAURÉ, «EN PRIÈRE»

Cuando «»finaliza el *Lied* de Schubert, calculo el cambio de temperamento estético ocurrido entre 1828 y finales del siglo XIX, en el ámbito de la música de cámara: aproximadamente el mismo que se aprecia entre Mozart y Puccini, pero en la ópera. Esos dos paréntesis epocales que se abren en el recital me dejan perplejo, sobre todo por el ceñimiento cronológico de la segunda parte, donde se ofrecen canciones (y un aria) cuya producción puede encerrarse en un periodo no mayor de cincuenta años. Tal vez, para quienes nos encontramos de este lado del proscenio, no sea tan consciente el trabajo previo de lectura realizado por la intérprete vocal, de manera que nuestra audición, conducida por un ojo atento y una sensibilidad experta, viaja de tal manera sobre épocas y compositores que, en la placidez del trayecto, no parece relevante que la soprano haya decidido dejar de lado otras formas de expresión vocal. En última instancia, me digo, los viajes físicos también se organizan alrededor de elecciones y renunciaciones, como la vida, y lo que sigue es pasar de Viena a París, con muchos cambios culturales de por medio, y del *Lied* a la *mélodie* (la *chanson*, de temperamento más popular, sería, en todo caso, el género

*Liebesschmerz, / Rühren mit den Silbertönen / Jedes weiche Herz. // Lab auch
D i r das Herz bewegen, / Liebchen, höre mich! / Bebend harr' ich Dir entgegen!
/ Komm', beglücke mich!*

Texto según Maximilian y Lilly Schohow (eds.). *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*. Hildesheim / Nueva York, Olms, 1974. p. 474. Versión de Raúl Torres.

en que se escribió la obra de Satie, que la soprano cantará después de la de Fauré).

Aparte de su *Pavana*, opus 50, y del *Requiem*, el ¿decadentista?, ¿simbolista? Fauré, nacido en 1845 y muerto en 1924, casi contemporáneo de Marcel Proust, amigo de patrocinadores nobles y burgueses, y lector actualizado de cuanto se producía en la literatura francesa de su época, es recordado actualmente por algunas canciones que siguen de pie en el repertorio moderno, como «*En prière*» («En oración») y aquéllas en las que puso música a textos de, entre otros, Victor Hugo y Maeterlinck. Lejos de los paraísos artificiales de Baudelaire, lejos de la mundanidad glamorosa buscada por Proust, lejos del erotismo social descrito por Zolá y lejos de la bohemia contestataria vivida por Toulouse-Lautrec y van Gogh, sus contemporáneos, el destino de Gabriel Fauré fue el de la elección de un simbolismo espiritualizado que recuerda a los pintores prerrafaelistas ingleses, pero puesto en música. Lo mejor de su obra presenta tonos que renuncian al impresionismo de Ravel y Debussy, coquetea con el paganismo de Rodin o busca el temperamento católico de Paul Claudel: si algo queda claro entre su *Pavana* (tan distinta de la de Ravel), su *Requiem* y «*En prière*», es una sensualidad mundana traspasada por la búsqueda de un Dios que Nietzsche se había encargado de enterrar y por un hedonismo que anunciaba la victoria del mundo.

Pienso en el modernismo mexicano y me parece que la música de Fauré es una de las que mejor ejemplifican el sentimiento modernista de la vida, a pesar de la influencia de compositores como Wagner y Debussy en la alerta sensibili-

dad de muchos escritores congregados por las revistas *Azul* y *Moderna*. Algunos poetas de la época, como Amado Nervo, contemporáneos de Fauré, también supieron mezclar esa curiosa dosis de religiosidad y sensualismo, signo de un final de época. Es posible que el ímpetu neopagano que fecundó la imaginación de muchos intelectuales, entre 1870 y 1925, haya producido esa floración de artistas religiosos, convencidos de que la vida espiritual sólo tiene sentido al vivirse y entenderse a través de este mundo y de los instrumentos del cuerpo. Por eso, la sensualidad de la música de «*En prière*» contrasta desesperadamente con el texto, escrito por Stéphan Bordèse. Las palabras del poema se elevan a Dios, pronunciadas por Cristo desde el Monte de los Olivos, quien acepta, amorosa y gozosamente, la misión que su Padre le tiene asignada, pero el ímpetu sagrado no alcanza a cumplirse como en la obra de otros artistas: ni la voz ni el piano ni la suavidad armónica ni las languideces de la melodía estimulan los sentimientos religiosos del público, sino los mundanos:

*Si la voz de un niño puede ascender hasta Ti,
oh, Padre mío,
escucha de Jesús, arrodillado ante Ti,
la oración.
Si me has elegido para enseñar Tus leyes
sobre la tierra,
yo sabré servirte, augusto Rey de reyes,
oh, Luz.
En mis labios, Señor, pon la verdad
saludable,*

*para que aquél que dude, con humildad,
te vea de nuevo.
No me abandones, dame la dulzura
necesaria
para apaciguar los males, aliviar el dolor,
la miseria.
Revélate a mí, Señor en quien yo creo
y espero:
quiero sufrir por Ti y morir en la cruz,
en el Calvario.¹³*

ERIK SATIE, «JE TE VEUX»

Fue la hora de los “ismos”, que llegaron para habitar entre nosotros: simbolismo, prerrafaelismo, surrealismo, naturalismo, verismo... ni las abstracciones de la música pudieron evitar el rumor de las etiquetas. En el tránsito de Schubert hacia el inminente Satie, vuelvo a pensar en esa paradoja de las artes del siglo XIX: mientras la poesía buscaba el modo de alcanzar la dimensión abstracta de la música, ésta se empeñaba en to-

¹³ *Si la voix d'un enfant peut monter jusqu' à Vous, / ô mon Père, / écoutez de Jésus, devant Vous à genoux, / la prière! / Si Vous m'avez choisi pour enseigner Vos lois / sur la terre, / Je saurai Vous servir, auguste Roi des rois, / ô lumière! / Sur mes lèvres, Seigneur, mettez la vérité / salutaire, / pour que celui qui doute, avec humilité / Vous révère! / Ne m'abandonnez pas, donnez moi la douceur / nécessaire, / pour apaiser les maux, soulager la douleur, / la misère! / Révélez Vous a moi, Seigneur en qui je crois / et j'espère: / pour Vous je veux souffrir et mourir sur la croix, / au Calvaire!*

Versión de ELA y Rosa Aguilar Jofre.

car la conceptualidad propia de la literatura. ¿Qué otra cosa, si no, es el poema sinfónico, las obras imitativas o las vocales, cuyos textos tratan de hallar un asidero dentro de ese magma inefable de la música? Después de todo, cuando se escucha una canción o un aria, las palabras, los conceptos y las notas se vuelven indiscernibles, una sola cosa que el oído asume como ritmos y melodías, no como conceptos armoniosos. Aun dentro de los “ismos”, el poema romántico acompañó a la música de los románticos, Fauré musicalizó un poema con ecos de Rimbaud en su *Pavana* y Satie trató de estar al día con los poetas de su tiempo, pero, nada: lo que va quedando es la música y las palabras deben leerse aparte (las que valen la pena, digo, porque no siempre el talento musical de los compositores está acompañado con un talento equivalente de lectura: de esa mediocridad general de los poetas y poemas elegidos, Beethoven dio muy buena cuenta, por decir algún nombre, así como el mismo Schubert, en muchos de sus *Lieder*). Otra vez me resigno a mi indeclinable vocación de hombre de palabras que no sabe estar sin la música y, para expresar el asombro y la perplejidad que ésta le provoca, se siente obligado a expresar sus emociones y raptos con ésas que Cortázar llamó “perras negras” y Paz, “hijas de la chingada”.

Fiel a mi vocación y a mis instintos, me voy preparando para Erik Satie, casi un exacto contemporáneo de Fauré, pues nació en 1866 y murió en 1925 y fue, sin embargo, extremadamente distinto al compositor simbolista. Por un lado, su sentido del humor y su irreverencia lo alejaron de las tensiones entre religiosidad y hedonismo en las que se encontraba inmerso Fauré; por el otro, Satie simpatizó de inmediato con todas las

corrientes renovadoras que surgieron en Francia a principios de siglo, hasta el límite de que se le ha llegado a considerar el único compositor surrealista, ya fuera por su amistad con vanguardistas conspicuos, como André Breton o Tristán Tzara, por su amistad con pintores como Picasso y compositores como Stravinsky, o porque muchos de sus títulos prefiguraron las piroetas verbales que son características del surrealismo, como sus célebres *Trois morceaux en forme de poire*, compuestas en 1903. Así, aunque se le ha considerado “surrealista”, en parte por sus propias ocurrencias y declaraciones, la dirección de su música no parece tener tanto de vanguardista, especialmente si se compara a Satie con el propio Stravinsky o con Berg, Hindemith y Schönberg. En todo caso, la actitud desabrochada e irónica de Satie supo ponerse al servicio de una concepción estética algo conservadora y algo experimental, de manera que, con toda seguridad, él nunca aterrorizará al público con disonancias y atonalismos como los de Bartók o Julián Carrillo, y sí sabrá atraparlos con obras de apariencia simple pero llenas de belleza, como sus célebres *Gymnopédies* o la canción «*Je te veux*» («Te deseo»), con texto de Henri Pacory.

En contrapunto musical y conceptual con Fauré, la canción de Satie es de un erotismo resuelto. Si uno recuerda que Satie trabajó mucho tiempo como pianista de cabaret, no es de extrañar que «*Je te veux*» haya sido concebida melódicamente como una evocación de la música de *boulevard*—rítmica, lánguida, desinhibida y sensual—, que se puso de moda desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX—Edith Piaf, Juliette Greco, Yves Montand y Jacques Brel todavía supieron jugar con esos modos musicales—; se me ocu-

re que «*Je te veux*» podría ser la respuesta o el complemento de «*Leise flehen meine Lieder...*», de Schubert, en tanto que ésta invoca y la de Satie acepta, casi sin petición previa, y no sé si eso sea uno de los juegos conceptuales ofrecidos por la intérprete para quienes escuchamos los descaros que el piano comienza a preludiar:

*Comprendí tu angustia, querido enamorado,
y me someto a tus deseos, haz de mí tu amante.
Lejos de nosotros la cordura, no más tristeza.
Aspiro al instante precioso donde seremos dichosos;
te deseo.
No me arrepiento y no tengo más que un deseo:
cerca de ti, ahí, muy cerca, vivir toda mi vida,
que mi corazón sea el tuyo y tu labio el mío,
que tu cuerpo sea el mío y toda mi carne sea tuya.
Vi en tus ojos la divina promesa,
que tu corazón enamorado viene a buscar mi caricia,
enlazados para siempre, ardiendo en las mismas llamas.
En los sueños de amores intercambiaremos nuestras dos
almas.¹⁴*

¹⁴ *J'ai compris ta détresse, cher amoureux, / et je cède à a tes vœux, fais de mois ta maîtresse. / Loin de nous la sagesse, plus de tristesse, / J'aspire à l' instant précieux où nous serons heureux; / je te veux. / Je ne veux, oui, je veux pas de regrets / et je n'ai qu'une envie: / près de toi, là, tout près, vivre toute ma vie / que mon coeur soit le tien / et ta lèvres la mienne, / que ton corps soit le mien, et que toute ma chair soit tienne. / Je vois dans tes yeux la divine promesse / que ton coeur amoureux vient chercher ma caresse. / Enlacés pour toujours, brûlés des mêmes flammes, / dans des rêves d'amours nous échangerons nos deux âmes.*

Versión de Beatriz Osuna.

MANUEL DE FALLA, «NANA»; FERNANDO J.
OBRADORS, «DEL CABELLO MÁS SUTIL...»
Y «COPLAS DE CURRO DULCE»

A partir de Satie, percibo que comienzan a aparecer algunos cambios en la reacción del público, como si la cercanía de los tonos populares lo alejara del universo de esa música que, desde el adjetivo, se presiente como algo que está ahí, pero distante. Satie suena tan cincuenta y francés, que no faltará el nostálgico que se imagine «*Je te veux*» cantado por Marlene Dietrich o Ute Lemper, cantantes alemanas que han hecho muy buenas versiones de, por ejemplo, «*La vie en rose*», o el desinformado que, de inmediato, recuerde a Mireille Mathieu. El aplauso parece tener otro énfasis, otra calidez, como si Fauré y Schubert hubieran sido cosa completamente distinta, apartada de la que ahora parece aflojarse en el ánimo de los escuchas. No me molesta este coqueteo con lo que puede ser más conocido, pero me consterna el hecho de que ante el resto del repertorio de esta noche, salvo «*O mio babbino caro...*», el gusto o la aprobación no se acompañen con la familiaridad con que Satie, de pronto, ha tocado a los presentes (no es una cuestión de gusto, porque todas las obras han ido seduciendo al público, sino de cercanía). Imagino que se han calculado estas combinaciones para acercar una y otra forma de música al público, no sólo para equilibrar el programa o ganarse el aplauso, sino, sobre todo, para facilitar el camino entre ambos universos musicales y abrir puertas que parecen separarlos.

Lo que sigue en el programa continúa lo inaugurado con Satie. No obstante su obvia cercanía con América, me parece que la música española se encuentra más desarrollada en su área vernácula que en la llamada “cultura”, a pesar del Renacimiento y de algunas no muy sobresaltantes excepciones entre los siglos xvii y xviii, como la de Juan Crisóstomo Arriaga (quien hubiera podido llegar más lejos, de no haber sido por su muerte prematura), y a pesar de que tuvo un relativo despertar a finales del siglo xix, junto con búsquedas que coincidieron con las de la Generación del 98, en literatura, o con la pintura de Sorolla (de alguna manera, caigo en el lugar común de creer que la música española del siglo xix se compuso fuera de España: Bizet, Massenet, Glinka, Rimski-Korsakov, Ravel). Fruto de ese impulso de revisión y renovación de la cultura española fueron, en música, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Manuel de Falla, Fernando J. Obradors y el conjunto de compositores que buscó, de manera entre costumbrista y romántica, lo que eran las raíces musicales de España.

El más moderno de todos esos compositores fue Manuel de Falla, contemporáneo de Obradors (pues su vida transcurrió entre 1876 y 1946), pero su música fue mucho más renovadora que la del catalán. De Falla, como los demás artistas españoles de su época, también partió de una búsqueda de las raíces populares españolas, muy en el tono noventayochesco de encontrar a España dentro de España y de entender en dónde se habían perdido los rumbos que se anunciaban tan promisorios en el siglo xvi, pero su creación musical no cayó en el “color local” ni en el costumbrismo, sino en una incor-

poración de lo folklórico a los experimentos musicales del arte del siglo xx, como lo prueban varias de sus obras sinfónicas y operísticas más conocidas: *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos*, *La vida breve* y *Concierto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello*.

Es cierto que las nanas son, con toda obviedad, arrullos para los niños, pero la «Nana» de Manuel de Falla, una de sus *Siete canciones españolas*, ofrece una atmósfera llena de misterio, enrarecida, cuya profundidad expresiva contradice la idea de que una canción de cuna deba poseer una línea melódica fácil y machacona; por otro lado, la parte del piano está trabajada como una interlocutora de la parte de la solista, de manera que parece escucharse un sugestivo diálogo entre ambos instrumentos:

Duérmete, niño, duerme.

Duerme, mi alma.

*Duérmete, lucerito
de la mañana.*

Nanita, nana,

nanita, nana.

*Duérmete, lucerito
de la mañana.*

El catalán Fernando J. Obradors, nacido en 1879 y muerto en 1945, fue un investigador, compositor y pianista que, entre 1921 y 1941, se pasó cerca de veinte años recogiendo y arreglando música y melodías populares españolas o de autores

antiguos de la Península, labor que se reunió en una colección de cuatro volúmenes llamada *Canciones clásicas españolas*. Su trabajo de investigación y rescate me hace compararlo, salvadas las diferencias, con el emprendido por Vicente T. Mendoza para hacer algo semejante respecto al corrido mexicano. Me parece que Mendoza aventaja a Obradors en su colmillo literario: aunque éste revela en su colección de canciones que se trata de un musicólogo aventajado, lo que también muestra es un muy pobre gusto poético, pues los textos de las dos canciones incluidas en el programa no reportan el interés de un hombre interesado en rescatar la riqueza poética y popular de España, sino la musical.

Resignado en cuanto a la parte poética y entusiasmado por la musical, me dispongo a escuchar las dos canciones de Obradors, que comienza a recrear la soprano; no hay duda: responden a una búsqueda del “color local” español, no obstante la elegancia de «Del cabello más sutil...» o el andalucismo de «Coplas del Curro Dulce». «Del cabello más sutil...» está compuesta con métrica popular de arte menor, es decir, con heptasílabos y octosílabos. La solución verbal no resulta estrujantemente novedosa, pero la melodía resuelve esas inquietudes (¿no será que, por tratarse de versos castellanos, mi reacción poética tiende a ser más intransigente?):

*Del cabello más sutil
que tienes en tu trenzada,
he de hacer una cadena
para traerte a mi lado.*

*Una alcarraza¹⁵ en tu casa,
chiquilla, quisiera ser
para besarte en la boca,
cuando fueras a beber.*

Dentro de la expresión minimalista, jocosa y un tanto absurda de ciertas canciones populares, las «Coplas de Curro Dulce» manifiestan la pequeñez de los protagonistas y de cuanto los rodea, excepto de su amor. Me sorprende cuánta insignificancia textual para una partitura tan interesante y bien resuelta; es posible que Obradors se haya percatado de eso, pues interrumpió el fluir vocal al término de la primera estrofa para iniciar un solo pianístico, breve pero sugerente, antes de retomar la segunda:

*Chiquitita la novia.
Chiquitito el novio.
Chiquitita la sala
y er dormitorio.*

*Por eso yo quiero,
por eso yo quiero
chiquitita la cama
y er mosquitero.*

¹⁵ “Vajilla de arcilla porosa y poco cocida que deja resudar una parte del líquido que contiene y cuya evaporación enfría el resto del líquido”, en Ramón García-Pelayo y Gross. *Pequeño Larousse ilustrado*. Ediciones Larousse, México, 1979. p. 44.

GEORGE GERSHWIN, «SUMMERTIME...»
(**PORGY AND BESS**)

Era previsible el aplauso arrebatado por el “color local”: entre el desconocimiento del público de ciertas arias y canciones, y la facilidad con que se entrega al reconocer algo familiar, las insignificantes pero bellas «Coplas de Curro Dulce» han propiciado la ovación más rápida y estruendosa de la noche. Eso no es malo para cerrar el recital, sobre todo si lo que sigue es Gershwin, tan conocido y divulgado por el jazz y otros medios que harán que la noche cierre cálidamente. Si Dowland sirvió para romper el turrón, de Falla y Obradors han estrechado un flujo de emociones que pasan de los intérpretes al público y del público a los intérpretes. Su voz ha discurrido con alegría y ligereza conforme el programa ha ido avanzando, de manera que este final, popular, folklórico y jazzeado, es la cúspide de un viaje apasionante por los países de la música. No deja de parecerme estimulante que un recital se pueble con tantas muestras de estilos, épocas y lugares, y que el público pueda hacer puerto, tanto en los territorios de la ópera o la canción “clásica”, como en los populares y vernáculos. El desabrochamiento anímico, que comenzó con el piano y la voz, se ha ido generalizando y se ha comunicado a todos, de manera que vuelve a construirse esa emoción antigua por la que artista y público se vuelven parte de una liturgia, de una comunión en el sentido más religioso y estético de la palabra.

Ante el desenlace del programa, originado en los espirituales negros y el jazz, es decir, en un sentimiento religioso de la vida, cuesta un poco de trabajo imaginar a su autor, un

músico contemporáneo metido en Hollywood y estrenando en Broadway, descendiente de judíos e intentando una síntesis de la música tradicional de los negros –especialmente el jazz y el blues–, con la llamada música “culta” o “clásica” (desde mi punto de vista, ambos epítetos son igualmente inexactos); sin embargo, varias obras de Gershwin se hicieron película y tuvieron entre sus actores principales a Gene Kelly, Ginger Rogers o Fred Astaire, entre ellas, *Un americano en París*. De la comedia musical al repertorio sinfónico, del *spiritual* a la canción de cámara, Gershwin supo sintetizar, no sin polémicas ni tropiezos, varios caminos que se ofrecían a los compositores norteamericanos de la primera mitad del siglo xx, como Aaron Copland, y cuya repercusión llega hasta obras como *West Side story* (traducida, quién sabe por qué, como *Amor sin barreras*), con música compuesta por Leonard Bernstein, más famoso por su actividad como director que por la de compositor. Sin embargo, a pesar del éxito y de la fama de Gershwin, puede alegarse que su obra quedó truncada y que su muerte, también prematura, impidió que alcanzara la madurez que hubiera podido esperarse de él, a diferencia de Mozart y Schubert, también tempranamente muertos.

Porgy and Bess, ambientada en un pueblito de Carolina del Sur, es una ópera *verista* con libreto de DuBose Heyward y Ira Gershwin –hermano del compositor–, de la que procede el aria «*Summertime...*» («Verano...»); fue estrenada en 1935 y representó, dentro de su éxito, un relativo fracaso para el compositor, pues tuvo que ser retirada del escenario poco después de las cien representaciones. Gershwin murió al poco tiempo, en 1937, a los treinta y nueve años de edad. Después

de 1940, ya muertos el compositor y el libretista, cuando la Segunda Guerra Mundial obligó a revalorar en Estados Unidos las obras con el tema de la negritud para persuadir a los mismos negros de que debían alistarse en el ejército, la ópera de Gershwin comenzó a alcanzar una fama que rebasó las fronteras estadounidenses. La ópera cuenta con varias arias y momentos memorables, pero no cabe duda de que «*Summertime...*» ha alcanzado tanto éxito que casi se le ha considerado una obra independiente o una canción, en lugar de un aria operística. Se me ocurren tres ejemplos, entre muchos otros, de la felicidad alcanzada por la fama posterior de «*Summertime...*» y de la libertad para trabajarla en varios formatos, de acuerdo a su propio concepto jazzado: uno está en esa libérrima y espléndida versión, entre rock y blues, que Janis Joplin creó para su disco *Ball and chain*, a finales de los sesenta; otro, en las muchas versiones, poderosas y sensuales, realizadas por Ella Fitzgerald (recuerdo, especialmente, la de su último concierto, en Berlín), menos arbitraria que la de Janis Joplin y más circunscrita a esa otra libertad provista por el jazz; el último, en esa versión de principios de los años sesenta, arreglada por Gil Evans, que se inicia *a capella* y va incorporando, suave y progresivamente, un acompañamiento con instrumentos de jazz, versión sostenida en la voz, cálida y fuerte, como de negra, de Helen Merrill.

«*Summertime...*» es la primera aria de la ópera: aparece en la primera escena del primer acto, después de una introducción en la que el coro y el personaje de Jasbo Brown ofrecen una imagen cotidiana de trabajo; a continuación, Clara, un personaje secundario, comienza un arrullo para su bebé (el

verdadero argumento de la ópera todavía no comienza a desenvolverse en el momento en que ella canta). El texto del aria es muy sencillo y fue escrito como una imitación fonética del habla de los negros del Sur de Estados Unidos, lo cual muestra, exitosamente, los resultados del “trabajo de campo” realizado por sus tres autores durante la composición del libreto y la música de la ópera.

Poseída por la sensualidad de la música, como si «*Summertime...*» fuera estar en casa, o como si todo se hubiera trasladado a un bar donde se tocara jazz, la voz comienza:

*Verano y la vida e' fácil,
lo' pece' brincan y el algodón 'ta pleno.
Oh, tu papi e' rico y tu ma' e' bonita,
así que, sosiégate, bebito, ya no llore'.
Una de e'ta' mañana' te levantará' cantando,
entonce', abrirá' tus ala' y tomará' el cielo.
Pero, ha'ta esa mañana, no habrá nada que pueda dañarte
con papi y mami a tu lado.*¹⁶

El aplauso, el reconocimiento, fin del recital: los sesenta minutos de música que acaban de transcurrir han sido una misteriosa forma del tiempo, como ya lo dijo Borges, pues durante una hora fui despojado de virginidades y malicias in-

¹⁶ *Summertime and the livin' is easy, / fish are jumpin' and the cotton is high. / Oh your daddy's rich, and yo' ma is good lookin', / so hush, little baby, don' you cry. / One of these mornin's you're goin' to rise up singin', / then you'll spread yo' wings and you'll take the sky. / But till that mornin', there's a-nothin' can harm you / with Daddy and Mammy standin' by.*

telectuales y sensibles, de tal manera que mis viajes adquirieron una suerte de novedad, como si nunca hubiera conocido a los autores seleccionados para esta noche; fui recuperando la virginidad y la malicia arrebatados al principio, de manera que me siento otro, diferente y el mismo, pero herido por las emociones propias del arte. Por oscuros caminos, vuelvo a presentir que el papel de los intérpretes fue como el del personaje principal de *El libro*, de García Ponce, y que la pérdida y restauración de virginidades tuvo el mismo valor que el de las inmersiones de Afrodita en la mítica fuente de Pafos donde, cada año, recuperaba las virginidades perdidas durante el año anterior. Me lo digo de otra manera: si los privilegios de una voz tienen la capacidad de romper los corazones, como lo haría Orfeo, también tienen la virtud de, simultáneamente, restaurarlos. Posiblemente, como el del amor y el erotismo, ése sea el milagro del arte: el de saber herir y sanar simultáneamente a una persona. Cuando los intérpretes se retiran del proscenio y la gente comienza a levantarse entre rumores y comentarios que apenas escucho, me dirijo, transfigurado, hacia la salida, hacia la calle, hacia la noche. Miro la luna, que apenas comienza a menguar entre el frío y las estrellas, y la veo como un prodigio erigido por la música. Sigo caminando. El mundo vive en mí de otra manera.

EL OFICIO ANGÉLICO

*Para Ángel José Fernández,
quien, de esta materia, sabe más.*

El carácter del hombre es su demonio.

HERÁCLITO

*Dios es la máxima creación de la literatura fantástica.
Lo que imaginaron Wells, Kafka y Poe no es nada
comparado con lo que imaginó la teología.*

JORGE LUIS BORGES

UNA de las historias angelicales más conocidas del Occidente cristiano, perpetuada por leyendas ancilares y, más tarde, por la pintura religiosa e ilustraciones de catecismos y libros piadosos, describe la descomunal batalla entre las cohortes que se mantuvieron fieles al Poder y aquéllas que se atrevieron a desafiarlo. El origen de esa lucha (y el conflicto mismo) no aparece circunstanciado en ninguna crónica confiable, como podría ser el libro del *Génesis* (en *Génesis* 6, 2 sólo se alude a la mezcla de ángeles buenos y malos), ni hay crónicas pormenorizadas de ella en el Antiguo o el Nuevo Testamento (sólo hay una mención al hecho de que los ángeles fueron puestos a prueba en *Apocalipsis* 12, 7-10); dicho conflicto, sin embargo, semejante a una guerra civil cuya liza fueron los

Cielos, no deja de ser interesante pues plantea los orígenes del mal y de la oscuridad, y se puede historiar así: en el lapso que se abre con la imagen del Espíritu de Dios cernido sobre las aguas, en los albores del universo, y se cierra con la de Eva en el Jardín, tentada por la Serpiente, ocurrió que Luzbel, el arcángel predilecto, llegó a obnubilarse por su cercanía con la Potestad hasta el punto de que creyó poder competir con ella... era tan impecable, hermoso y predilecto que no se dio cuenta de que estaba cometiendo (e inventando, tal vez) el pecado de pecados: el orgullo, por cuya influencia no sólo creyó oportuno dejar de adorar a su Creador, sino que ponderó la posibilidad de que éste le cediera su escaño. Humanamente hablando, el desacato era equivalente a un golpe de estado. Yahvé respondió, divinamente, con la represión. Alejó de sí a la aborrecida criatura que se le insubordinaba (después fue conocida como “el simio de Dios”) y lanzó sobre ella y sus adláteres a los ejércitos celestiales, cuyos más destacados espíritus fueron los arcángeles y los ángeles. Los seguidores de Luzbel fueron derrotados junto con su jefe, a quien se renombró como Lucifer, y acto seguido (si en la eternidad se tolerara la sucesión temporal) fueron precipitados al flamante Infierno.

Tuvieron que pasar muchos siglos para que un bardo fuera capaz de celebrar dichas hazañas trascendentales, más complejas, si cabe, que las de Helena, Aquiles, Agamenón y Héctor, y no muy lejanas de los conflictos celestes en los que Zeus y la generación olímpica tuvieron que luchar esforzadamente contra titanes, gigantes y demás seres derivados de las tres generaciones de dioses que precedieron al Olimpo. El Homero de esta metafísica epopeya judeocristiana fue un inglés, el poeta

John Milton, quien en su *Paraíso perdido* dotó de cañones y armas mortíferas a las fuerzas angelicales. Sin embargo, a diferencia de otras guerras, como las conservadas en el *Ramayana*, *La teogonía* y muchas obras cosmogónicas, poco se sabe de las minucias de ésta: de entre la turba de posibles combatientes y guerreros, de jefes, movimientos de masas y enfrentamientos personales, sólo surgen los nombres de Miguel (general de los ejércitos celestiales) y Luzbel (cabecilla de los insurrectos), y la imagen de un arcángel victorioso que precipita al abismo del dolor, con su lanza (o su espada), al derrotado Demonio –mejor sería llamarlo *Diablo*. Pareciera que, metonímicamente, se hubiera querido abstraer a la corte angelical en la figura de Miguel, y a la diabólica en la de Lucifer, quien, junto con su derrota, cambió sus antiguos atributos arcangélicos por un color sombrío: dejó de ser “el resplandeciente” para convertirse en el ángel azul (oscuro), aunque se le identifica con Venus, el lucero de la mañana.

No deja de ser interesante señalar que, contra la costumbre de ver en Lucifer a un ser horrible y deformado, tanto él como los ángeles caídos no se metamorfosearon en su naturaleza ni en accidentes como la apariencia, sino en su vínculo con el bien, pues lo aborrecen de manera definitiva y apasionada. Para decirlo mejor, se trata de ángeles apóstatas cuya fascinación por las formas los colocó detrás del culto a los ídolos y los hizo causantes del sufrimiento de los fieles, inexistentes en el momento de la Caída, salvo los espíritus angélicos que permanecieron junto al Trono. De acuerdo a las resoluciones del IV concilio de Letrán (1215), el Diablo y sus seguidores fueron creados buenos por naturaleza, pero ellos, por sí mismos, se hicieron malos.

Esta saga a lo divino, que ha prohiado incontables discusiones acerca de la rebeldía y la sumisión, del estado de caída, de la libertad, del origen del mal en el universo, del libre albedrío y de la fidelidad, no deja de tener sesgos perturbadores, pues, aceptando que el mal sea la ausencia del bien y que las fuerzas negativas sean el cerrojo de una puerta que está en las antípodas de Dios, resulta inexplicable que ante la presencia del Sumo Bien se pueda elegir el Sumo Mal: eso implica que los salvados, no obstante encontrarse ante la inefable presencia del Señor, podrían optar por el sendero equivocado desde el mismo Cielo... Hugo de san Víctor, Pedro Lombardo, Guillermo de Auxerre y san Buenaventura trataron de penetrar los orígenes morales de esta sutil batalla y precisar el intervalo en el que algunos ángeles pecaron, por lo que defendieron la idea de que debió existir un paréntesis entre el momento de la creación de los ángeles y el de la posterior separación de aquéllos que decidieron ser buenos y de los que optaron por la maldad. Los autores mencionados creyeron que Dios, en el ejercicio de una coherencia ejemplar, puesto que los hombres tendrían después oportunidades parecidas en el Edén, quiso dar a sus criaturas el derecho de alcanzar el cielo a través de los méritos personales o el de condenarse: sometidos a una de esas pruebas que tanto complacen al Hacedor, los espíritus angélicos pudieron elegir entre el pecado o la virtud, en ejercicio de su libertad. Sin embargo, cuál fue el pecado angélico, es algo que no siempre tuvo un acuerdo unánime. Se ha creído que fue la lujuria (¿ejercida sobre qué objeto o qué persona?) o la envidia, pero san Agustín decidió que el orgullo fue el pecado por antonomasia, engendrador de los demás: según él, cuando los

ángeles refieren el conocimiento de las cosas a la alabanza del Verbo, permanecen en la luz, pero cuando se vuelven orgullosamente hacia sí y se complacen en sí mismos, se convierten en tinieblas. De esta manera, la historia de la Caída pudo deberse, razonablemente, a la negativa de Luzbel de adorar a su Creador: le corresponde la honra de haber inventado la palabra “no” y la de haber sido fiel a sus convicciones, no obstante la certidumbre de la derrota inevitable. Como quiera que sea, para evitarse dificultades con la trascendencia, Pedro Lombardo y los demás pensadores llegaron a la conclusión de que, una vez alcanzada la bienaventuranza, los ángeles ya no pudieron volver a elegir el pecado y de que nunca más se volverán a abrir en el Cielo oportunidades electivas como la que separó a las huestes de Lucifer de las de Miguel.

La palabra *demonio* significa “el que distribuye” y, originalmente, en las concepciones orientales y occidentales, ángeles y demonios eran malos o buenos, indistintamente. La presencia de espíritus con una constante participación en los asuntos de los hombres, ya como fuerzas abstractas o como entidades personificables, explica el temor y la popularidad que producían entre los hombres, expuestos a las inclemencias y reveses del clima, la enfermedad y el destino. Su poder se demuestra en el hecho de que, según Porfirio (*Abstinentia*), uno de los maleficios característicos de los demonios es el de la posesión, pues los malos espíritus tienen la facultad de entrar al cuerpo humano a través de la sangre, de la carne comida o del aire respirado. Entre algunas de esas potencias, buenas o malas, se encuentran los *angelos*, *daimones*, *pneuma* y *dynamis*, de Grecia (en *La Ilíada*, los mensajeros son llama-

dos *angelos*, sin importar que se trate de dioses, como Hermes, o de seres humanos; en la cultura presocrática se llegó a nombrar *daimon* a la potencia sobrehumana que, más adelante, los autores trágicos definieron como Destino). Otras fuerzas angélico-demoniacas de la Antigüedad, igualmente ambiguas en cuanto a su carga moral, fueron los *yinn*, del mundo preislámico; los *ha-watif* y *ha-fazza*, de Arabia y varios pueblos semíticos; los *ifrit* (con frecuentes intervenciones en *Las mil y una noches*), *knumén* y *erebuti*, de Egipto. Ejemplos similares de otras culturas están provistos por las rusalkas eslavas, las hadas celtas y las valquirias germánicas, recolectoras, éstas, de las almas de los guerreros muertos en batalla para entrenarlos en el banquete de Odín y prepararlos para el *Ragnarök*.

Un ejemplo de la condición imprecisa de ángeles y demonios en la Antigüedad es que Labeo, todavía en el siglo I de nuestra era, consideraba sinónimas las palabras *angeli* y *daemones*. A partir del siglo IV fue que la palabra *daimon* se degradó en su significado y comenzó a conservar exclusivamente la connotación maligna de los seres a los que aludía, razón por la que los cristianos la escogieron para designar sólo a los ángeles malos. Sin embargo, *diabolus* (de la voz griega *diábolos*) es una palabra que sirve mejor para los afares del cristianismo, pues su significado es “el que desune, calumnia y siembra la discordia”, si bien es cierto que, por lo menos en el caso del castellano, ingresó tardíamente al léxico de los creyentes, alrededor del siglo X.

Es indudable que, en la cosmogonía judeocristiana, el Diablo se ha apuntado grandes aciertos y no siempre ha sido el perenne derrotado. Uno de ellos consta en el libro de *Job*. Como

si tuviera derecho de picaporte en el Cielo, Lucifer se presentó en medio de la reunión de Dios con sus ángeles e interrumpió una babilónica discusión acerca de quién sería el hombre más justo entre los hombres, quién, aquél que amaba de verdad a su Señor. El pleno de la Asamblea votó que ese hombre era Job (qué de males no se hubieran evitado Sodoma y Gomorra si un acuerdo parecido se hubiera logrado acerca de diez justos en ambas ciudades, de acuerdo a la petición de Lot).

—¡Qué fácil! —interrumpió el Caído—. Job lo tiene todo. ¿Cómo no te va a querer? Permite que lo toque, que le quite lo que le has dado y que lo cubra de enfermedades y ya verás si no te maldice... lo que pasa es que se trata de un interesado y su amor sólo surge de la conveniencia.

Después de una somera discusión en la que ni Dios ni los ángeles estuvieron de acuerdo con las afirmaciones de Satanás, Aquél le dio permiso de probar a Job y dijo así, a saber:

—Te permito que lo toques, pero sólo en sus bienes.

Ése fue el principio de una larga pesadilla para Job, quien se encontró en el centro de una conflagración de la que no estaba enterado y en la que no había elegido participar: lo perdió todo y, precariamente, salvó la vida. Es cierto que su paciencia no tuvo los visos de incondicionalidad que hubieran debido esperarse en un personaje de su condición legendaria, pero sobrevivió con dignidad estoica (si se permite el anacronismo) y Yahvé lo premió, devolviéndole diez veces más de todo lo que le había quitado (nunca la sonrisa de su primera esposa ni esa manera del primogénito de acercarse a él ni esa dulzura peculiar de la niña más chica). De lo que nadie se dio cuenta fue de que Lucifer había tentado a la Luz y de que Ésta

cayó en la tentación, pues accedió a probar a un hombre de quien le constaban la fidelidad y el amor, a pesar de que, según se dice, nada le está vedado a la omnisciencia del Dios de los Ejércitos, salvo, tal vez, algunas de las argucias del Tentador.

Siglos después de la tentación de Eva, cuya humana curiosidad empujó al género humano a su caída (en los pecados capitales, mortales y veniales, en la enfermedad, en la mortalidad, en el dolor: en el mundo, pues, lejos del Edén, y en la libertad), lo cual significó una victoria estratégica muy importante para Lucifer, y siglos después de la tentación de Dios, cuya veleidad sumió a Job en la desolación, a otro arcángel le cupo la gloria de obtener un nuevo avance contra el Malo, aunque por un camino muy distinto al seguido por Miguel: Gabriel (“*fuera de Dios*”) fue designado por el mismo Yahvé para que anunciara a María que era la elegida y, después, para que presenciara la manera como el Paráclito iba a descender sobre ella y, junto a ese descendimiento, cómo la semilla iba a engendrar sin mácula al Mesías dentro de su vientre virginal. Ya se sabe que el nacimiento de Jesús se proyectó contra las puertas del Infierno, abrió las del Cielo y dejó suspendida la batalla final entre las legiones de la Luz y la Oscuridad hasta el final de los tiempos.

En el ínterin, puede suponerse la intervención de un tercer arcángel en la historia evangélica: si Miguel (“*¿Quién como Dios?*”) es el vencedor de los dragones; si Gabriel, el mensajero e iniciador; y si Rafael (“*medicina de Dios*”), el guía de los médicos y los viajeros, puede inferirse que éste pudo ser quien dirigiera el camino de la Sagrada Familia cuando huyó a Egipto, después del nacimiento de Jesús, debido a la deci-

sión de Herodes de matar a todos los niños judíos menores de dos años. Esta tríada de arcángeles ha sido, no por nada, la más conocida y prestigiosa en el mundo cristiano, sobre todo a partir del espaldarazo de los concilios de Roma (745) y Aquisgrán (789), que sólo aceptaron como objeto de culto a Miguel, Gabriel y Rafael. Las siguientes fechas fueron asignadas para la celebración de sus fiestas (de segunda clase): el 24 de marzo para los dos primeros y el 24 de octubre para el último. Actualmente se festeja a los tres el 29 de septiembre y el 2 de octubre se ha reservado para los ángeles custodios.

Los demás arcángeles brillan por su ausencia en las historias sagradas: Sealtiel, Gamaliel, Uriel (quien fue descartado explícitamente, junto con su nombre, por los dos concilios mencionados)... y lo mismo puede decirse de los ángeles (los verdaderos mensajeros), pues, salvo la certidumbre tumultuosa que de ellos tenían el pseudo Dionisio Areopagita y Justino, convencidos angelólogos que disertaron sobre la naturaleza angélica desde los albores del cristianismo, ninguno ha trascendido por su nombre. Se entiende, sí, que cada ser humano tenga su ángel de la guarda o custodio, encargado de proteger el alma del mortal a su cuidado y de defenderla contra las acechanzas del Diablo; el *Apocalipsis* habla de siete ángeles trompeteros que avisarán de siete plagas y calamidades que van a preparar la llegada del Jesús belicoso y triunfante, en el fin de los tiempos; y otros ángeles, hay que reconocerlo, se han vuelto famosos, pero son anónimos: el querubín que presidió la expulsión de Adán y Eva del Paraíso y el que venció alevosa y tramposamente a Jacob, al pie de una inmensa escalinata; el ángel que inspiró a Daniel, el que llamó a Samuel, el

que limpió el rostro de Jesús en el Huerto, el que estaba sentado en el interior de la tumba de Jesús después de su resurrección, el que libró a Pedro de los grilletes en la cárcel romana, el exterminador del último día y ejecutor de las venganzas de El Terrible (*Éxodo* 12, 23; Ernesto Sábato lo ha identificado con el nombre de Abbadón)...

No obstante eso, hay incontables menciones a los ángeles y al Diablo, distribuidas entre varios de los libros bíblicos (*Génesis, Job, Salmos, Ezequiel, Daniel, Lucas* –de manera relevante, sobre los demás evangelistas, por lo que su representación en la iconografía cristiana es la de un ángel–, las epístolas paulinas, *Apocalipsis*, etc.) y se sabe que la angelología adquirió especial intensidad durante el destierro israelita, por el contacto con la cultura persa, pero en ningún lugar se comenta que sea nueve el número de coros ni se dice nada acerca de su organización ni de su mayor o menor cercanía respecto a El Que Es. Parece claro que el número de grados simula la organización aristocrática de los hombres, pero no siempre es muy diáfana su función dentro de la economía del Cielo.

Entonces, ¿quiénes son esos seres evanescentes? Dice Agustín de Hipona (*Encarnaciones in Psalmos*) que, por naturaleza, deben llamarse “*espíritus*” pero que, por su oficio, adquieren el nombre de “*ángeles*”. Esto significa que, cuando se encuentran “inactivos”, en un puro estado ontológico, su denominación deja de lado la esforzada etimología derivada de la palabra hebrea “*mal’äk*”, cuyo sentido se identificó con el del “*angelos*” griego hasta llegar a la forma latina “*angelus*”: “el mensajero” y, más propiamente, “el mensajero de Dios”. Sin embargo, con el paso del tiempo, angelólogos

como Ireneo, el primero en articular una doctrina sobre los ángeles, Atenágoras, Proclo, Gregorio Magno, Máximo el Confesor, Juan Damasceno y Teodoro Estudita, se han encargado de ir descubriendo más y más oficios y funciones entre ellos, que superan al del simple servicio de mensajería. La siguiente es una sucinta (aunque no exhaustiva) relación de actividades de los espíritus a los que se conoce como “ángeles”: son seres intermediarios entre los dioses y los hombres; en el Cielo, adoran a Dios; en la Tierra, transmiten su voluntad a los seres humanos, actúan para anunciar, protegen a los justos, castigan a los malvados, luchan contra las huestes diabólicas, personifican místicamente al mismo Dios, ejecutan sus decretos y hacen obedecer sus órdenes; de manera abstracta, hacen ostensible la bondad del Creador, y de manera concreta participan como sus instrumentos en la economía salvífica del hombre (sin embargo, como no pueden penetrar la intimidad personal de éste, facultad sólo reservada para El Que Vive en los Cielos, la calamidad de la pérdida del alma humana no debe imputarse a la negligencia angélica sino a la malicia de los hijos de Eva, vicio que es fuente de toda perdición, así como a la actividad incesante de los diantres, es decir, de los ministros del Diablo).

Aparte de estas actividades, los ángeles tienen las siguientes características: no pueden errar en la verdad, pero pueden pecar en la voluntad, lo cual quedó confirmado después de la caída de los seguidores del Mal: no obstante que Lucifer nunca tuvo dudas respecto a su conocimiento de la verdad, optó por el amor al mal (dicha elección explica que, como conocedor del Bien, su placer consista en confundir a los hombres e

impedir su acceso al camino estrecho y peñascoso, aunque seguro, de la salvación); no tienen cuerpo, pueden tomarlo: de hecho, en la gradación de corporeidad que tanto se parece a las turbaciones de los cátaros, se afirmaba que son corpóreos respecto a Dios e incorpóreos respecto a los hombres, más débiles que Dios y más fuertes que los hombres e inmortales (los diantres, por ejemplo), pero pasibles como los mortales. Una parte de los poderes que los pone por encima de los hombres fue otorgada por san Agustín, quien afirmó que los ángeles tienen un conocimiento triple de las cosas: a través de la claridad del alba, antes de ser creadas; a través del crepúsculo de la tarde, después de su creación; y a través de la luz meridiana, en sí mismas y en su relación con el Verbo.

No hay motivos sensatos para dudar del hecho de que no existan dos ángeles de la misma especie ni de que cada uno tenga la suya propia, pues eso garantiza una individualidad equiparable a la de la multitud de los seres humanos. Sin embargo, san Agustín decía creer positivamente que los ángeles diferían entre sí, pero ignoraba en qué. Lo que ya no es tan evidente es la idea de que los ángeles no tengan sexo, a pesar de la siguiente declaración evangélica: “pues en la resurrección no se casarán ellos ni ellas, pues serán como ángeles de Dios en el cielo” (*Mateo* 21, 30), ya que Justino, apoyado en *Génesis* 6, 2 (“y, viendo los hijos de Dios que las hijas del hombre eran hermosas, se procuraron esposas de entre todas las que más les placieron”, donde la frase *los hijos de Dios* se refiere a los espíritus angélicos) concluyó que los ángeles tienen un cuerpo parecido al humano, con las mismas necesidades de éste: deseos, apetitos y alimento. Aunque el hambre

angélica no se sacia con la misma materia que la de los hombres, dicho autor cree que el pecado de esos espíritus consiste en tener relaciones sexuales con las mujeres pertenecientes a la raza humana, y que de sus ayuntamientos sobrevienen hijos cuyo nombre es el de *demonios*. Sin embargo, se ha tendido a representar a los ángeles de manera ambigua, como si fueran andróginos: casi siempre parecen perturbadoramente hermosos y con rostro y aspecto femeninos, pero fuertes (especialmente los arcángeles), lampiños, de cabello largo (o corto y rizado o con bucles), con túnicas o arreos militares y alas, como adolescentes o aun más jóvenes.

En la suma de adjetivos para los ángeles, también participó Basilio de Cesarea, quien los consideró espíritus “litúrgicos”, pues fueron creados por Dios para que fueran sus ministros; dicho con más precisión, de acuerdo a la separación de funciones administrativas y responsabilidades trinitarias: su autor fue el Verbo y su perfeccionador, el Espíritu Santo. Cirilo de Jerusalén y Juan Crisóstomo destacaron la presencia activa de los ángeles en la liturgia, en el *mysterium tremendum*. Más adelante, debido a la popularidad de los ángeles y a su condición de pararrayos de las virtudes, se llegó a comparar la vida angelical con la monacal: al exaltarse la virginidad consagrada, la vigilancia continua y la alabanza perenne de Dios como puntos de convergencia entre los monjes y los ángeles, se afirmó implícitamente que, en la Tierra, aquellos eran lo más parecido a uno de estos. Ya colocados en la perspectiva de esa generosa atribución de funciones, no debe de extrañar la definitiva participación de Tomás de Aquino, el “doctor angélico”, quien agregó la nerviosa condición ubicua

de los ángeles, su carácter intangible, su falta de peso y la certidumbre irrefutable de que toda la corte espiritual cabe, por lo mismo, sobre la cabeza de un alfiler.

No es de extrañar, por tanto, que la Iglesia primitiva haya sido muy reservada para admitir la existencia de criaturas tan extrañas y fascinantes, pues no sólo desencadenaban las fantasías de filósofos y pensadores cristianos, sino que podían inducir a la práctica de principios idolátricos entre los fieles más simples. De hecho, el culto angélico se extendió de tal manera que la Iglesia se vio obligada a reglamentarlo (esos brotes de neopaganismo nunca han dejado de asolar a la ortodoxia cristiana, pues el culto a los santos y a las numerosas advocaciones marianas y crísticas se han sumado al angélico, con el paso del tiempo): el concilio de Laodicea, en el siglo IV, prohibió su adoración cuando ésta se colocaba sobre la de Dios.

Así como los antónimos ángel-demonio no alcanzaron su precisión “moderna” sino hasta el siglo IV, y así como en los primeros siglos del cristianismo se mezclaron historias, interpretaciones y características angélicas, diversas y contradictorias, la iconografía de los ángeles también siguió varios caminos antes de alcanzar las representaciones con las que se les conoce en la actualidad, pues no existía ninguna tradición hebrea –íntimamente iconoclasta– a la cual referirse. Por eso es que, hasta el siglo IV, estuvieron despojados de alas: sólo se les representaba como figuras juveniles, andróginas, imberbes (casi iguales a las primeras imágenes de Cristo), ápteras y sin nimbo, con túnica y palio; a partir de ese siglo comenzaron a adquirir alas y nimbos, a semejanza de las níké, genios alados del arte clásico, por influencia de las Victorias griegas

o por la iconografía de Hermes, quien era representado con alas incipientes en pies y hombros. Más adelante, en Occidente fueron representados con vestidos de color blanco, como signo de su pureza, mientras que la Iglesia de Oriente prefirió los vestidos de color púrpura, por el simbolismo del fuego y su virtud de iluminación. Sin embargo, el obispo Juan de Gabala, en el concilio de Nicea, sostuvo que las vestiduras debían ser blancas, de acuerdo a *Hechos* 10, 30, donde se afirma que “el ángel vestía de blanco”.

No obstante sus tentativas por mantener la cordura y por evitar la proliferación de seres fantásticos, la Iglesia terminó aceptando un principio de organización de la corte angélica, gracias al despilfarro estadístico y a la euforia angelológica de san Pablo quien, en varias de sus epístolas, agregó nuevos coros a los tradicionalmente hebreos: tronos, potestades, virtudes, dominaciones y principados. Ante el apremio por justificar las novedosas aportaciones de Pablo, se entiende que, desde el punto de vista iconográfico, sean las paulinas las categorías más imprecisas, tanto en su representación como en su conceptualización, por lo que no es de extrañar que los querubines y los arcángeles sean los coros mejor caracterizados (para evitarse problemas, los pintores y escultores han optado por representar a los demás coros, salvo al de los ángeles, como una cabecita rodeada de alas para mostrar su incorporeidad). No es azaroso que haya sido el pseudo Dionisio Areopagita (*De caelesti hierarchia*) a quien se atribuya el ordenamiento más divulgado de la corte espiritual, pues se dice que fue convertido por san Pablo en el siglo I, no obstante que se trate de un autor desconocido de principios del siglo VI. Lo

que hace sospechosa la intervención del pseudo Dionisio es que la idea de la existencia de nueve coros fue codificada en el siglo v y que el orden de los ángeles parece ser de origen oriental. Esto ha permitido abrigar la sospecha de que san Ambrosio, autor más antiguo que el Areopagita, pudiera haber formulado previamente la tesis de los nueve rangos angélicos.

De acuerdo al pseudo Dionisio, hay tres órdenes o jerarquías constituidas por los nueve coros, que se ordenan en series de tríadas y se gradúan según su importancia: tronos, querubines y serafines; potestades, dominaciones y virtudes; príncipes, arcángeles y ángeles. La primera jerarquía rodea a Dios, en perpetua adoración; la segunda, gobierna las estrellas y los elementos; la tercera, ayuda directamente a la jerarquía humana a elevarse hacia Dios.

En la primera, los tronos contemplan y adoran a Dios al tiempo que lo sostienen (*Colosenses* 1, 16-17). Se representan como ruedas de fuego con alas a su alrededor, sembradas con ojos y, a manera de atributo, pueden sostener pequeños tronos sobre sus manos. El conjunto de este coro parece un trono, sobre el cual se asienta El Todopoderoso.

El coro de los querubines u orantes admira la sabiduría y perfección de Yahvé, al tiempo que le sirve de montura, arrastra su carro y sostiene al primer coro, que es el trono. Su importancia se puede advertir a través de uno de los epítetos del Supremo: “el que está sentado sobre los querubines”. *Kerubim*, en hebreo, alude a “quien separa lo sagrado de lo profano”: uno de ellos fue el custodio de la entrada del Edén (vigilante un poco distraído, hay que admitirlo, pues la Serpiente supo deslizarse hasta el Árbol del Conocimiento). Se han represen-

tado con una cabeza y dos alas, de color azul o amarillo dorado y, a manera de atributo, pueden sostener un libro. Sin embargo, en Occidente también han adquirido aspectos tetramorfos, mientras que, en Oriente, han sido vistos con cuatro cabezas y cuatro alas.

Los serafines o ardientes participan de la bondad del Creador, no obstante que *serafim*, en hebreo, significa “serpiente” (será por eso que el querubín que guardaba el Paraíso se hizo de la vista gorda). Son guardianes e instrumentos de la divinidad, fuerzas de la muerte y de la vida, y purifican a los hombres. Se les representa con una cabeza y seis alas: con un par se cubren la cara, por el temor de ver a Dios; con otro, vuelan; con el último, se cubren los pies, cuyo valor eufemístico es el del sexo (*Isaías* 6, 1 ss.): la tradición pictórica ha solucionado esta proliferación mediante el ingenioso recurso de superponer capas de colores dentro de un solo par de alas. Su color es el rojo.

En la segunda jerarquía, las potencias o potestades velan sobre los dominios humanos; las dominaciones, sobre los buenos espíritus, y las virtudes, sobre el cuerpo de los hombres. Potestades y virtudes pueden estar adornadas con azucenas o rosas rojas, y las dominaciones, estar coronadas y sostener orbes o cetos. Estos tres coros se visten con largas albas, cinturones de oro y estolas de color verde, sostienen el sello de Cristo en su mano izquierda y portan un anillo de oro en la derecha.

En la tercera jerarquía, los principados velan sobre todo el género humano; los arcángeles, que tienen siete pares de alas, además de ser mensajeros, protegen a los reinos. Los

ángeles sólo tienen un par de alas y cuidan a los individuos y las iglesias. La popularidad de los últimos reside en que también pueden ser los custodios de cada persona, misión que tuvo su origen en *Mateo* 17, 10: “Guardáos de despreciar a alguno de estos pequeños, pues yo os digo que sus ángeles, en los cielos, ven continuamente la faz de mi Padre, que está en los cielos”. Son los mensajeros por antonomasia; según Zacarías, interpretan los signos y las visiones, y su culto se difundió mucho entre los siglos XVI y XVII. A los tres coros de esta jerarquía se les representa con vestidos militares, armaduras, cinturones de oro, espadas, jabalinas o hachas.

Las representaciones antedichas están fundadas en el criterio bizantino y así aparecen en la iglesia de San Marcos, en Venecia. Sin embargo, faltaría agregar un pseudocoro intrascendente, el de los *putti*, seres semiangélicos clasificados por los historiadores del arte y por las necesidades decorativas de los pintores, escultores y talladores barrocos: son aquellos que, como mariposas, pululan en las pinturas de tema religioso y cuyas funciones son más bien imprecisas: rodear a la Trinidad o a la Virgen, ornamentar una escena bíblica o martirológica, formar una alada valla, mofletuda y pueril, en torno de los cielos; también la de sostener, a manera de falsas columnas, los pisos y calles de los retablos o los altares. Son ángeles barrocos, niños alados, sin diferencia con los cupidos infantiles.

Así, pues, cada coro mora en un cielo, tanto más elevado cuanto más cerca de Dios. La primera jerarquía está más cerca de Él y, al santificarse, ilumina a la segunda; ésta, a su vez, a la tercera. De arriba hacia abajo, los tronos inundan de luz a los hombres; de estos hacia los tronos (es decir, de casi lo más

bajo hasta casi lo más alto), existe una elevación por medio de la purificación y la iluminación, que llega al Altísimo. Sin embargo, de acuerdo a las interpretaciones de Plutarco, del neoplatonismo y el gnosticismo, mientras los espíritus angélicos se hallen más cerca de la Tierra, más imperfectos y perjudiciales serán para el hombre, de manera que, paradójicamente, los ángeles guardianes resultarían nocivos para la humanidad. Esta interpretación no debería pensarse propia de la heterodoxia, pues Orígenes, autor tan lleno de patrística, creía que por culpa del pecado original había una degradación de los seres a partir de la Trinidad, degeneración que desciende desde los arcángeles hasta los demonios, de conformidad con el pecado, a través de los ángeles y los hombres.

Los padres de la Iglesia y los teólogos, siempre atentos a la precisa explicación de las minucias metafísicas, han postulado muchas cosas respecto al orden angélico, de tal manera que los misterios que se creían insondables alrededor de los espíritus puros se pueden considerar descifrados. Así, para el caso de los últimos coros, se prefiere la idea de que los ángeles solamente son símbolos espirituales o de las funciones de Dios o de las relaciones entre el hombre y su Creador o de las carencias y límites humanos. Si la interpretación simbólica no resultara estimulante, se puede optar por la literal y suponer que los ángeles son seres que anuncian los misterios sagrados a la humanidad doliente o, con más obviedad, que son la corte de Dios; de aquí se puede derivar la certidumbre de que los ángeles son la casa de Dios, el cielo del Cielo o, más atrevidamente, los que sostienen y mueven las luminarias estelares. Este zodiaco atenuado, hecho de suaves líneas dibujadas entre

los planetas y los ángeles, ya ha sido entrevistado por Jámblico y Proclo, y expuesto en obras como la *Oracula chaldaica* y el *Corpus hermeticum*, y permite establecer relaciones complejísimas entre los hombres (cada uno con su ángel guardián), las estrellas (cada una a cargo de un ángel), el Cielo místico (formado por el conjunto de la corte angélica) y cada una de las naciones, pues el pseudo Dionisio Areopagita y Clemente de Alejandría descubrieron que existe una relación secreta entre el número de los países y el de los ángeles, de manera que, por ejemplo, Miguel resultaría ser el arconte del pueblo judío... Tarot, quiromancia, cartografía, geografía y astrología judiciaria pueden hallar, así, una liberación ortodoxa en la que el mundo abigarrado de los ángeles se moviera alrededor de una armonía insondable pero precisa que no deja de tener su lado perturbador: también existiría la contraparte oscura, la de los diablos de la guarda, la de los ángeles caídos que patrocinan a las naciones y configuran la negra geografía del ultramundo, pues no debe olvidarse que la guerra celestial se prolongará hasta el fin de los tiempos, mediante escaramuzas y enfrentamientos minúsculos, cuando la victoria última y definitiva se decida, según el *Apocalipsis*, del lado de Dios y de los justos (aunque García Márquez sugiere una duda a través de las especulaciones del padre Antonio Isabel, en *Cien años de soledad*: “que probablemente el diablo había ganado la rebelión contra Dios, y que era aquél quien estaba sentado en el trono celeste, sin revelar su verdadera identidad para atrapar a los incautos”).

De pronto, después del entusiasmo angelical del cristianismo primitivo, de la patrística, la escolástica y la Edad Me-

dia, el pensamiento religioso pareció ceder su ímpetu angelológico a los artistas plásticos del Renacimiento y el Barroco y, más tarde, a ciertas maneras predecadentistas del Prerrafaelismo decimonónico. Mal asunto, pues ya se sabe que Platón expulsó a los poetas (digámoslo modernamente: a todos los artistas) de su república ideal por filosóficas razones de Estado: engañan a los ciudadanos con apariencias, que los distraen de sus altas labores republicanas. Tal vez ocurrió que la Iglesia dio por totalmente definido y cerrado el caso de los espíritus puros y los dejó a la deriva de la Historia. Aparte de las obras pictóricas y escultóricas que incluyeron el tema de los ángeles, tocó a otro autor heterodoxo agregar las últimas notas acerca de esos espíritus, por lo menos en Occidente. Me refiero a Emanuel Swedenborg, el místico sueco del siglo XVIII, quien radicó en Inglaterra y fue autor de los libros *De Caelo et Inferno* (1758) y *Sapientia angelica de Divina Providentia* (1764).

Swedenborg, quien tuvo el privilegio de conversar *personalmente* con los ángeles, afirmó que los espíritus de los salvados se convierten en ángeles del Señor, que dos que se han amado en la Tierra y “ascienden” al Cielo pueden solicitar el compartimiento de un solo cuerpo que contenga a los ángeles de los dos enamorados, que en el estado angélico basta con pensar a una persona para que dicha persona aparezca junto al ángel que lo llamó... Swedenborg también *vio* que los cielos son “nacionales”: hay un cielo inglés, uno sueco, otro mexicano, etc., de manera que las almas no extrañen su entorno habitual después de la muerte, y lo mismo ocurre con los infiernos; asimismo, supo que los muertos no se dan cuen-

ta de su cambio de naturaleza sino de manera gradual: los salvados se van acercando naturalmente a los ángeles hasta que se vuelven como estos, y los condenados hacen lo mismo con los diablos. Si es cierto que los ángeles son espíritus muy simpáticos para los hombres, debe reconocerse en las visiones del místico sueco la encarnación de la fantasía humana de llegar a ser como ellos.

Después de Swedenborg, los ángeles se han quedado en el arte a través de las representaciones de Dante Gabriel Rossetti, Klee, Passolini, García Márquez o Rilke. La cultura moderna, desacralizadora de hadas y ninfas, también ha terminado por expulsar del mundo a los espíritus puros, de manera que, en su exilio, estos apenas se dejan reconocer a través del resplandor de una piel contra la noche, en la sutil espesura de unos ojos, en toda axila de mujer (donde resuena el aleteo de un ángel) o en los secretos rescatados de la lengua de la amada... desde ese penúltimo espacio de sacralidad moderna que es el erotismo, tal vez se pueda pensar, irreverente y amorosamente, que “los ángeles son las putas del Cielo” o, como lo dijo Rilke en las *Elegías de Duino*, que “todo ángel es terrible”.

DESNUDAR A LA PATRIA

*A Mirjana, Miodrag, Vera y Milan,
en México y los Balcanes.*

*Por la patria, sentida en los jazmines
O en una vieja espada...*

JORGE LUIS BORGES

*No amo mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.*

JOSÉ EMILIO PACHECO

SI ALGO me ha llamado la atención alrededor de los temas patrióticos es la incoherencia de la frase “la patria”, cuyo sustantivo procede del latín *pater, patris* y designa, en su sentido general, a la tierra de los ancestros, de los padres. No cuesta mucho percibir su carácter patriarcal: más que a los dos progenitores, se refiere al conjunto de bienes y posesiones del padre, a su patrimonio y familia, incluido el reconocimiento de la línea hereditaria a través de las sólidas instituciones del mayorazgo y la primogenitura. Que la cultura moderna siga siendo, mal que bien, heredera de ese espíritu, explica que la tierra de los ancestros sea una *patria*. Sin embargo, la duda surge cuando nos damos cuenta de que para decir “patria”

agregamos un artículo definido femenino: “la”. ¿Por qué la patria y no *el* patria?

No quiero repasar aquí la ardua reflexión de J. J. Bachofen (*El matriarcado*) en la que él expone una –todavía– incierta etapa matriarcal de la cultura humana ni las interesantes aportaciones de Fromm a propósito de lo mismo (*El lenguaje olvidado*) ni los trabajos de Frazer (*La rama dorada*) o Graves (*La diosa blanca*) acerca de la zona mítica y antropológica donde se rastrean las capas más oscuras y profundas de la presencia femenina en los diversos estratos culturales, sino enfrentarme de nuevo a una obviedad perogrullesca: si la tierra suele identificarse con lo femenino (porque se embaraza y fructifica, porque es penetrada por el azadón que siembra las semillas, porque el hombre cree haber surgido de ella y de su barro o de sus otros frutos) y si hablamos de la “madre” tierra, ¿por qué la patria y no la *matria*? ¿por qué esa sospechosa conciliación de lo femenino como adjetivo (*la*) con lo masculino como sustantivo (*patria*)? ¿por qué pareciera que la concordancia gramatical también debe ser una concordancia semántica?

Más lo pienso y más creo que la patria es una *matria*: decir que patria es un sustantivo femenino me parece tan ladinamente conciliador como saldar la cuestión diciendo que da igual, que no hay problema. Sin embargo, en español, lo relacionado con la madre es femenino y con el padre, masculino.

¿A qué viene toda esta digresión pseudo-filológica? A que, más allá de las palabras, la realidad no me consuela de las dudas antedichas: una de las primeras imágenes que tuve de la patria (de lo vinculado con el padre y sus tierras) fue la de una mujer frondosa cuya vestidura en franca retirada deja-

ba mirar dos golosos y agresivos senos; con una mano sostenía una bandera tricolor; su bello y perfecto perfil, tocado con un gorro frigio, parecía invitar a los hombres surgidos detrás de las barricadas a que la siguieran. ¿A dónde? Mi tambaleante inocencia suponía que a un festín sexual y multitudinario: estaba muy lejos de saber que esa imagen retomaba la convención de las victorias griegas (femeninas y desnudas del torso), que la mujer era la Libertad, que la pintura era de Delacroix, que se llama *La Libertad guiando al pueblo* y que su tema es una reflexión acerca de la revolución burguesa de 1830. Cuando supe todo eso no pude evitar los siguientes pensamientos: ¿por qué la Libertad (nadie me pudo quitar la idea de que ella era la Patria Francesa) es una mujer (y, como toda mujer, frágil, voluble y coqueta, cual pluma al viento) que se cae de buena y no un hombre en edad senil, un patriarca o un atleta apolíneo apuntando hacia el destino? Nadie me supo dar una respuesta.

Con el paso de los años, creí vislumbrarla en tres imágenes que, al principio, no fueron muy claras. Así, recuerdo mi primer viaje a Xalapa para encontrarme con el poeta Ángel José Fernández; recuerdo la salida de la antigua estación de camiones de ADO y, a la izquierda, entre esa primera niebla con la que, a veces, la ciudad sabe recibir a sus visitantes, me topé con el monumento local “A la madre”, en la esquina de Ávila Camacho y Juárez. Durante la contemplación de ese conjunto escultórico (metal repintado de oro para simular el bronce sobre un pedestal ocre), lo único que pudieron articular mis trémulos labios, con toda lentitud, fue: “mamacita”. La joven madre ahí representada (vestido a-jus-ta-dí-si-mo,

nalgon, caderona, tetona, exuberante: en pocas palabras, una chaparrita cuerpo-de-uva que todos quisiéramos para un fin de semana) me hizo comprender la pícara frase con la que César Rodríguez Chicharro, verdadero motivo de ese viaje xalapeño, solía comentar el contraste entre el puritanismo de Xalapa y el descaro monumental de esa madre congelada: “don Enrique” –me decía, con su cerrado acento madrileño– “la tía que está ahí es una madre edipicante”. Y así era: el retoño sostenido por sus brazos, sobre la cabeza, al que parece hacerle notar su hambre, se aprecia feliz y agradecido ante los generosos pertrechos de la inminente alimentación.

La segunda imagen la pude apreciar durante el viaje que hice a Mérida, en 1991. Caminando a un costado del teatro Peón Contreras, durante una calurosa expedición en la que deseaba arribar a la Plaza de Santa Cecilia y al Rincón Bohemio, apareció frente a mí, refulgente y blanca, bella como una aparición antigua, la versión yucateca de la madre veracruzana: más recatada y casta, si cabe, pues no se mostraba con tanta procacidad, pero no menos opulenta: si la madre xalapeña puede alimentar, simultáneamente a padre e hijo, la contundencia meridense no vacila en confundir la noción de cenote con la de senote: la madre yucateca es un poco menos provocativa que la veracruzana, pero sus aspiraciones son menos privadas, ya que muestra recursos para alimentar a quien se deje: *mater urbis et orbis, sugimus tibi mammas*. Más adelante, durante el recorrido por la Ruta de los Conventos y la Ruta Puuc, me topé en cada pueblo (de Izamal a Loltún) con ese acierto platónico corroborado en las diversas imágenes –pálidas, maltrechas y mal hechas– que recordaban al arquetipo

visto en Mérida. Lo único que no varió en ninguno de los casos fue la dimensión mamaria de la susodicha.

¿Por qué he mencionado cosas que no parecen tener que ver con la patria? Porque todo adquirió sentido un día que salí del Palacio de Minería, después de dar clases de literatura (antes de describir esa tercera imagen, debo aclarar que la convergencia ocurrida entre Minería, el *art nouveau* del MUNAL, *El Caballito* y el Edificio de Correos, especialmente si es vista en dirección Oriente-Poniente, bajo la lluvia y en buena compañía, me parece parte de un rincón de Viena: al fondo se perciben un costado del Palacio de Bellas Artes y la fronda súbita de la Alameda. El caso es que esa visión nunca dejó de hacerme pensar en la Michaelerplatz y el Hofburgtheater, de apariencia tan semejante a la plaza capitalina que comento desde la época en que Mozart estrenó *Don Giovanni*). En la esquina oriental, bajo una atmósfera que, vaya uno a saber por qué, me parece extremadamente Madrid, París o Viena pero Ciudad de México, hay un puesto de periódicos sobre la calle de Tacuba y en él me topé con esa colección de calendarios ilustrados con óleos de Helguera, abundantes en figuras autóctonas: “Nobleza indígena”, “Joven maya”, “Matrimonio náhuatl”, “La leyenda de los volcanes”: hombres casi griegos –pero indígenas– y mujeres morenas, todas chichis, caderas y volúmenes impúdicos en actitudes sugestivas. Durante esa ojeada distraída a los artículos del puesto de periódicos, estuvieron, de pronto, Delacroix, Xalapa y Mérida, la patria y las madres monumentales, las imágenes de la raza volcadas en mujeres lánguidas y nahuatlacamente fatales bajo la concepción de un dibujo muy cuarentas y cincuentas. En ese momento

me dije: “esto es, casi, la patria”. Y creo que, por primera vez, me di cuenta de que había acentuado el artículo femenino.

Podría sugerir que mi conciencia de la patria ocurrió en ese momento para llenar de significación lo que pertenece al desorden de la memoria, pero mentiría: más adelante tuve que hacer un recuento de cuáles habían sido mis primeras memorias de alguna idea de “patria” y tuve que admitirlo: los libros de texto gratuitos de la primaria. Recuerdo que los de primer y segundo año tenían monitos, supongo que para hacer más accesible el conocimiento a los niños; en cambio, los dibujos de los libros de tercero a sexto se iban volviendo cada vez más figurativos. Por ahí, perdido entre esas páginas de historia, estaba Benito Juárez, niño, tocando la flauta frente al lago de Guelatao, sobre una montaña: el pastorcito, casi Rey David y futuro presidente de la República, asestaba su humildad de escalador burgués –casi Julián Sorel mirando Besançon– frente a los ojos sorprendidos de los lectores niños. Sin embargo, la imagen más luminosa de esos libros es la de la Patria representada en sus portadas gracias al pincel de Jorge González Camarena.

Sé que, en algunas escuelas, las monjas y los curas obligaron a los alumnos a rellenar con pluma o lápiz el amplio escote de la Patria Mexicana. Creo que eso equivalió a una muda caricia hecha de tinta y a la conciencia previa, en la infancia, de la sexualidad de esa mujer tan cercana –por lo que dejaba adivinar y transgredía– a la *Diana Cazadora*: durante el sexenio de Ávila Camacho, la escultura tuvo que padecer unos calzoncillos metálicos sostenidos con tres puntos de soldadura sobre el pubis.

Ésa era la Patria, pero debo decir que su presencia coincidió con mis premuras libidinales y los primeros descubrimientos de que, ¡oh, sorpresa!, la mujer es distinta: la otredad se materializaba en formas tan carnales e inminencias de botella de coca-cola como Gina Romand, Zulma Faiad, Emily Kranz, Claudia Islas, Fanny Cano o Alejandra Meyer: las profetisas del bikini que inscribían su mensaje revelado en *Fíguro, Caballero, Ja Já* o *Diversión*.

En mi caso personal, sin ruborizarme, puedo decir que intuí la sexualidad a través de los libros de texto gratuitos. Mi imaginación, si hubiera tenido discurso para hacerlo, hubiera querido transformarlos en libros de sexo gratuitos. Las razones me parecen claras, pero no faltará quien diga: ¿cómo ocurrió tan inmoral acontecimiento, digno de una defenestración legislativa o de una condena púb(1)ica? Para evitar los malos entendidos y la sospecha cívica, expondré lo ocurrido, con brevedad, en las siguientes líneas.

(Omito deliberadamente otras formas de encuentro con la patria: los viajes infantiles al Centro, las narraciones de mi padre en las sobremesas o las crónicas de su experiencia durante la Revolución, las historias de los cristianos clandestinos y del padre Pro contadas por mi madre, las jornadas de las Fiestas Patrias, un alfa y un omega amorosos en distintos 15 de septiembre, la muerte de mi padre –hubiera sonreído, de saberlo– un 16 de septiembre, la entrevisión de mi muerte un 20 de noviembre...)

Lo me pasó fue viajar de la Patria a la mujer y de la mujer a la poesía: ¿por qué la patria siempre se me hizo tan femenina? Creo que la respuesta la ofrece Ramón López Velarde, con verdadera poesía, en su «Suave Patria»:

*Suave Patria: permite que te envuelva
en la más honda música de selva
con que me modelaste por entero
al golpe cadencioso de las hachas,
entre risas y gritos de muchachas
y pájaros de oficio carpintero.*

[...]

*Suave Patria: te amo no cual niño,
sino por tu verdad de pan bendito,
como a niña que asoma por la reja
con la blusa corrida hasta la oreja
y la falda bajada hasta el huesito.*

La patria lópezvelardeana es suave e íntima y su novedad radica en que está alejada de los clarines y la estridencia militar: tal vez eso explique la coincidencia de mi intuición previa de la sensualidad y de la mujer a través de las representaciones patrióticas. No me cuesta trabajo admitir que entre los nueve y los dieciséis años la euforia hormonal impidiera mi discernimiento entre Elvira Quintana y la Patria, pero mi despertar al sexo no estuvo muy alejado de la crucifixión entre sensualidad y pecado que tanto atormentó a López Velarde. Por lo menos, mis paseos entre los abismales declives de las, ¡ay!, concupiscentes carnes de papel y tinta de Isela Vega no difieren, más que en matices de lujuria y esencia poética, de la siguiente hipálage del poeta jerezano:

*Sobre tu Capital, cada hora vuela
ojerosa y pintada, en carretela...*

Borges amplía esta explicación: la patria se puede sentir en el perfume de una flor (la suavidad lírica) y en una espada (el épico pasado). Creo haber compartido esa embriaguez patriótica al caminar de noche, después de una tormenta, por las calles del Centro de Mérida. Quien lo haya hecho de la misma manera, tal vez entienda el desmayo de flotar entre el perfume de las hueledenoches: por memorable, la huella de ese olor en esas calles blancas se acomoda más fácilmente en mis entrañas que los vibrantes y viriles discursos volcados con toda su demagogia sobre las cabezas ciudadanas durante la noche del Grito. ¿Por qué? Borges también lo ha dicho: “ser argentino es un estado de ánimo”. Para mi “mexicanidad”, prefiero el estado de ánimo que me acerca a un camino yucateco bordado de selva y navegado por mariposas amarillas y blancas o el que me lleva a la contemplación del río Grijalva desde los muros de Chiapa de Corzo o el de los sabores de burritos y agua de lima en el mercado de Guanajuato o el de un mercado atendido y asistido por mujeres en Teotitlán del Valle a las cuatro de la mañana o el de la magia de aguacatales y ceibas volviéndose arquitectura en La Antigua o el rasguído tristón de los boleros y los violines festinando un huapango... lo demás, parafraseando a Borges, hace de la patria “un curioso abuso de la estadística”.

Llegado a este punto, más allá de sexo, paisajes, comida, música y palabras, quisiera agregar otras dos transgresiones que me llevan a la idea de patria.

La primera es que, así como creo que hablar español significa pensar, sentir, amar, comer y morir en español, lo mismo creo de 'a "mexicanidad": no puedo eludir el hecho de sentir en mexicano cuando escucho el *Quinteto con clarinete*, de Brahms. Tal vez, lo mejor sea aprender del cosmopolitismo: disfrutar de lo "ajeno" con los matices que imprime el hecho azaroso de haber nacido aquí.

La segunda implica a José Emilio Pacheco: la patria no es el resultado de una decisión política ni de un argumento, sino del acontecimiento de que mis amores, amigos, familia, afectos, muertos, la atmósfera que respiro y mis paisajes cotidianos nacieron o están en México: ellos son mi patria y por ellos daría la vida. Bajo este rubro inscribo una serie interminable de memorias y cuyos detalles, por pudor, me callo.

En este momento, mi patria vive aquí, en el Sur, presidida por el Ajusco y su viento frío con olor a pinos que recorre los rumbos de Contreras por la noche; aquí, en esta obstinada memoria que no puede olvidar que en 1985 –ya parecen muchos años–, Ciudad de México se destruyó irrevocablemente por culpa de un temblor; aquí, en la costumbre de dar algunas clases, leer y escribir todos los días, indicio de tres de las que-rencias consuetudinarias de mi corazón; aquí, donde se arraigan los más misteriosos acontecimientos patrios porque en Ciudad de México fue concebida y nació mi hija, y porque en este lugar me pierdo, día tras día, en la luz con que me mira la mujer que amo.

Primera persona

se terminó de imprimir el 19 de enero de 2008
en los talleres de Estirpe, concepto e imagen, Lucas Alamán núm. 30,
piso 2, col. Obrera, México, D.F. Tel: 55888033

Se hizo un tiraje de 500 ejemplares.

La edición estuvo al cuidado del autor.

UAM
PQ7233
L5.3
no.67

2894980
López Aguilar, Enrique
Primera persona / Enrique



2894980

Primera persona

se terminó de imprimir el 19 de enero de 2008
en los talleres de Estirpe, concepto e imagen, Lucas Alamán núm. 30,
piso 2, col. Obrera, México, D.F. Tel: 55888033

Se hizo un tiraje de 500 ejemplares.

La edición estuvo al cuidado del autor.

UAM
PQ7233
L5.3
no.67

2894980
López Aguilar, Enrique
Primera persona / Enrique



2894980

Otros títulos de la colección:

60

Amor que crece torcido

Luis Tovar

61

Práctica de lobo

José Francisco Conde Ortega

62

Providencia del ordinario mundo

Galway Kinnell

63

Caravana de la sed

Hawad

64

Marinero sin mar y otros poemas

Sophia de Mello Breyner Andresen

65

Muy íntimos quadernos

Guadalupe Olalde

66

Contra-Bando(s)

Carlos Blanco Aguinaga

La primera persona es un hecho gramatical que existe sólo en virtud de la segunda y la tercera, con cuya complicidad se convierte en un hecho narrativo o retórico. Esta verdad, que otros llamarían de perogrullo pero que es de alfalfa, es el *punctum saliens* del conjunto de ensayos que el lector tiene entre sus manos. Enrique López Aguilar despliega en este volumen que recopila quince trabajos de diversas épocas y proveniencias, un sinnúmero de segundas y terceras personas, salidas de la autobiografía o la ficción —que, según confesión propia, se confunden deliberadamente—, para ofrecernos, *poesía y verdad*, un *panóptico* de sus obsesiones literarias y vitales: el problema de la escritura, el erotismo, la sátira o la música, sin que el lector pueda discernir, tras la lectura, hasta qué punto el problema del escribir es el erotismo, o el del erotismo su verbalización o si no mejor es todo sátira envuelta en la sonoridad musical de su prosa. Esta primera persona, que en algún ya lejano poema exclamara “yo también soy Mozart”, es igualmente un habilidoso Tifis que esquivo con maestría la Escila de la “novedad”: mientras que ésta, en palabras de Goethe, sólo excita la imaginación, “dejando el entendimiento completamente ocioso”, estos ensayos, que en algunos casos ya habían visto la luz, pero en forma aislada, producen ahora un *contexto* que permite establecer vasos comunicantes y perseguir las referencias cruzadas que enhebran el *entendimiento* de la *nada ociosa* vida literaria del autor.

Sea, pues, tarea gramatical del lector el formar, en el ejercicio de su lectura, el plural de esta primera persona —tan *singular*.

PRIMERA PERSONA

LOPEZ AGUILAR

* SECCION EDITORIAL/CE

62914



R. 46

\$ 84.50

20-UAM-AZCAPOTZALCO

* 03-LABERINTOS

ISBN-13: 978970310816-9

ISBN-10: 970310816-4



9 789703 108169

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco